



№1(4) 2017 ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2017
Дата публикации: 27 января 2017 г.

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International
scientific
electronic
journal

www.eurasia-art.ru

Контакты
редакции:
+7 3852 29-08-77
eurasia-art@yandex.ru



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Зураб Константинович Церетели – Председатель
Михаил Юрьевич Шишин – заместитель председателя
Татьяна Александровна Кочемасова
Маргарита Валериановна Хабарова
Елена Олеговна Романова
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн (профессор, Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств)

РЕДАКЦИЯ:

Михаил Юрьевич Шишин – главный редактор
Софья Михайловна Белокурова – редактор отдела
иностранных авторов
Ирина Валерьевна Фотиева – редактор-стилист, научный
перевод текстов
Карина Алексеевна Каменская – художественный
редактор

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

По Дальневосточному региону:
Ольга Ивановна Зотова
e-mail: zotova-o@yandex.ru тел. 8 (423) 241-11-94
По Индии: профессор П.М. Гупта
e-mail: pkrmahajan@yahoo.co.in

БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «Российской академии художеств»

Государственному художественному
музею Алтайского края

Алтайскому государственному
институту культуры

Алтайскому государственному
техническому университету
им И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

656038, Алтайский край,
г. Барнаул, проспект Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 3852 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Изображение на обложке:
Турция, Стамбул, Церковь Хора,
фрагмент мозаичного украшения.
Введение Богоматери во Храм.
Фото С.М. Белокуровой

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Дата публикации: 27 января 2017 г.

© Авторы статей, 2017

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2017

The Art of Eurasia No 1(4) 2017

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
ISSN 2518-7767
Publication date: 27.01.2017

Contacts

46 Lenina Avenue,
The international UNESCO chair
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

The scientific e-journal «The Art of Eurasia» is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The journal provides members of the scientific community with the opportunity to publish the results of their research, creates a platform for the presentation of the works of artists, architects, sculptors, representatives of various artistic movements in the Eurasian space. The journal aims to cover the issues of art, its essence, tasks and problems, as well as to recall how these issues were solved in the works of outstanding thinkers of different times. The journal also provides information exchange between researchers of scientific schools of different regions and States, promotes cultural dialogue, joint projects in the field of art.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing. The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).

The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

Editors

Editor-in-chief: Mikhail Shishin (Russia)
Editor: Sophia Belokurova (Russia)
Design and layout: Karina Kamenskaya (Russia)
Editorial staff: Irina Fotieva (Russia)

International Editorial Council

Zurab Tsereteli (Russian Academy of Arts)
Mikhail Shishin (Russian Academy of Arts)
Tatiana Kochemasova (Russian Academy of Arts)
Margarita Khabarova (Russian Academy of Arts)
Elena Romanova (Russian Academy of Arts)
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren (Mongolian State University of Culture, Mongolia)
Jiaozhen Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

Correspondent offices:

In Far Eastern region: Olga Zotova
e-mail: zotova-o@yandex.ru
phone: +7 (423) 241-11-94
In India: Prof. P. M. Gupta
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: Turkey, Istanbul, Chora Church, fragment of a mosaic decoration. Presentation of the Virgin in the Temple. Photo by S. M. Belokurova.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово главного редактора М.Ю. Шишина	6
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Ханда О.Ч. Введение в буддийскую иконографию	8
Батырева С.Г. Культ Природы в иконографии буддизма: ойрато-калмыцкие параллели	45
Шишин М.Ю. Локеш Чандра и его вклад в изучение буддийской иконографии	55
СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ	
Жамсран. Бакула (Пер. с англ. С.М. Белокуровой)	64
ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ	
Мушникова Е.А. Творческое наследие алтайского художника Геннадия Федоровича Борунова	69
Никифорова И.А. Вычитание случайностей: эволюция образов в эскизах Петра Дика	80
Петр Гергардович Дик (1939-2002). Галерея произведений	98
Ржевская Е.А. «Через столетия столетий»: мемориальный комплекс Зураба Церетели в Тбилиси	104
Филиппова О.Н. Скульптурные образы Петра Лукича Малкова	117
Иккерт Т.В. Искусство монгольского художника Б. Шарава: опыт интерпретации основных работ	129
Шишин М.Ю. Лубок в искусстве Александра Потапова	141
ВЕРНИСАЖ	
Дариус Е.И., Овцинов В.И. Природно-ландшафтные лики Алтая: с запада на восток	159
ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА	
Владимир Соловьев. Общий смысл искусства (выдержки)	169
ВЕСТНИК АКАДЕМИИ	
Всероссийская передвижная выставка «Живописная Россия»	174
«Мой путь»: выставка Николая Боровского	176
Выставка произведений Виктора Калинина	178
«Оконопись»: выставка Александра Тихомирова	181
Выставка «От слова к образу»	183
«Откровенно / Insite out»: выставка Стаса Намина	184
«Власть цвета»: выставка Ушанга Козаева	186
Выставка «Красные ворота / Против течения»	188
Выставка «Невозможное возможно»	190
«Познание добра»: научно-выставочный проект Российской Академии художеств	192
Выставка «Русский Афон»	194
«Срезы культурного слоя»: выставка Александра Кондурова	196
«Тихая моя Россия»: выставка Сергея Куприянова	198
Скульптура Татьяны Бусыревой	200

CONTENTS

Editor's Foreword (Mikhail Shishin)	6
EURASIAN HERITAGE	
Handa O. C. An introduction to Buddhist iconography	8
Batyreva S. G. The cult of Nature in the iconography of Buddhism: Oirat-Kalmyk Parallels	45
Shishin M. Yu. Lokesh Chandra and His Contribution to Study of Buddhist Iconography	55
DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA	
Jamsran. Bakula (Translated by S. M. Belokurova)	64
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
Mushnikova E. A. The creative heritage of the Altai artist Gennady Fedorovich Borunov	69
Nikiforova I. A. Subtraction of accidentals: Evolution of images in sketches of Pyotr Dik	80
Pyotr Dik (1939-2002). Gallery of works	98
Rzhevskaya E. A. «Through the centuries»: memorial complex in Tbilisi by Zurab Tsereteli	104
Filippova O. N. The sculptural images of Peter Malkov	117
Ikkert T. V. The art of Mongolian artist B. Sharav: the experience of interpretation of major artworks	129
Shishin M. Yu. «Lubok» in the works of Alexander Potapov	141
VERNISSAGE	
Darius E. I., Ovtsinov V. I. Natures and terrain Altai: from West to East	159
PHILOSOPHY AND THEORY OF ART	
Vladimir Solovyov. The general meaning of art (extracts)	169
ACADEMY NEWS	
All-Russian traveling exhibition «Picturesque Russia»	174
«My way»: Nikolai Borovsky exhibition	176
Exhibition of art works by Victor Kalinin	178
Exhibition of art works by Alexander Tikhomirov	181
Exhibition «From word to image»	183
«Frankly / Insite out»: exhibition of art works by Stas Namin	184
«Power of color»: exhibition of Ushang Kozaev	186
The exhibition «Red gate / Against the tide»	188
The exhibition «Impossible is possible»	190
«Cognition of Good»: scientific and exhibition project of the Russian Academy of Arts	192
The Exhibition «Russian Athos»	194
«Sections of the cultural layer»: Alexander Kondurov exhibition	196
«My quiet Russia»: exhibition of Sergey Kupriyanov	198
Sculptures by Tatyana Busyreva	200

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин,
Главный редактор

Дорогие читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии». Как всегда, нам трудно здесь выделить какой-то отдельный материал. Все, на наш взгляд, будут интересны тем, кого интересует искусство великого континента, распростершегося от Атлантического до Тихого океана. Но одной из «изюминок» этого выпуска можно считать раздел «Евразийское наследие», который мы целиком посвятили буддийской иконографии и где начали публиковать выдержки из «Словаря буддийской иконографии» индийского академика Локеша Чандры. Этот выдающийся труд заслуживает самых высоких оценок и чрезвычайно востребован в среде исследователей буддийского искусства.

Хотелось бы также остановиться на фотографии, которая вынесена на обложку журнала. Это фрагмент громадной системы мозаичного и фрескового убранства церкви монастыря Хора в Стамбуле, созданной при ктиторе Феодоре Метеохите в 1315-1321 гг. Мы обязательно подробно расскажем об этом памятнике в ближайших выпусках журнала. Несмотря на повреждения, по вине людей и времени, убранство этого храма ошеломляет. На стенах, сводах, дугах арок, словом, везде располагаются сцены, рассказывающие о жизни Богородицы и Иисуса Христа, святых, пророков и апостолов. Сколько нужно времени, чтобы рассмотреть все сюжеты, образы, – сказать трудно. Но оторваться от них и не вспоминать их потом – невозможно; кажется, что каждый жест отпечатывается в памяти навечно. Вот святые Иоаким и Анна обняли свою дочь Марию. Их взгляды встретились – столько в них нежности друг к другу, счастья за свою дочь, столько благородства и силы в каждом жесте. Это и библейская сцена, и сцена, которая многократно повторяется в каждой счастливой семье на земле.

Помимо эмоциональных переживаний, помимо размышлений над вечными вопросами, встреча с такими памятниками искусства значима еще и в другом плане. Мы видим готовые произведения, но при этом кто-то промыслил и рассчитал все эти красивые пропорции Храма, кто-то сложил и идеально оштукатурил стены, кто-то сделал каждую – мельчайшую – смальту великолепных мозаик, которые по сию пору мерцают и несут весть о неземной Красоте, кто-то готовил краски для фресок... Неизвестные мастера и художники когда-то жили, радовались жизни и страдали, были отмечены или несправедливо обижены. Но, главное, они творили, и мы можем сказать о них утвердительно лишь одно: они любили жизнь и Красоту. До той поры, пока люди будут восхищаться творениями их рук, до тех пор и будет храниться о них память. Благоговение перед жизнью и Красотой вечны среди многого тленного и суетного; «Vita brevis, ars longa» – «Жизнь коротка, искусство вечно» – так афористично Сенека выразил мысль Гиппократа, великого врача и философа.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear readers,

Here is the next issue of «The Art of Eurasia» journal. As always it is difficult for us to note some concrete material especially. All of them, in our opinion, will attract the attention of those interested in the art of the great continent, what extends from the Atlantic to the Pacific ocean. But one of "highlights" of this release can consider the section «Eurasian Heritage» which we have entirely devoted to a Buddhist iconography and where have begun to publish excerpts from "The dictionary of a Buddhist iconography" of the Indian academician Lokesh Chandra. This outstanding work deserves the appreciation and is extremely demanded among researchers of Buddhist art.

I would also like to draw attention to the photo which is placed on the journal cover. This is a fragment of a vast system of mosaic and fresco decoration from the Church of the Chora monastery in Istanbul created at a ktitor Theodor Meteohit in 1315-1321. We will tell you in detail about this monument in the next issues of the journal. Despite the damage caused by people and time, the decoration of the temple is staggering. On the walls, vaults, circular arcs of archs, in a word everywhere, there are scenes depicting the life of the virgin and Jesus Christ, saints, prophets and apostles. It is difficult to estimate how much time is necessary to scrutinize all the scenes and images. But to look away from them and not remember them later – it is impossible; it seems that every gesture is imprinted in the memory forever. Here saints Joachim and Anna hugged her daughter Mary. Their eyes met, they have so much tenderness towards each other, happiness for daughter, so much nobility and strength in every gesture. This is a biblical scene and a scene that is repeated in every happy family on the earth. In addition to emotional, in addition to reflection on the eternal questions, meeting with such artworks is significant also in another aspect. We see a finished art piece, but it is also important that someone has thought out and calculated all those beautiful proportions of the Church, someone has built and perfectly plastered the walls, someone has made every smallest piece of smalt for the magnificent mosaics which shimmer and carry the message of unearthly beauty to this day, someone has been preparing a paint for frescoes. The unknown craftsmen and artists once lived, suffered and enjoyed life, were rewarded or unjustly wronged. But, most importantly, they were creating, and we can say about them only one thing: they loved life and Beauty. As long as people will admire their creations, until then they will be stored on the memory. Reverence for life and beauty are eternal among many perishable and vain things; «Ars longa, vita brevis» – Art is long, life is short – so aphoristic Seneca expressed the idea of Hippocrates, the great physician and philosopher.

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.001

УДК 7.01

ВВЕДЕНИЕ В БУДДИЙСКУЮ ИКОНОГРАФИЮ

Ом Чанд Ханда

Доктор истории и литературы,
директор индийско-американской
неправительственной организации
«Infinity Foundation»,
почетный член общества «Калп».
Индия, г. Шимла.
oc_handa@hotmail.com

Перевод с английского и редактирование:
И. Фотиева, Е. Хворостова

Аннотация

В статье представлены основные этапы формирования буддийского искусства в Тибете, формирование буддийского пантеона, его специфика и влияние со стороны ранних культов, тантризма, индуизма. Описывается иконологическая иерархия буддийских образов и основные виды искусства – танка, фреска, скульптура.

Ключевые слова: буддийское искусство, искусство Тибета, иерархия божеств в буддизме, танка, буддийская скульптура и фреска.

Библиографическое описание для цитирования:

Ханда О.Ч. Введение в буддийскую иконографию // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 8-44. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.001 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/7/>

Прежде чем говорить о буддийском искусстве и его иконографических принципах, возможно, будет целесообразно ознакомиться с социокультурной структурой народов, веками проживающих в цитадели Гималаев. Можно обоснованно предположить, что до того, как буддизм появился в Тибете в середине VIII века, люди пребывали в темноте относительно примитивных представлений. Это произошло в 747 г. н.э., когда Падмасамбхава (717-762 гг. н.э.), при участии Ачарьи Шантаракшиты (705-762 гг. н.э.), распространил буддизм из Индии

на территорию «крыши мира». Двумя годами позднее он основал первый буддийский монастырь в Самье в центральной части Тибета. В этот период акцент был сделан, в основном, на внедрении и распространении *дхармы* [здесь и далее многозначное понятие дхарма понимается как буддийское учение – прим. перев.], и не предпринималось никаких серьезных усилий, направленных на разработку архитектурно-художественных аспектов монастырей, которые следовали индийским образцам в идейном, а не в архитектурном смысле.

Подвергаясь жестоким гонениям, буддизм пришел в период, когда Ландарма (838-842 гг. н.э.) взойшел на трон в центральном Тибете. Сложившаяся ситуация продолжалась в течение двух с половиной веков до тех пор, пока королевство Гуте в западном Тибете не стало оплотом буддизма в тибетском мире под правлением мудрого короля Лхашен Еше О (967-1040 гг. н.э.). Он активно поддерживал буддизм и пригласил *Амиша* (982-1054 гг. н.э.; индийское имя: Дипанкар Шригиан), выдающегося теоретика буддизма из Наланды, в Гуте, для того чтобы очистить учение-дхарму от анимистических и демонистических элементов, которые Падмасамбхава оставил в буддизме с целью его адаптации для понимания простыми людьми.

Еше О объединил усилия с великим Лотсабом Ринченем Занпо (958-1055 гг. до н.э.), чтобы положить начало активной архитектурной и художественной деятельности в транс-западном Гималайском регионе, где в этот период выделился округ Нгари (западные тибетские королевства Ладакх и Гуте). Во время своего длительного пребывания в Индии в различных *маха-вихарах* [*вихара* – буддийский монастырь – прим. перев.] Ринчен Занпо приобретал из первых уст знания о планировочных решениях индийских *вихар* и многое узнал об их искусстве и архитектуре. Он применил эти знания, построив не менее 108 храмов и монастырей в *Нгари* и украсив их великолепными фресками в высоком индийском стиле. Этими эпохальными реформами он объединил религиозные и художественные виды деятельности с целью формализации религиозной культуры, в которой искусство является ее неотъемлемой составляющей.

Эти монастыри стали не только ведущими центрами религиозной жизни в Нгари, но во многом и центрами художественной жизни, так как *дхарма* может быть преподана необразованному населению только посредством искусства. Большинство строений Ринчена Занпо не сохранились до настоящего времени, но некоторые все же остались в районах Ладакха, Лахула и Спити и в Киннауре, и они могут претендовать на статус самых старых из все еще существующих хранилищ религиозного и художественного наследия гималайского (тибетского) буддизма в мире.

В этом творческом начинании Ринчену Занпо помогали не только его соотечественники, но и многие индийские художники и ремесленники. Это было время, когда различные королевства Индо-Гангской равнины рушились под напором мусульманства. *Маха-вихары* и *вихары* были разграблены, а ученые и художники подвергнуты жестоким пыткам. Королевство Гуте при правлении короля Еше О было самым подходящим местом, где они могли отыскать убежище и следовать своему призванию. Таким образом, в Тхолинге, столице Гуте, все было направлено на осуществление великого эксперимента в науке и искусстве. Ринчен Занпо соединил местный колорит с талантом индийских мастеров, чтобы сформировать неповторимый стиль, отражающий и синтезирующий стили индийских школ Кашмира, древнего Бихара и Западной Бенгалии. Джузеппе Туччи в своем *Indo-Tibetica* определял данный стиль как *Гуте-брис* или стиль Гуте.

Движение, начатое Ринченем Занпо, получило широкое распространение во всем тибетском мире, и постепенно *Гуге-брис* стал национальным стилем Тибета, именуемый *dbUs-bis*, иначе говоря, «тибетский стиль искусства». Интерьеры монастырей были выполнены в чисто индийском стиле, напоминающем Аджанту, с большими рисунками, расположенными на всех внутренних поверхностях стен и потолков. Таким образом, монастырь как бы соединял в своем интерьере земной план с небесной сферой, изображенной на фресках, чтобы представить Бодхисатву в архитектурной иконографии. Цвета, использованные в ранних композициях стиля Гуге, были полностью индийскими, с обилием красного и желтого. Для того чтобы сохранить божественный характер фресок, художник не заполнял их фон пейзажами: пространство вокруг главных фигур было занято маленькими фигурками сопутствующих божеств. Исполненные спокойствия лица богов с полузакрытыми задумчивыми глазами, с очерченными в форме банта глазными веками, острыми носами, губами правильной формы и едва заметной ангельской улыбкой намекали на глубокое, обращенное вовнутрь размышление. Линии были чрезвычайно сдержанными, так что фигуры всегда воспринимались пребывающими в строгом равновесии.

После XIV века религиозно-культурные связи Тибета с материковой Индией были разорваны, и стиль Гуге был предоставлен сам себе до XVII века, когда он испытал влияние со стороны Китая. Таким образом, *Гуге-брис* был превращен в *rgya-bris*, то есть «китайский стиль живописи». Под этим влиянием фрески стали заключаться в рамки, пейзажи стали более оживленными и живописными, со скалами, завихренными облаками, пламенем и стилизованными растительными и животными элементами. Линии стали более живыми и пластичными, чтобы подчеркнуть драматизм фигур. Замысловатые повороты и изгибы конечностей, завитки ниспадающих и продуманных драпировок – все было передано беглыми линиями. Акцент был сделан на выражении лица, изображаемого с клинообразной бородой, заостренными и завитыми усами, широко открытыми глазами и с детальной проработкой волос. Синий цвет в его различных оттенках стал любимым цветом художников. Под этим влиянием стиль Гуге постепенно вообрал в себя особенности китайской живописи до того, как более ранний стиль был полностью вытеснен китайской манерой изображения. На этом более позднем этапе буддийское искусство Тибета вообрало столько стилей, что могло бы быть лучше всего определено как гибридная форма искусства.

Однако с распространением буддизма из материковой Индии традиции индийского искусства также широко распространились в буддийском Тибете и в дальнейшем развивались и совершенствовались опытными ламами. Искусство изображения формы, лепнина, фрески и живопись *танка* являются некоторыми из техник, пришедших из соседних частей Индии. Однако данные виды искусства в дальнейшем были здесь развиты и усовершенствованы, причем, с глубоким религиозным рвением. Эти художественные изделия, носящие в высшей степени религиозный и священный характер, составляют сегодня неотъемлемую часть религиозно-культурной системы буддистов высокогорного гималайского региона. Для того чтобы научиться по-настоящему восхищаться и ценить тонкие нюансы этого уникального искусства, мы введем далее такие его понятия, как «тематический формат», «иконология» и «иконографический метод».

Тематический формат

Тематический формат буддийского искусства, основанный на буддизме Махаяны, чрезвычайно обширен и сложен, подчиняясь эзотерике, включающей все мыслимые

и невысказанные формы жизни и ноуменальные сущности всех сфер. Тем не менее, простой и темный буддийский народ как на северо-востоке Сиккима, так и на северо-западе, по природе своей глубоко погружен в него. Самое значимое направление в буддизме Махаяны в высокогорном гималайском регионе – это буддизм Ваджраяны, который Падмасамбхавой утвердил в Тибете и в дальнейшем распространил в высокогорных гималайских районах в качестве господствующей системы вероисповедания. Поскольку главные центры буддизма Ваджраяны сейчас располагаются в высокогорных гималайских районах, то, может быть, уместно назвать его гималайским буддизмом. Наиболее интересным аспектом буддизма Ваджраяны в контексте настоящего исследования является разнообразие его пантеистической системы, которая предлагает популярную интерпретацию различных сложных доктрин. Для этой цели была тщательно разработана концепция цепи Будд, представленная в буддизме Махаяны, которая в дальнейшем была доработана путем добавления многих метафизических воплощений Будд и их супруг в буддизме Ваджраяны – настолько, что в этой вере стали допустимыми не только бесчисленные божества культов Шивы и Шакти, но даже и божества добуддийской религии Бон, и боги Тибета были ассимилированы с местными вероисповеданиями, что охотно принял простой народ. Таким образом, гималайская (тибетская) версия буддизма Ваджраяны существенно отличается от его индийского варианта.

Тибетский пантеон буддизма Ваджраяны может быть с уверенностью распределен на десять категорий, а именно: (1) Мануша-Будды, (2) Дхиани-Будды или Джинны, (3) Небесные Бодхисаттвы, (4) Земные Бодхисаттвы, (5) Идамы (охраняющие божества), (6) Дхармапалы, (7) Дакини, (8) Брамические божества, (9) местные божества и божества страны, а также (10) семейные и личные боги.

(1) *Мануша-Будды:*

Самыми человечными среди Будд являются их земные манифестации – Мануша-Будды, или Будды Древности, или Татхагаты. Согласно традиции Махаяны, существует семь таких манифестаций: (I) Випашьин, (II) Шикхин, (III) Вишвабху, (IV) Кракуччанда, (V) Канакамуни, (VI) Капьяпа, и (VII) Шакьямуни. Все Мануши-Будды изображены облаченными в одежду индийских монахов.

(2) *Дхиани-Будды:*

Среди них Дхиани-Будды (Джины) и Будда Исцеления представлены в строгих одеяниях монахов, сидящие в ваджрасане, с характерными для них жестами рук. Однако, когда они изображаются в форме самбхогакая, то есть в сияющих отблесках света, их украшают королевской мантией, драгоценностями и коронами.

(3) *Небесные Бодхисаттвы:*

Небесные Бодхисаттвы полностью украшены и увешаны драгоценностями. Авалокитешвара – это самый популярный из небесных Бодхисаттв в гималайском (тибетском) буддизме. Его изображают как четырех-, так и одиннадцатиглавым с тысячью глаз – по одному на каждой ладони. Он занимает центральное место в монастырях, которые основал Ринчен Зангпо вместе со своими современниками.

(4) *Земные (смертные) Бодхисаттвы:*

Индийские святые, обожествленные ламы и великие покровители буддизма в Тибете также стали объектами поклонения – как смертные, или земные Бодхисаттвы. Среди них десять учеников Будды и восемнадцать *стхавир*-учеников, которые проповедовали *дхарму* на различных территориях и стали индийскими святыми. Многие из *стхавиров* были современниками Будды, которые жили и после него. Кроме того, многие теоретики

и философы школы Махаяны также были обожествлены как Бодхисаттвы. Среди них можно назвать имена таких выдающихся деятелей, как Ашвагхоша, Нагарджуна, Арьядева, Асанга, Васубандху, Дхартакирти, Сандракирти, Шантаракшита и Атиша.

Однако тантрические представители школы Махаяны заслужили более высокое положение среди земных Бодхисаттв. Они были почитаемы как *махасиддхи* [люди, достигшие сверхспособностей – прим. перев.]. Прежде всего, Гуру Падмасамбхава, великий представитель буддизма Ваджраяны и основатель буддизма в Тибете, уважаем даже больше, чем Будда, среди последователей его учения секты Ньингма. Для того чтобы подчеркнуть его восьмикратный тантрический дар, его представляют в иконографии в восьми проявлениях, а именно: (I) Гуру Римпоче (Драгоценный Учитель), (II) Памасолва (Падмасамбхава в положении махамудры), (III) Гуру Пама Гьяло (Король-владелец Трипитаки), (IV) Гуру Дорже Доло (Бриллиантовый Защитник), (V) Ньяма Озер (Источник Света во тьме), (VI) Сакьясенг (Второй Шакья), (VII) Гуру Сенг Дадаг (Распространитель дхармы) и (VIII) Лодан-Чог-сре (Распространитель Знаний).



Рис. 1. Гуру Падмасамбхава – великий представитель буддизма Ваджраяны.

Среди обожествленных тибетских лам основатели различных учений были также причислены к Бодхисаттвам. Таким образом, были обожествлены Цонкапа – основатель секты Гелукпа, Марпа и Миларепа – основатели линии Кагью и Сакья Пандита – знаменитый лама из Сакья. Статус Бодхисаттвы был также присвоен Сонгцэну Гампо (617-649 гг. н.э.) – мудрому королю Тибета и его министру Тхоми Самбхоту, который с помощью индийских ученых на основе письма брахми создал тибетское письмо, и королю Тисонгу Децэну, который пригласил Падмасамбхаву в Тибет. Обе жены Сонгцэна Гампо – Принцесса Вэньчен из Китая и Бхрикути из Непала – были также обожествлены в качестве женских Бодхисаттв как *Dolma Karpo* (Белая Тара) и *Dolma Janguli* (Зеленая Тара) соответственно. Кстати, Зеленая Тара и *Dolma Pagmo* (Маричи Ваджраварахи) – две самые почитаемые Тары из двадцати одного проявления Тары в тибетском буддизме.

(5) *Идамь:*

Демонические воплощения Будд и Бодхисаттв называют охраняющими божествами, но различные учения тибетского буддизма также определяли их собственных последователей как *yi dam lha* (йидам лха). Хотя *rDo-rje jigs-byed* (Ваджрабхайрава) и *bDe-mchog* (Самвара) – охраняющие божества Гелугпы, учение *rDo-rje phur-ba* (Ваджрапурба) Сакья и прочие учения тоже имеют своих *yi dam lha* (йидам лха), как других охраняющих божеств – *Kye-rdo-rje* (Хеваджра), *Sans-gyes-t'od-pa* (Буддхакапала), *gsin-rje* (Яма) и т.д.

(6) *Дхармапалы:*

Ch'os-skyon (Дхармапалы) находятся в подчинении покровительствующих божеств. Они изображены самым отвратительным образом с яростной и ужасной внешностью. Брахманский демон Бхайрава, возможно, послужил источником идеи Дхармапалы в буддизме Мааяны.

(7) *Дакини:*

Дакини – это двойники Дхармапалы в женском облики. Предполагается, что Дакини являются воплощением индийской богини Кали.

(8) *Брахманские божества:*

Наличие бесчисленного количества брахманских богов допустимо в пантеистической системе Махаяны. Они могут быть примерно распределены на восемь категорий: *lha* (Девата), *klu* (Наги или змии), *gNod-sbyin* (Якши), *dri-za* (Гадхарвы или ангелы), *lha-ma-yin* (Асуры или титаны), *namk'ab-ldin* (Гаруда или фениксы), *mi-ham-chi* (Киннары или небесные певцы), *to-'bye-ch'en-po* (Махораги или гигантские змеи) и т.д.

(9) *Местные Божества:*

Местные боги, в основном, происходят из добуддийской религии Бон. Они были включены в тибетский буддизм в процессе пантеистического синкретизма как божества более низкого уровня.

(10) *Семейные и Личные Боги:*

Подобно местным божествам, семейные и личные боги также получили свое место в пантеистической системе Махаяны. Большинство из них являются местными или добуддийскими коренными божествами Бон. Они при этом подчиняются пантеистической иерархии как Защитники Веры.

Иконология

Буддийское искусство не может быть в должной мере понято или оценено до тех пор, пока как следует не осмыслены значения его основополагающих символов. Их каноническое истолкование может раскрыть некоторые тайны сложного тантрического учения Ваджраяны, космологических феноменов и ноуменальных абстракций. В действительности тибетский буддизм Ваджраяны – настолько глубокое и сложное вероучение, что все его тонкости и нюансы могут быть соответствующим образом объяснены и оценены лишь после того, как они будут интерпретированы формальными способами посредством разнообразных символических форм. Большинство из этих символов, заимствованных из индийских источников буддизма Ваджраяны, подвергались существенным метаморфозам и изменениям, чтобы отвечать тантрической направленности его тибетской версии. Кроме того, к нему были добавлены и многие другие значимые символы.

Каждому божеству пантеона Ваджраяны было поставлено в соответствие определенное иконографическое изображение, символическая форма. Настроения, отношения, сидячие позы, жесты рук, количество лиц и рук, одежды, атрибутика, цвета и т.д. – это не только

характерные символы сил, способностей и потенциальных возможностей различных божеств, которые были соотнесены с ними посредством мистической и медитативной практики, но также и символические формы, отождествляющие их с теми или иными религиозными группами (родами) – *париварами*. Таким образом, каждый элемент изображения важен и многозначен, имеет глубокий символический смысл, а цельное изображение – это обобщенный величественный символ особого космического явления, тантрической системы, философской идеи и абстрактной концепции.

В иконографии Будда изображается как нищий монах с лысой головой, одетый самым обыкновенным образом в *chogyu* (на санскрите «*samghati*» – двух-трехметровое длинное одеяние, состоящее из двадцати пяти кусочков ткани). Это изображение – универсальный символ мира, сострадания и милосердия. Будда представляется сидящим на подушечке из лотосов, являющихся символом чистоты и божественного происхождения. Выражение его лица отражает спокойствие и мягкость. Оно также характерно для Бодхисаттв, которые являются небесными образами Будды. Однако, в отличие от нищего Будды, небесные Бодхисаттвы представлены как молодые индийские принцы. Они одеты самым тщательным образом и украшены тринадцатью видами орнаментов, символизирующими их высокое небесное положение или королевский (*rajasik*) темперамент. Таким образом, разнообразие вариаций настроений, отношений, позы, жесты рук, одежды, атрибутика и т.д. могут представлять различные роли одного и того же божества. Например, Бодхисаттва Манджушри, знаменитый своим миролюбивым нравом, одетый в королевские одежды, рассматривается как *satvik* (сдержанное) божество, но он изображается как *rDo-rje hJhigs-byed* (Ваджрабхайрава) в своем *tamsik* (агрессивном) выражении.

Агрессивный темперамент – это характеристика *drag-pa* (беспощадных божеств). Они являются защитниками тантрического учения. В иконографии они изображаются с огромными головами, третьим глазом на лбу, массивными телами, колючими волосами, агрессивными жестами и т.д. А *drag-pa* идентичен *to-wa* (злому божеству), но каждый из них репрезентируется вереницей черепов вокруг «пылающего языка» и попирает поверженные тела. Несмотря на злое вид, они не представляют ничего демонического. На самом деле, чем более сострадательно и участливо божество, тем более устрашающ его внешний вид: он призван подчинить и покорить силы, враждебные *дхарме*.

Божества представлены в различных сидячих и стоячих позах. Эти позы нужны, в основном, для того, чтобы подчеркнуть различные настроения и усилить эффект сопереживания. Женские божества обычно изображаются с изгибами талий и шей, чтобы выразить позы *dvi-bhang* (двойной поворот) и *tri-bhang* (тройной поворот), передающие физическое изящество и гармонию. В то же время этим приемом сознательно пренебрегают при изображении фигур свирепых божеств, которых представляют гротескными, жесткими и злоеющими для передачи страха и ужаса.

В иконографии самая любимая поза сидящих Будд – это *rdorje skyil-drum*, или *ваджрасана* (бриллиантовая или алмазная поза). Это хорошо известная поза Будды, в которой ноги тесно соединены, с подошвами, полностью направленными вверх. Эта поза символизирует постоянство. Если кто-нибудь сидит в *ваджрасане* с разомкнутыми руками, свободно лежащими на коленях, то такая поза называется *дхьянасана* (медитативная поза). Другими важными позами, с их символическими значениями, являются: *савасана*, означающая чистый выход из медитации, *ниямаланасана*, символизирующая медитативную стадию, следующую за савасаной, *лалитасана*, представляющая возвышенность, очарование и безмятежность, и *асана* Майтрея, означающая постоянную готовность.

Роль жестов очень важна в символическом плане. Разнообразные жесты рук предусматривают выражение разных настроений, действий и достижений Будды. Каждое его движение руками рассматривается как образец для выражения того или иного настроения, действия или ситуации. Некоторыми из важных жестов являются:

(1) *Бхумиспарша-мудра* (жест «соприкосновения с землей»). Он является самым распространенным при изображении Будды в иконографии, выражает земную сущность буддийской философии и символизирует победу Будды над Марой. Небесные Акшобхьи Будды изображаются именно с таким жестом.

(2) *Самадхи-мудра* (медитативный жест) означает невозмутимость.

(3) *Уттарабодхи-мудра* представляет высшее сознание. Руки небесного Будды Вайрочана изображают эту мудру.

(4) *Дхармачакра-мудра* или *дхармачакраправартан-мудра* символизирует Будду как Проповедника дхармы.

(5) *Варада-мудра* означает доброжелательность. Небесный Будда Ратнасамбхава изображается с этим жестом.

(6) *Шаран-мудра* выражает покровительственное отношение. Этот жест идентичен *варада-мудре*, но в данном случае рука немного согнута, и ладонь находится на весу.

(7) *Абхая-мудра* символизирует бесстрашие. Эта *мудра* ассоциируется с небесным Буддой Амогхасиддхи.

В иконографии *Дхиани-Будды* (духовные отцы Бодхисаттв), как правило, изображаются сидящими над головой Будды. Изображение Авалокитешвары в Трилокинате и Гондхола (Гандхола) в долине Чандра-Бхага в Химачал-Прадеше являются тому подтверждением. Там небесный Будда Амитабха изображен на короне Бодхисаттвы Авалокитешвары. То, как данная формула была принята в иконографии индуистов в более поздний период, может быть лучше всего продемонстрировано каменными изображениями Джая и Виджая в натуральную величину в Лакхамагдале [6, с. 119; с. 106-107].

Иногда венценосные Дхиани-Будды обозначаются с помощью их собственных мистических символов. Так, Вайрочана символизируется колесом Учения, или колесом Закона – *charka* («дхармачакра»), Акшобхья молнией или алмазным скипетром – *vajra*, Ратнасамбхава с помощью *ratna* – драгоценный камень, или чинтамани («камень исполнения желаний») Амитабха – лотосом (*rakta-padma*), Амогхасиддхи с помощью *vishva-vajra*, удвоенной ваджры [*ваджра* – ритуальное и мифологическое оружие в индуизме, тибетском буддизме и джайнизме – прим. перев.], представляющей собой две скрещивающихся ваджры и символизирующей высочайшее понимание истины. Эти символы изображены на коронах почитаемых Бодхисаттв. Иногда они представляются держащими эти символы в качестве атрибутки.

С расцветом тантризма буддийские божества Ваджраяны были наделены многочисленными способностями, которые выражались в иконографии увеличивающимся числом лиц и рук. Таким образом, различные божества обретали многоголовые и многорукие формы. Бодхисаттва Авалокитешвара, самое популярное божество гималайского буддизма, представлен в четырех- и одиннадцатиголовом виде с тысячью рук и открытыми ладонями, на каждой из которых изображен открытый глаз. Дополнительные головы Авалокитешвары означают его заботу о благополучии всего живого, а тысяча рук с открытыми глазами символизируют его бдительный и доброжелательный характер.

Цвета в буддийском искусстве также имеют огромное символическое значение. Желтый символизирует *satvik* (сдержанное) настроение, а красный, синий и черный выражают *tamasik*

(свиристое) настроение. Как правило, боги изображаются в белом цвете, гоблины в красном и демоны в черном. Эта цветовая символика очень близка традиционной классической, народной индийской символике. Цвета, отождествляемые с Дхиани-Буддами (небесными Буддами) символизируют пять космических элементов: белый – космос, синий – воздух, желтый – земля, красный – огонь и зеленый – вода.

Некоторые монограммы и мотивы, входящие в сложные монограммы, представляющие различных буддийских божеств, также приобрели значимый религиозный смысл, чтобы символизировать важные события, причинные связи и канонические абстракции. *RNam-bcu-dbang-ldan* (Десять Всемогущих) – одна из таких мистических монограмм, изображенных на *cho-pen* (знаменах удачи). Такая монограмма представляет собой комбинацию из семи букв и мотивов, представляющих луну, солнце и пламя огня. Различные части монограммы выполнены в синем, черном, зеленом, красном, белом и желтом цвете.

sDon-br Tson Dam-pa – один из самых популярных мотивов, который выражает целый спектр вероисповеданий гималайского буддизма в краткой форме. Нарисованный или напечатанный на бумаге или ткани, он встречается не только в монастырях, но и во всех буддийских домах. В нем символически представлены три покровителя религии. Манджушри, Бодхисаттва Мудрости представлен, соответственно, *Ser-phying-gyi-gLegs-bam* (Книгой Мудрости) и *ral-gri* (Огненным Мечом). Ваджрапани и Бодхисаттва Могущества символизируются *ne-Tso* (двуглавым зеленым попугаем). Авалокитешвара, Бодхисаттва Сострадания, представлен *Ngang-pa Ser-pa* (двуглавой оранжевой уткой). Эта буддийская «Тронца» – Мудрость, Могущество и Сострадание призывает к единству действия, слова и мысли.

Другой мотив, *sDon-br Tson Dam-pa*, в свою очередь, символизирует историческое событие: распространение буддизма в Тибете. В этой мистической монограмме Шантаракшита представлен как океан; лотос символизирует Гуру Падмасамбхаву, «рожденного из лотоса»; длинная тибетская книга с мячом изображает короля дхармы Тисонга Децэна, двуглавая оранжевая утка символизирует великого индийского мудреца Вималамитра и других индийских ученых, двуглавый зеленый попугай представляет Вайрочану и других ученых переводчиков.

Самые важные монограммы буддизма Махаяны – это иллюстрированные изображения *Srid-pahi bKhor-lo* («Колеса Жизни»). Наличие этого важного мотива на стене возле главного входа в *лха-кханг* (храм) считается обязательным. Согласно традиции, Колесо Жизни было впервые изображено Буддой с помощью рисовых зерен. Самый первый его вариант появился в пещерах Аджанты [1, с. 309]. Он был введен в тибетский буддизм монахом Банде Яшей в VIII веке в монастыре Самья в *Поде* (центральный Тибет) [5, с. 165-166; 7, с. 108]. Эта впечатляющая круговая монограмма изображает цикличность причинных связей посредством тщательно проработанной формы символических узоров и мотивов, изображенных в двенадцати овальных рамках по периметру. *mGon-po Nag-po*, то есть Махакала, или Великое Время, представляется в образе всепроникающего ужасного монстра, крепко обхватившего края челюстями и лапами. На нефе изображен петух, змея, и каждый пытается поглотить другого, символизируя *рага* (страсть), *двеша* (зависть) и *моха* (алчность) соответственно. Изображения выполнены в красном, зеленом и черном цвете. Главное пространство заполнено таким образом, чтобы символизировать шесть сфер жизни: сфера богов, сфера человечества, обитель титанов, сфера духов, сфера преисподней и сфера животных. «Колесо Жизни» – это сжатый символ всего буддийского искусства, который способен передать тончайшие смыслы буддийской философии в самой выразительной и ясной форме.

Иконографический метод

Иконографический метод в буддийском искусстве является очень сложным. Оставаясь неизменным в течение веков, будучи строго канонизированным, он отвергает любые попытки внесения тематической новизны и творческой образности. Лишь спустя годы усердного обучения под руководством наставника новичок полностью готов к тому, чтобы воплотить полученные знания. Процесс неизменного воспроизведения вековых канонов и лейтмотивов продолжается из века в век. Даже когда новичок уже становится опытным, он никогда не стремится быть своеобразным, но видит главный смысл своего творчества именно в верном следовании уже проложенными путями. Таким образом, любая попытка индивидуального самовыражения полностью исключается в работе, которая должна следовать каноническим требованиям. Тем не менее, художник волен создавать собственную тему, если он достиг определенного духовного и интеллектуального уровня, чтобы представить себе, концептуализировать и интерпретировать некую абстрактную философскую идею, но даже тогда он должен строго следовать каноническим нормам.

Поэтому создание образа не становится в полной мере творческим процессом, но может стать высокодуховной практикой. Согласно Майтрея-Натха, навыки в изобразительном искусстве, помимо астрологии, медицины, грамматики и ораторского искусства, являются необходимыми для посвященного монаха. Ведь «...без достижения мастерства в пяти областях знаний, даже высшие Святые не достигнут состояния Будды» [2, с. 60]. Каноническая направленность буддийского искусства сделала его высоко интеллектуальным, медитативным и непоколебимым, но менее эстетичным. Ввиду этого, для того, чтобы оценить данное «искусство», необходимо понимать его духовную сущность и символику, потому что оно – не цель как таковая, а «орудие», с помощью которого можно достичь духовных целей. Следовательно, будет уместно определить его как «репрезентационное искусство». *Виная* прописывает подробные указания относительно методов измерений, конструкции и выполнения различных его элементов. При этом большое внимание уделяется канонической точности изображения фигур Будд, Бодхисаттв, Великих Матерей, гневных Якш и др.

Вначале иконографическая формула для изображения пантеона Ваджраяны была основана на индийской системе *наватала* (девять ладоней). Согласно данной системе, размер идеальной стоящей фигуры – девять ладоней в высоту, если измерять ее по системе *thal-rno* или системе *тал*, в которой основной модуль равен одной ладони, то есть расстоянию между кончиками большого и указательного пальцев вытянутой руки. Также это расстояние между линией роста волос и подбородком. Из этого следует, что длина лица – одна ладонь. Она равна двенадцати *ангулам* (ширина пальца). Один *ангул* (на тибетском: *sar-mo*) равен четырем *легам* (на тибетском: *kang-ra*), а одна *лега* равна двум зернам ячменя (на тибетском: *ne*).

Поскольку эта система пришла в Тибет из Индии через Непал, ее стали называть *bal-bris*, то есть непальский стиль. Согласно ей, как уже сказано, стоящая человеческая фигура измеряется девятью ладонями в высоту. Каждая ладонь представляет один из разделов космоса. Таким образом, совершенная человеческая фигура размером в девять ладоней считается олицетворением макрокосмоса в микрокосмической модели. Следовательно, *Рукаяя* Будды [одно из «трех тел» (Трикая) Будды – прим. перев.] по шкале *наватала* – идеальный символ макрокосмоса. Эта взаимосвязь важна, так как она соответствует философскому принципу взаимосвязи происхождения всего живого и объясняет концепцию *нирваны* как переходной фазы, через которую следует финальный «выход» в бесконечность.

Индийская система *наватала* была внедрена в Тибете под влиянием тантризма. Позднее, под влиянием китайской иконографии, она претерпела определенные изменения, но все они ограничились только нюансами формальной интерпретации местных божеств. Несмотря на это, *наватала* продолжала вытесняться китайской и местными иконографическими практиками до той поры, когда в тибетском искусстве сформировались наиболее существенные признаки, которые сделали его отличным от индийского или китайского стилей – создали *dbUs-bris*, то есть тибетский стиль искусства. Индийские иконографические нормы продолжают оставаться стандартом для идеальных человеческих размеров даже в такой ситуации. Их увеличение символизирует сверхчеловеческие качества и способности, а уменьшение – напротив, признак до-человеческого уровня.

Согласно тибетской иконографической системе изображения создавались в различных системах измерения в диапазоне между десятью и шестью ладонями в зависимости от положения субъекта в пантеистической иерархии. Любое отступление от этого правила считается грехом. Таким образом, Будды, Бодхисаттвы и святые изображаются размером в десять ладоней, но для Будды одна ладонь равняется двенадцати с половиной *sar-mo* (ангула) против обычных двенадцати *sar-mo* (ангула). Из этого следует, что высота изображения Будды от головы до пят и ширина между кончиками средних пальцев вытянутых рук дают квадрат из 125 *sar-mo* (ангула), или десяти ладоней по двенадцать с половиной *sar-mo* (ангула). Для сидящего Будды иконографические нормы верхних пропорций должны быть точно такими же, как и у стоящей фигуры, но для нижней части размеры тщательно выверены, так что пропорции каждой части тела не нарушены.

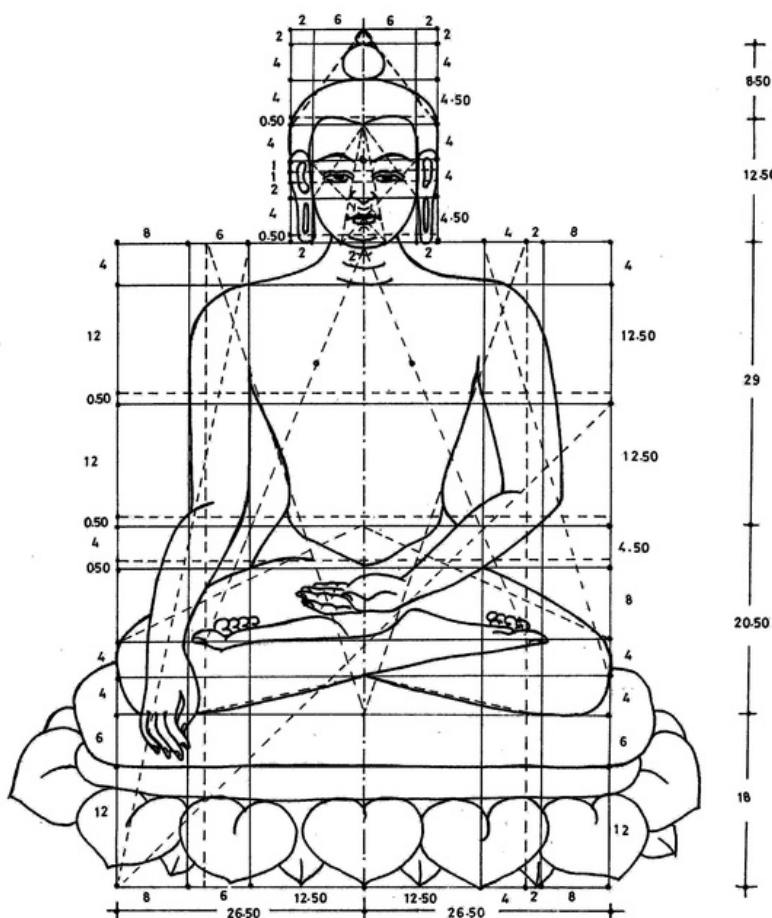


Рис. 2. Иконометрические нормы изображения Будды.

Требования для изображений различных божеств предполагают, что Будды и обожествленные ламы должны быть размером 125 *sar-to* (ангула); Бодхисаттвы, Локапалы и местные божества – 120 *sar-to* (ангула); женские фигуры – 108 *sar-to* (ангула); гневные божества, Дхармапалы, Якши и т.д. – 96 *sar-to* (ангула) и карликовые божества – 72 *sar-to* (ангула).

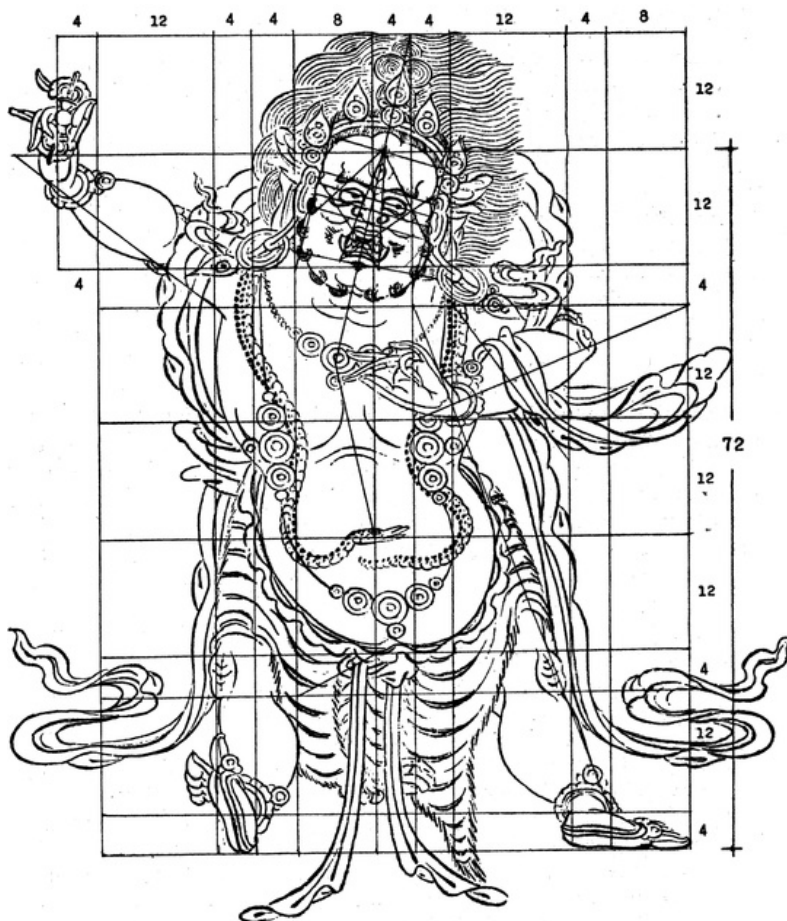


Рис. 3. Иконометрическая шкала гневного божества.

Хотя каноны изображения человекообразных фигур по иконографическим нормам жестки и неизменны, художник может отходить от канонических правил для других изображений. Он может создавать живописные пейзажи со скалами, утесами, водопадами, садами, фруктовыми и цветущими деревьями, животными, птицами, облаками и т.д. по его собственному вкусу. Все это возможно потому, что для изображения не связанных с человеком живописных элементов неиндийского происхождения нет каких-либо норм. Они попали в гималайское (тибетское) буддийское искусство из китайских источников.

Обсудив тематические, иконологические и иконографические аспекты гималайского буддийского искусства, мы подошли теперь к визуальным и пластическим материалам, посредством которых оно приобретает формальное выражение. Среди визуальных форм фрески являются основными, а за ними идут *танки*. Среди пластических форм самые важные – это скульптуры, а затем изображения из металла.

Фрески

История настенной живописи в буддийском мире Тибета была относительно неизученной областью. Тем не менее, есть много свидетельств тому, что настенная живопись в качестве естественного компонента монастырской культуры появилась в Тибете из Индии в начале XVIII века благодаря Банде Яше, индийскому монаху-художнику, по просьбе Падмасамбхавы. Он изобразил колоссальное *Srid-pahi hKhor-lo* («Колесо Жизни») в вестибюле главного храма слева от двери в монастыре Самья [5, с.172-173; 7, с. 108]. Он также мог быть одним из первых монахов-архитекторов, который руководил строительством монастыря Самья. С древнейших времен «Колесо Жизни» было неотъемлемой частью монастырей в Индии, о чем свидетельствует одна из пещер Аджанты, где оно изображено. Концепция «Колеса Жизни» получила развитие в создании монастырей более позднего периода в Восточной Индии. Немаловажным обстоятельством в данном контексте является то, что через «Колесо Жизни» можно проследить постепенное развитие искусства с самого раннего, зачаточного периода до его конструктивной формализации и развитие настенной живописи как национального искусства. Таким образом, формирование религиозной архитектуры в Тибете выразилось не только в формализации многих правил, методов и канонов, но и в создании особого стиля в искусстве в виде настенной живописи. Все храмы, построенные в буддийском мире Тибета со времен основания Самья, неукоснительно следовали этой практике и наносили «Колесо Жизни» и другие буддийские мотивы на стены и потолки как неотъемлемую и естественную часть монастырской архитектуры.

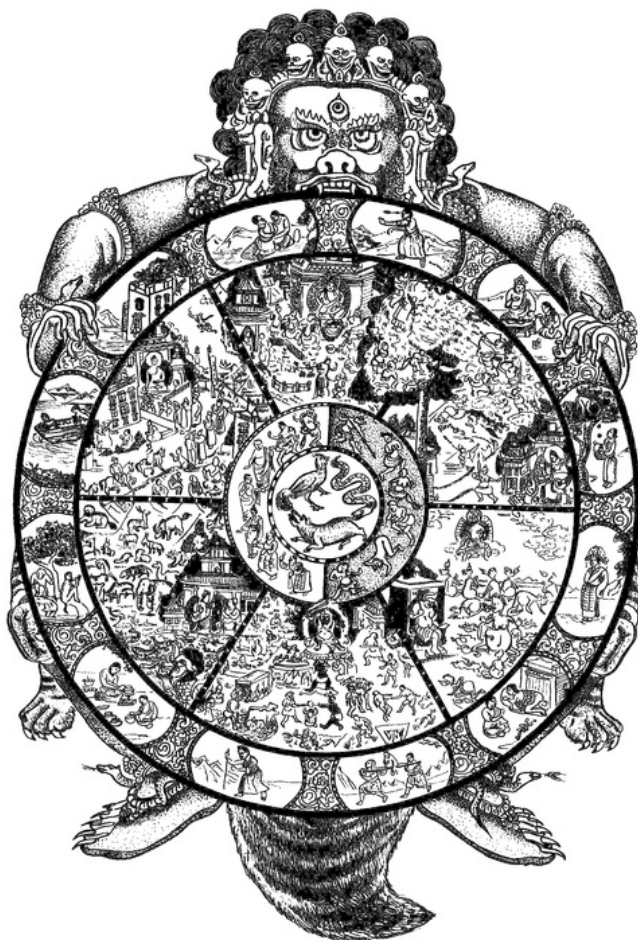


Рис. 4. Буддийское колесо жизни.

Настенная живопись в буддийском регионе Гималаев выполнена исключительно в технике темперы. Однако монахи-художники изобрели и собственные техники подготовки красок и поверхности. Для того чтобы подготовить поверхность, обычно используют тонкий слой пасты из гипса или извести и клей из кожи яков. В некоторых случаях даже применяют сливочное масло. Затем поверхность шлифуют до тех пор, пока она не станет блестящей. Это действие нужно повторять несколько раз, чтобы добиться безупречной гладкости. После этого поверхность разделяется на модульные блоки; подготовительная работа выполняется карандашом или черными чернилами. Иногда художник еще использует трафареты из овечьей кожи для часто повторяющихся сюжетов, но он редко применяет их при создании фресок. Художники зачастую импровизируют, создавая краски из минеральных и растительных средств. При этом в некоторых случаях при создании фресок может использоваться в больших количествах даже золотая пыль. Кроме стен, изображениями в монастырях покрывали также нижние части деревянных потолков, деревянных колонн, бревен и т.д. Однако в монастырях, построенных позднее с использованием современных материалов, художники активно используют готовые искусственные и химические краски. Также они писали на больших холстах, затем сворачивали листы и вырезали нужный размер, после чего наклеивали их на стены.

После оккупации Тибета Китаем в 1959 г. и отправлении в ссылку Далай Ламы XIV в Маклеод Ганже в Дармсалу многие монастыри, принадлежащие различным течениям тибетского буддизма, и монастыри добуддийской религии Бон стали появляться в различных местах гималайского региона. Внутри большинства этих монастырей, построенных из современных материалов, – простые интерьеры, стены выкрашены однотонными искусственными красками, в основном, красными и желтыми. Тем не менее, некоторые из них могут быть богато украшены настенной живописью, но ни одна не выполнена в традиционном стиле, так что не может быть квалифицирована как фреска. Эти картины, изображенные на оцементированных стенах с использованием искусственных эмалевых красок, довольно разнообразны в обработке и стиле, в отличие от классических тибетских фресок. Хотя монахи-художники, которые выполнили эти изображения, берут на себя ответственность за сохранение тематической и стилистической неприкосновенности тибетского искусства, но оскорбительно блестящий и кричащий колорит искусственных эмалей и «рыночный» стиль, конечно, оскверняют возвышенную безмятежность традиционного художественного стиля. Здесь изображения, как правило, представляют собой всего лишь рекламную плакатную живопись, в которой отсутствует ностальгическое очарование.

Танка

Традиция *пата читра* (живопись по ткани) является очень древней в Индии и распространенной среди различных религиозных течений, где она использовалась для продвижения их вероучений наглядными средствами. Среди них джайнистские и буддийские проповедники занимают видное место. Принести с собой свернутую *пата читру* считалось вполне обычным явлением среди религиозных проповедников во времена выполнения их миссии.

Буддизм появился в Тибете благодаря индийским ученым-проповедникам, которые несли *пата читру*, так что они могли учить неграмотный народ – ведь для этого не было более эффективного и доступного средства в незнакомой и чужой стране. Очевидно, что *пата*

читра была единственным действенным способом, с помощью которого они могли быть ближе к народу. Она, как визуальный посредник, играла значимую роль в распространении *дхармы* среди необразованных масс, так как для них наглядное повествование гораздо более привлекательно и эффективно, чем устная проповедь, которую люди едва ли были способны понять. Конечно, и в Тибете *пата читре* придавалось большое значение. Она постепенно развивалась в весьма усложненную форму, поскольку *танка*, то есть «свернутая в рулон» живопись, вбирала в себя влияния региональных индийских художественных стилей Непала и Западной Бенгалии. Однако тантрический уклон в буддизме Ваджраяны полностью преобразовал внешний вид *танки*, которая в своем видоизмененном варианте стоит полностью обособленно от ее индийского образца. Она была задумана как настоящая *мандала* и по смыслу, и по методам создания; ее подготовка, выбор темы и освящение регулировалось канонами, чтобы сделать ее сакрально действенной. Позднее на нее оказали значительное влияние стиль и техника китайского искусства. Под его воздействием *танки* также стали тщательно вышивать разноцветными шелковыми нитками, а сегодня в продаже стандартные танки, вышитые на программируемой швейной машинке. Однако сейчас для нас важен традиционный способ ее создания.

Прежде всего, вытянутый кусочек белой хлопчатобумажной ткани подшивается вокруг тонких бамбуковых распорок для создания мягкого натяжения. Далее работа натягивается на импровизированную прямоугольную раму тугой нитью, идущей зигзагообразно по периметру холста и рамы. Концы нити оставляют свободными, чтобы регулировать оптимальное натяжение для работы. После этого на натянутую ткань наносят тонкий слой смеси из разбавленной извести и клей из кожи яка. Позднее поверхность для рисования полируется, чтобы стать блестящей и гладкой.



Рис. 5. Художник *танка* за работой.

Сначала поверхность делится на модули. Затем контур фигуры отмечается карандашом или черными чернилами. Когда готово необходимое количество рисунков по конкретной теме, используют трафарет со сквозными отверстиями, и очертания наносят путем просеивания угольного порошка на поверхность холста. На этом этапе художник не беспокоится о деталях, которые он проработает позднее тонкой кистью. Традиционно кисти изготавливались художниками самостоятельно из лучших волосков козы и диких животных, но сейчас используются и обычные кисти из магазина. Обычно художник сам

создает краски путем измельчения различных разноцветных камней, которые можно легко найти в любом месте. При этом некоторые цвета добывают из древесных материалов. Раньше золотой цвет получали из золотой пыли, которую художники собственноручно подготавливали. Однако в последнее время художниками-ламами и мирскими художниками используются готовые полотна и акварель, и даже акриловые краски, чтобы удовлетворить быстрорастущий спрос на танки не только на сувенирном рынке Индии, но также и на зарубежном.

Когда *танка* готова, нужно снять ее с рамы, на которой она была закреплена, и убрать деревянные распорки. После этого *мелонг* (расписанный холст) обшивается цветной шелковой или парчовой лентой со всех сторон. Для того чтобы полотно не сворачивалось и держало форму, к нему крепят две круглые деревянные рейки – одна сверху, называемая *танг-шинг*, а другая снизу – *танг-тог*. *Танку* всегда необходимо сворачивать снизу вверх. Вокруг танки пишется *Hjab-Tshon* (радуга), то есть расписанная поверхность, символизирующая границу между священным пространством самой танки и оскверненным миром снаружи, подобно *sima* (ограждающей стене) вокруг монастыря. Радугу обычно выполняют в трех цветах: красном, желтом и синем. В нижней части танки на участке из парчовой ткани вышивается небесный дракон, символизирующий *танг-сго* (вход) в священную область. Для защиты танки от пыли, дыма, грязи и т.д. поверх нее предусматривается *зхал-хебс* (шелковая вуаль). Таким образом, *танка* – это переносное «небесное царство» с различными божествами буддизма Ваджраяны.

Лепные изображения

Доподлинно неизвестно, как и когда возникло искусство создания трехмерных реалистичных изображений в тибетском буддизме. Можно закономерно предположить, что могли сохраниться довольно древние практики изготовления необработанных тотемных образов из камня, дерева и других органических материалов в соответствии с традициями Бон, но ни один из них не должен был выглядеть реалистично или усложнено. Однако зафиксированные письменные и вещественные доказательства подтверждают, что центральное тибетское королевство при правлении могущественного короля Сонгцэна Гампо (617-649 г. н.э.) испытало благоприятные научные и художественные влияния со стороны Кашмира, Китая, Непала и Индии. Король не только отправил Тхоми Самбхота в Индию через Кашмир в 632 г. н.э., чтобы принести знания священных текстов для своего королевства, но также проявил глубокий интерес к буддизму благодаря женам – Бхрикути из Непала и принцессе Вэнь-чен из Китая. Появление индийской художественной традиции в Тибете может быть несомненно приписано его заслугам.

Однако нет конкретного доказательства, указывающего на существование лепных изображений до X века, которые были бы обнаружены на территории Тибета или буддийского гималайского региона. Под патронажем короля Лхашена Еше О (967-1040 г. н.э.) великий Лотсаб Ринчен Зангпо пригласил тридцать два мастера из Кашмира, чтобы украсить монастыри и храмы, которые он основал в различных местах *Нгару* (Западный Тибет). Среди этих мастеров выделяется имя Бхидика как опытного специалиста по созданию скульптур. Он также известен как создатель образа Авалокитешвары для Ринчена Зангпо, который был установлен в Гуге в 999 г. н.э. [4, с. 70]. Приглашенные кашмирцы были мастерами по созданию скульптур из различных материалов, таких, как камень, дерево и т.д., но, должно быть, изготовление изображений из папье-маше было их главным умением,

насколько можно об этом судить по преобладанию таких скульптур в большинстве монастырей той эпохи. С другой стороны, в Гандхаре – Кашмире была вековая традиция создания великолепной лепнины. Грандиозные скульптуры Будды в Бамиане являются ее прекрасными образцами, позволяющими проследить, насколько древняя эта традиция [3, с. 72-74].

Иконографические правила для подготовки скульптурных изображений ничем не отличаются от правил для живописи. Согласно монашеским канонам, скульптурное изображение – это картина, выведенная в объем, при этом периметр скульптуры в три раза больше ширины картины. Эта идея глубоко запечатлелась в сознании монахов; им никогда не удавалось добиться такого же мастерства в создании лепнины, как при создании фресок и танки. Создание пластичного образа требует больших технических навыков, которые редко могли быть получены монахами и глубоко верующими мирскими ремесленниками.

Скульптуры выполняются различными способами. Самые популярные из них – выполненные в барельефе или как отдельно стоящие фигуры. Изображения могут быть миниатюрными в барельефе, соответствуя цели обета (*tsa-tsa*), или отдельно стоящими, трехмерными, выполненными в натуральную величину и в различных позах, в соответствии с заданными целями. Для того чтобы сделать изображение, материал, – которым может быть папье-маше, глина, ячменное тесто или благовоние, в зависимости от целей, – прессуется в литейную форму, и из нее получается точный отпечаток. Затем его нужно высушить. Когда он достаточно просох, на него наносят тонкий грунтовочный слой из смеси извести и клея из кожи яка. Затем форму окрашивают в яркие цвета. Для скульптур больших размеров подготавливают каркас из бамбуковых или деревянных распорок и опоры. Над этой внутренней конструкцией сборные выштукатуренные части тела аккуратно крепятся и соединяются. После этого готовая скульптура грунтуется смесью из извести и клея из кожи яка. Когда она высыхает, ее обрабатывают и красят. Богатую коллекцию героических скульптур в натуральную величину можно увидеть во многих монастырях на территории буддийских Гималаев. Ритуальные маски, используемые в монашеских процессиях-танцах, тоже изготовлены подобным образом из папье-маше.

Использование дерева и камня в качестве скульптурного материала не было столь популярно в буддийском регионе Гималаев вероятно потому, что там не было ни подходящего качественного дерева, ни годного качественного камня. Лишь единичные примеры *rdo-sku* (каменные изображения) и *sin-sku* (деревянные изображения) были обнаружены в монастырях на этой территории.

Изображения из металла

Искусство создания изображений из металла остается монополией неварских мастеров из Непала и Бутана. Они унаследовали это искусство от мастеров по металлу и металлолитейщиков из мастерской Пала в Бенгалии. Тибетские мастера узнали об этом виде искусства от неварских и кашмирских; чуть ранее мы уже отмечали вклад кашмирских творцов. Таким образом, это искусство, процветавшее в буддийском мире Тибета, сочетает в себе две художественные традиции из Пала и Кашмира.

Самый распространенный способ металлического литья в Тибете и в соседних регионах – *мадху ччишта видхана* (или *cire-perdue*, неисчислимый) – литьё по выплавляемым восковым моделям. Эта технология имеет два способа: (I) пустотелая отливка и (II) сплошная отливка.

При пустотелой отливке изображение тщательно покрывается пчелиным воском, который очень тонким слоем выкладывается на глиняную основу. Когда все необходимые детали обработаны, форма покрывается дополнительными глиняными слоями. Чтобы расположенная внутри глиняная основа не сместилась со своего положения, когда будет убран верхний слой из воска, в различных местах устанавливаются глиняные «колышки». Затем работу оставляют в тени для высыхания. После того как она полностью высохнет, ее осторожно нагревают, чтобы удалить воск через специально оставленные для этого отверстия в наружной глиняной оболочке в самом верху. В дальнейшем созданная таким образом полость осторожно заполняется расплавленной медью или бронзой или любым другим металлом; работа при этом находится кверху дном так, чтобы расплавленный металл распределился от основания к голове. Затем форма остывает, после чего скорлупу разламывают и извлекают внутреннюю часть.

При сплошной отливке фигура полностью делается из пчелиного воска без какой-либо глиняной основы, так что когда воск удаляется с работы, корпус остается полым. Последующие операции схожи с теми, что выполняются при пустотелой отливке. Иногда особо важные части, такие, как руки, лицо и т.д. отливают отдельно и уже после соединяют с корпусом.

Порой при подготовке фигур также используется металлопластика или метод штамповки листов. Однако ее, в основном, используют при подготовке основания для скульптуры. Металлопластика – наиболее распространенная техника для создания музыкальных инструментов, священных артефактов, утвари и т.д.

Работа над металлическими скульптурами, выполненными различными способами, завершается удалением пятен и затем нанесением позолоты при необходимости. Для этого применяются различные техники – от лакирования до использования амальгамы. При лакировании на изображение наносится очень тонкий слой красного лака, поверх которого наносится ультратонкий слой золотых листков. Они прилипают к металлической поверхности, давая богатый эффект сияющего золота. Деревянные изделия тоже можно покрывать золотом по этой методике. Однако это практикуется довольно редко. В последнее время стал популярным химический способ позолоты. При использовании этой технологии форму сначала обрабатывают азотной кислотой, затем нагревают и натирают ртутью. Эта обработка создает амальгаму, поверх которой располагают тонкий золотой листик, а фигуру подвергают нагреванию при высокой температуре, которая окончательно закрепляет золотой слой. Затем изделие полируется, и процесс его обработки завершается приданием блеска.

Скульптура не может считаться достойной поклонения до тех пор, пока она не оживлена и не наделена душой при помощи сложного ритуала. Для этой цели *панчаратна* (пять благородных металлов), освященные зерна риса, свиток, содержащий священную формулу, и т.д. помещаются вовнутрь фигуры через специально оставленное для этого отверстие в основании. Вся процедура выполняется под руководством опытного ламы. Это отверстие называется *зун-зуг*, то есть вход, или место-оберег. Впоследствии *зун-зуг* прочно закрывается путем сварки металлического листа над ним. После этого фигура достойна установки на алтаре. Она стала сияющей и живой.

Живя в самом возвышенном и в одном из самых суровых районов на земле, где в буквальном смысле ничего нет для жизни, кроме веры, гималайские буддисты физически, умственно и духовно погружены в самую суть *дхармы*, выражающейся через буддийское духовное искусство и его глубокую символику. Под величественным влиянием этого искусства они – самые спокойные, удовлетворенные, миролюбивые, скромные, божественно

одухотворенные и в райском смысле невинные люди на земле, несмотря на все внешние бедствия. Каждый из них по-настоящему *Протека-Будда* (личный Будда). Огромная вера этих людей в священное буддийское искусство, которую я ощутил, заставляет определить его как Классическое Народное Буддийское Искусство.

Литература

1. Fergusson J., Burgess J. Cave Temples of India. London: W. H. Allen & Co., 1880.
2. Gyatsho Th. L. Gateway to the Temple. Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1979.
3. Handa O. C. Religio-cultural Links of Afghanistan and Western Himalaya // Bamiyan – Challenge to World Heritage. New Delhi: Bhavana Books & Prints. 2002. Pp. 57-74.
4. Handa O. C. Buddhist Art & Antiquities of Himachal Pradesh. New Delhi: Indus Publishing Company, 1994.
5. Handa O. C. Buddhist Monasteries in Himachal Pradesh. New Delhi: Indus Publishing Company, 1987.
6. Handa O. C., Jain M. Art & Architecture of Uttaranchal. New Delhi: Indus Publishing Company, 2003.
7. Waddell L. A. Buddhism & Lamaism of Tibet. New Delhi: Heritage Publishers. 1974.

Статья поступила в редакцию 11.01.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.001

AN INTRODUCTION TO BUDDHIST ICONOGRAPHY

Om Chand Handa
Doctor of history and literature,
Director of
Infinity Foundation,
Honorary Member of Kalp Foundation.
India, Shimla.
oc_handa@hotmail.com

Abstract

The article presents the main stages of the Buddhist art of Tibet, the formation of the Buddhist pantheon, its specificity and the influence from the earliest cults, Tantrism, Hinduism. It describes iconological hierarchy of Buddhist images and basic forms of art – the thangka, fresco, sculpture.

Keywords: Buddhist art, art of Tibet, hierarchy of deities in Buddhism, tangka, Buddhist sculpture and fresco.

Bibliographic description for citation:

Handa O. C. An introduction to Buddhist iconography. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 8-44. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/7/> (In Russian and English).

Before we talk about the Buddhist art and its iconographic principals, it may be desirable to make ourselves conversant with the sociocultural fabric of the people who have been living in the Himalayan fastness for the centuries. It may reasonably be assumed that before this area was galvanised into the Buddhist creed form Tibet since the mid-eighth century, the people had been living relatively in the primitive darkness. It was in CE 747 that Padmasambhav (Pas-ma-hbyung-nas) (c. CE 717-762), assisted by Acharya Shantarakshit (Zi-ba-htsho) (c. CE 705-762), introduced Buddhism on the ‘roof of world’ from India. Two years later, he founded the first Buddhist monastery at Samya in the mainland Tibet (the central Tibet). During that period, emphasis was largely on the introduction and propagation of the dharma, and no serious effort was made for the architectural and artistic aspects of the monasteries that followed the Indian prototypes as an ideal concept of monasticism rather than an architectural prototype.

The Buddhism came under severe persecution, when Langdarma (c. CE 838-842) ascended to the throne in central Tibet. That situation continued for two-and-half centuries until the kingdom of Guge in western Tibet emerged as the stronghold of Buddhism in the Tibetan world under its sagacious king Lhachen Yeshe-O (c. CE 967-1040). He vigorously encouraged Buddhist activities and invited the great Buddhist theoretician of Nalanda, Atish (CE 982-1054) (Indian name: Dipankar Shrigyan) to Guge to purge the dharma of the animistic and diabolic elements that Padmasambhav had admitted into Buddhism to make it acceptable to the people.

Yeshe-O joined hands with the Great Lotsab Rinchen Sangpo (Rin-chen-bZang-po) (CE 958-1055) to initiate a vigorous movement of the architectural and artistic activities in the trans-western Himalayan region, which at that age constituted Ngaris (the western Tibetan kingdoms of Ladakh and Guge). During his long stay in India at various mahavihars, Rinchen Sangpo acquired firsthand knowledge of the planning concept of Indian vihars and learnt a great deal about the art and architecture of those establishments. He reproduced that knowledge by founding as many as 108 temples and monasteries in Ngaris and embellished those with the magnificent murals on the high Indian style. With that epochal reformation, he integrated religious and artistic activities to formalize a religious culture, of which the art formed an integral component.

Those monasteries not only became the nerve centers of the religious activities in Ngaris, but more so the nucleus for various art activities, because the dharma could only be popularized among the illiterate populace through the performing and visual arts that fancied them. Most of the Rinchen Sangpo foundations are now lost, but a few of those still survive in Ladakh, Lahul & Spiti and Kinnaur districts, and those can claim to be the oldest and still living repositories of the religious and artistic heritage of the Himalayan (Tibetan) Buddhism in the world.

In that creative endeavor, Rinchen Sangpo was not only assisted by his compatriots, but many Indian artists and artisans also joined him. That was the time when the various kingdoms in the Indo-Gangetic plains were collapsing under the Muslim pressure. The mahavihars and vihars were being plundered and the scholars and artists brutally tortured. The Guge kingdom under the king Ye-she-O was the most propitious place for them to seek refuge and pursue their vocations. Thus, at Tholing, the capital of Guge, all was set for the great experiment in scholarship and art. Rinchen Sangpo pooled native resources and the Indian talent to evolve a distinct art style that reflected fusion of the Indian art schools of Kashmir, ancient Bihar and West Bengal. Tucci in his *Indo-Tibetica* defined that art-style as the Guge-bris or the Guge style.

The movement started by Rinchen Sangpo had tremendous impact throughout the Tibetan world, and gradually the Guge-bris became a national style of Tibet as the dbUs-bris, that is, the Tibetan art style. The interiors of monasteries were painted purely on the Indian style reminiscent of the Ajanta, with large figures spread over the entire internal surfaces of the walls and ceilings. Thus, a monastery unified the earthly elements of the structure with the celestial realm of the murals to envision a veritable Bodhisattva in the architectural iconography. The colors used in the early formulation of Guge style were purely Indian, with the profusion of reds and yellows. To maintain the celestial character of the murals, the landscapes were not preferred to fill the background, but the space around the principal figure was filled with the small figures of complementary divinities. The serene faces of the divinities, with the half closed dreamy eyes, having the bow-like dented upper eyelids, sharp noses, shapely lips and the faint seraphic smile suggested deep introspective meditation. The lines were highly restrained so that the figures were never out of the poise.

After the 14th century, the religio-cultural contacts of Tibet with the Indian mainland were disrupted, and the Guge style was left on its own to develop until the 17th century, when it was overtaken by the Chinese style. Thus, Guge-bris was transformed into rgya-bris, that is, the Chinese style of painting. Under that influence, murals came to be confined within a frame; the landscapes became more animated and vivid with cliffs, whirling clouds, flame sand the stylized floral and faunal elements. The lines became highly volatile and fluent to accentuate the dramatization of figures. The intricate turns and twists of limbs and the curls of flowing and elaborate drapery were all formulated with the linear fluency. Emphasis was laid on the facial formula, characterized by the goatee beard, pointed and curled moustaches, widely opened eyes and detailed treatment

of hair. Blue color in its various shades became a favorite of the artists. Under that influence, the Guge style gradually imbibed the characteristics of Chinese painting until the earlier style was completely superseded by the Chinese diction in art. At that later stage, the Buddhist art of Tibet had become stylistically so mixed up that it could at best be described as a hybrid form of art, in which different strains were integrated.

However, with the spread of Buddhism from the mainland India, the Indian art traditions also proliferated in the Buddhist Tibet and that was further developed and perfected there by the accomplished lamas. The art of image casting, stucco making and the mural and thangka painting are some of the art techniques that came from neighboring parts of India. However, those arts were further developed and perfected in the host environment with religious zeal. Those art products, highly religious and venerable as those are, now form an inalienable part of the religio-cultural system of the Buddhist people of the high Himalayan region. To enjoy the finer nuances of that unique art, let us have an idea of its 'thematic format', 'iconology' and the 'iconographic process'.

Thematic format

The thematic format of Buddhist art based on the Mahayan Buddhism is extremely vast and equally complex under esotericism, extending over all the conceivable and unconceivable existences and the phenomenal and noumenal entities of all the spheres. Nevertheless, the simple and sombre Buddhist folk of the northeast, Sikkim and of the northwest are inherently deep into it. The most significant sub-school of the Mahayan Buddhism in the high Himalayan region is the Vajrayan Buddhism, which Padmasambhav popularized in Tibet and subsequently spread in the high Himalayan interiors as the most dominant faith system. Since the major centers of Vajrayan Buddhism are now located in the high Himalayan interiors, it may be appropriate to call that the Himalayan Buddhism. The most interesting aspect of the Vajrayan Buddhism in the context of present study is the range of its pantheistic system, which has given popular interpretation to the various complex doctrinal concepts. For that purpose, an elaborate range of Buddhas have been envisioned in the Mahayanic Buddhism, which was made further elaborate by the addition of many metaphysical manifestations and their spouses in the Vajrayan Buddhism, so much so that not only the innumerable divinities of the Shaiv and Shakta cults were admitted into it, but the hosts of pre-Buddhist Bon deities of Tibet were also assimilated to identify it with the native creeds so that it was willingly acceptable to the naïve masses. Thus, the Himalayan (Tibetan) version of Vajrayan Buddhism stands significantly different from its Indian archetype.

The Tibetan pantheon of Vajrayan Buddhism may broadly be identified in ten categories, viz. (1) the Manushi Buddhas, (2) the Dhyani Buddhas or the Jins, (3) the Celestial Bodhisattvas, (4) the Mortal Bodhisattvas, (5) the Tutelary deities, (6) the Dharampals, (7) the Dakkinis, (8) the Brahminic deities, (9) the local and country gods and (10) the family and personal gods.

(1) The Manushi Buddhas:

The most human among the Buddhas are their earthly manifestations – the Manushi Buddhas or the Buddhas of the Past Epochs (Sans-rgyasdpah-bohiduns) or the Tathagats (De-bzin-gsegs-pa). According to the Mahayanic tradition, there are seven such manifestations: (I) Vipashyin (rNam-gzigs), (II) Shikhin (gT'sug-gtor-chan), (III) Vishvabhu (Tam-chad-skyob), (IV) Krakuchand (Khor-wa-hjigs), (V) Kanakamuni (gSer-thub), (VI) Kashyap (Od-sruns), and (VII) (Shakyamuni Sakya-thub-pa). All the Manushi Buddhas are shown clad in Indian monk's garb.

(2) The Dhyani Buddhas:

Among them, the Dhyani Buddhas (the Jins) and the Medicine Buddhas are represented in austere attires of the monks, seated in the vajrasana, describing their characteristic hand gestures. However, when they are depicted in the sambhogakaya form, that is, in the refulgent reflex, they are adorned with the royal robes, jewels and crowns.

(3) The Celestial Bodhisattvas:

The Celestial Bodhisattvas are fully adorned and bejeweled. Avalokiteshvar (sPyan-ras-gzigs) is the most popular of the celestial Bodhisattvas in the Himalayan (Tibetan) Buddhism. He is represented as the four-headed and eleven-headed with the thousand eyes, one on each palm. He occupies the central position in the monasteries that Rinchen Sangpo and his contemporaries founded.

(4) The Mortal Bodhisattvas:

The Indian saints, the apotheosized lamas and the great patrons of Buddhism in Tibet have been deified as the mortal or human Bodhisattvas. Among them, the ten disciples of the Buddha and the eighteen sthavirs, who propagated dharma in different lands, are the Indian saints. Many of those sthavirs were the Buddha's contemporary, who lived after him. Besides, many theoreticians and philosophers of the Mahayan School were also deified as the Bodhisattvas. Among them, the names of Ashvaghosh, Nagarjun, Aryadev, Asang, Vasubandhu, Dharmakirti, Chandrakirti, Shantarakshita and Atisha are the significant ones.

However, the tantric exponents of Mahayan School earned a higher place among the mortal Bodhisattvas. They were esteemed as the maha-siddhas. Above all, Guru Padmasambhava, the great exponent of Vajrayana Buddhism and the founder of Buddhism in Tibet is esteemed even higher to the Buddha among his followers of the Nyingmapa sect. To highlight his eightfold tantric faculty, he is represented in iconography in eight manifestations. These are: (I) the Guru Rimpoche (the Precious Teacher), (II) the Pamasolwa (Padmasambhava in the mahamudra posture), (III) the Guru Pama Gyalpo (the King-possessor of the Tripitaka), (IV) the Guru Dorje Dolo (the Diamond Protector), (V) the Nyma Ozer (the Radiant Sun of darkness), (VI) the Shakyasenge (the Second Shakya), (VII) the Guru Sengge Dadag (the Propagator of dharma) and (VIII) the Lodan-Chog-sre (the Propagator of Knowledge).



*Fig. 1. Guru Padmasambhava –
the great exponent of Vajrayana Buddhism.*

Among the apotheosized Tibetan lamas, the founders of different sects have been ranked as the Bodhisattvas. Thus, Tsongkhapa — the founder of Gelukpa, Marpa and Milaripa — the founders of Kargyupa and Sakya Pandit — the famous lama of Sakyapa were deified. The status of Bodhisattva was also conferred upon Songtsen Gampo (CE 617-649): the sagacious king of Tibet, Thomi Sambhot, who introduced script for the Tibetan dialect, and the king Trhisong Detsen, who invited Padmasambhav to Tibet. The two wives of Songtsen Gampo: Kong-jo Wencheng from China and Bhrikuti from Nepal were also deified as the female Bodhisattvas as Dolma Karpo (the White Tara) and the Dolma Janguli (the Green Tara) respectively. Incidentally, the Dolma Janguli (Green Tara) and the Dolma Pagmo (Marichi Vajra Varahi) are the two most revered of the 21 manifestations of Tara in the Tibetan Buddhism.

(5) The Tutelary Deities:

The demonic manifestations of the Buddhas and Bodhisattvas are defined as the tutelary deities, but different sects of the Tibetan Buddhism have also envisioned their own sectarian yi dam lha (tutelary deities). Thus, rDo-rje jigs-byed (Vajra Bhairv) and bDe-mchog (Samvar) are the tutelary deities of the Gelukpa, the rDo-rje phur-ba (Vajra Phurba) of the Sakyapa and other sects also have their own yi dam lha (tutelary deities), like other tutelary deities are Kye-rdo-rje (Hevajra), Sans-gyes-t'od-pa (Buddhakapal), gsin-rje (Yam), et cetera.

(6) The Dharmapals:

Subordinate to the tutelary deities are the Ch'os-skyon (the Dharmapals). They are depicted in the most hideous manner with fierce and dreadful appearance. The Brahminic fiend Bhairav might have given rise to the concept of Dharmapal in the Mahayan Buddhism.

(7) The Dakkinis:

The Dakkinis are the female counter parts of the Dharmapals. It is presumed that the Dakkinis are the metamorphosed adaptation of the Hindu goddess Kali.

(8) The Brahminic deities:

Numerous Brahminic gods have also been admitted in the Mahayan pantheistic system. These may be roughly defined under eight categories as the lha (Devata), the klu (Nag or serpent), the gNod-sbyin (Yaksh genii), the dri-za (Gandharv or angel), the lha-ma-yin (Asur or titan), the namk'ah-ldin (Garud or phoenix), the mi-ham-chi (Kinnar or the celestial singer), the to-'bye-ch'en-po (Mahoragor the great reptiles), et cetera.

(9) The Local Gods:

The local gods are mostly of the pre-Buddhist Bon origin. These were admitted into the Tibetan Buddhism in the process of pantheistic syncretism as the deities of lower level.

(10) Family and Personal Gods:

Like the local gods, the family and personal gods were also given place in the Mahayan pantheistic system. Most of these are the pre-Buddhist autochthonous deities of the Bon or local origin. These deities also occupy subordinate position in the pantheistic hierarchy as the Defenders of Faith.

Iconology

The Buddhist art cannot be properly understood or appreciated unless the meanings of its symbols, which form its bedrock, are properly comprehended. The canonical interpretation of these symbols may unfold the latent secrets of the complex Vajrayanic tantric doctrine, cosmological phenomena and noumenal abstractions. In fact, the Vajrayan Buddhism of Tibet is so abstruse a creed that its complexities can only be properly explained and appreciated after these are rendered

into the formal mediums through the diverse symbolic modes. Most of these symbols, drawn from the Indian Vajrayan Buddhist sources, have undergone significant metamorphism and modification to suit the tantric bias of its Tibetan version. Besides, many more quintessential symbols have been added to it.

All deities of the Vajrayan pantheon have been given a definite iconographic character through the symbolic modes. The moods, attitudes, sitting postures, hand gestures, number of faces and arms, costumes, attributes, colors, et cetera are not only the characterizing symbols of the virtues, faculties and potentialities conferred on the different deities through the mystic and meditative processes, but the sesymbolic modes also identify them with their respective parivars (families). Thus, each element of an icon is important and meaningful for its symbolic value, and the whole icon is a grand composite symbol of a specific cosmic phenomenon, tantric system, philosophical idea and an abstract concept.

In iconography, the Buddha is depicted as a mendicant, with the tonsured hair, clad in the most austere manner in the chogyu (Sanskrit: samghati) (a 2-3 meters long sheet made of 25 pieces of cloth). This representation is a universal symbol of peace, compassion and charity. He is depicted seated on a lotus cushion, which symbolizes purity and divine birth. The expression on his face mirrors divine calmness of the 'mild' form. This expression is also characteristic of the Bodhisattvas, who are the celestial reflexes of the Buddha. However, unlike the mendicant Buddha, the celestial Bodhisattvas are portrayed like the youthful Indian princes. They are depicted dressed in the most elaborate manner and bedecked with the thirteen types of ornaments to symbolize their celestial eminence or the rajasik (royal) temperament. Thus, the variation in mood, attitude, sitting posture, hand gesture, costume, attribute, et cetera may represent different roles of the same deity. For example, Bodhisattva Manjushri, in his popular compassionate disposition and attired in the regal costumes is regarded as a satvik (moderate) deity, but he is portrayed as rDo-rje hJhigs-byed (Vajra Bhairv) in his tamsik (fierce) aspect.

The tamsik temperament is characteristic of the drag-pa (the fierce deities). They are the protectors of tantric doctrine. In the iconography, they are represented with large heads, third eye on the foreheads, bulky bodies, thorny hairs, aggressive gestures, et cetera. A drag-pa is identical to the to-wa (the angry deity), but each of the former is characterized by a string of skulls around the 'flaming tongue' and is shown trampling on the prostrate body. Although looking menacing, none of these is demonic. In fact, the more merciful and compassionate the deity is; the more awesome is his fierce aspect. The awe-inspiring appearance is intended to subdue and vanquish the forces inimical to the dharma.

The deities are represented in different sitting or standing attitudes. These attitudes mainly serve to accentuate different moods and amplify the effect of compassion or otherwise of the subject. The female deities are usually portrayed with the twists at the waist and neck levels to describe the dvi-bhang (double-twist) and the tri-bhang (triple-twist) postures to impart an effect of physical grace and linear harmony. However, this rule is deliberately set aside and the figures of fierce deities are made grotesque, stiff and menacing to represent awe and terror.

The most favorite sitting posture for the Buddhas in iconography is the rdorje skyil-drunor the vajrasan (the diamond or the adamantine posture). It is a well-known Buddha posture, in which the legs are firmly locked with the soles shown fully upwards. This posture symbolizes changelessness. When one sits in vajrasan with the unlocked hands loosely resting in the lap, the posture is called dhyanasan (the meditative posture). The other notable sitting postures and their symbolic significance are the satvasan that symbolizes maiden emergence from meditation,

the nyamapalanasan represents a meditative stage next to satvasan, the lalitan symbolizes eminence, charm and bliss, and the Maitrey's asana suggests ever-preparedness.

The role of hand gestures has been the most important mode of symbolical expression. Various forms of hand gestures have been prescribed to express different moods, actions and achievements of the Buddha. Each of his hand gestures has been regarded as a standard mode for expressing a particular mood, action or situation. Some of the important hand gestures are:

(1) The bhumisparsha-mudra (the 'earth-touching' gesture). It is the most common one to represent the Buddha in iconography. This epitomizes the this-worldly essence of the Buddha's philosophy, and symbolizes his victory over Mar. The celestial Buddha Akshobhya is depicted in this gesture.

(2) The samadhi-mudra (the meditative gesture) symbolizes an equanimous attitude.

(3) The uttarabodhi-mudra represents higher consciousness. The celestial Buddha Vairochan is depicted in this mudra.

(4) The dharmchakra-mudra or dharmchakrapravartan-mudra symbolizes the Buddha as the Preacher of dharma.

(5) The vardahast-mudra symbolizes charity. The celestial Buddha Ratnasambhav is depicted in this gesture.

(6) The sharan-mudra symbolizes the refuge-giving attitude. This gesture is identical to the vardahast-mudra, but with the arm slightly bent and the palm pendant.

(7) The abhay mudra symbolizes granting fearlessness. This mudra is associated with the celestial Buddha Amoghasiddhi.

In iconography, the Jins (the spiritual fathers of Bodhisattvas) are generally shown seated on the head in the hair. The image of Avalokiteshvar at Trilokinath and Gondhala (Gandhola) in the Chandra-Bhaga Valley of Himachal Pradesh are examples to the point. There, the celestial Buddha Amitabh is depicted on the crown of Bodhisattva Avalokiteshvar. How this formula was adopted into the Hindu iconography in the later period may best be illustrated from the life-size stone images of Jay and Vijay at Lakhmandal [6, p. 119. pls. 106-107].

At times, the surmounting Jins are symbolized by their mystic emblems. Thus, Vairochan is symbolized by acharka; Akshobhya by a vajra; Ratnasambhav by a ratna; Amitabh by a rakta-padm and Amoghasiddhi by a vishwa-vajra. These symbols are shown on the crowns of the respective Bodhisattvas. Sometimes, the Bodhisattvas are depicted holding those symbols as their attributes.

With the rise of Tantrism, the Vajrayan Buddhist deities were endowed with the numerous faculties, which came to be expressed in iconography by the increased number of faces and arms. Thus, various deities were given multi-headed and multi-armed forms. The Bodhisattva Avalokiteshvar, the most popular deity of the Himalayan Buddhism, has been pompously represented in the four-headed or eleven-headed form, with thousand hands with open palms, having an open eye on each. The extra heads of Avalokiteshvar signify his concern for the welfare of living beings and the thousand hands with open eyes symbolize his watchful and benevolent disposition.

The colors also carry great symbolic significance in the Buddhist art. Yellow represents a satvik (moderate) mood and the red, blue and black signifies the tamasik (fierce) mood. As a rule, the gods are depicted white; the goblins, red and the demonic characters black. This color-symbolism is very similar to the traditional Indian concept, classical and folk. The colors, when identified with the Jins (the celestial Buddhas), symbolize five cosmic elements. Thus, white is for space, blue for air, yellow for earth, red for fire and green for water.

Certain monograms and motifs, made into the composite monograms to represent different Buddhist divinities, have also acquired considerable sanctimonious significance to symbolize events, causal nexuses and canonical abstractions. The rNam-bcu-dbang-ldan (the Ten Mighty Ones) is one of such mystic monograms depicted on the cho-pen (the luck-flags). This monogram is a combination of seven letters and motifs to represent moon, sun and a flame. Different parts of the monogram are printed blue, black, green, red, white and yellow.

The sDon-br TsonDam-pa is one of the most popular composite motifs, which epitomizes the entire gamut of the Himalayan Buddhist creed. This composite motif, painted or block-printed on paper or cloth, is not only found in the monasteries, but in all Buddhist houses. In it, the three patrons of the religion are represented symbolically. Accordingly, Manjushri, the Bodhisattva of Wisdom is represented by Ser-phying-gyi-gLegs-bam (the Book of Wisdom) and ral-gri (the Flaming Sword). Vajrapani, the Bodhisattva of Power is symbolized by ne-Tso (the twin-headed green parrot). Avalokiteshvar, the Bodhisattva of Compassion is represented by Ngang-pa Ser-pa (the twin-headed orange duck). This Buddhist 'Trinity' of the Wisdom, Power and Compassion is invoked for proficiency in the action, speech and thought.

Another sDon-br Tson Dam-pa also signifies the epoch-making event: the spread of Buddhism in Tibet. In this mystic monogram, Shantarakshit is represented by an ocean, the lotus symbolises the 'lotus-born' Guru Padmasambhav, the long Tibetan book with a sword represents the Dharma king Trisong Detsen, the two-headed orange duck is the symbolical of the great Indian sage Vimlamitra and the other Indianscholars, the two-headed green parrot represents Vairochan and other learned translators.

The significant-most monograms of the Mahayan Buddhism is the pictorial representation of the Srid-pahih Khor-lo (the Wheel of Life). This grand motif is regarded mandatory on the wall beside the main door of the lha-khang (temple). According to the tradition, the Wheel of Life was first drawn by the Buddha himself with the grains of rice. The earliest version of this motif appears on one of the caves at Ajanta [1, p. 309]. It was introduced in Tibet by an Indian monk Bande Yashe in the 8th century at the Samya monastery in Pod (central Tibet) [5, pp. 165-166; 7, p. 108]. This imposing circular monogram represents the cyclic causal nexus through an elaborate matrix of symbolic devices and motifs drawn in twelve oval frames of the rim. The mGon-po Nag-po, that is, the Mahakal or the Great Time, represented as an all-pervading terrific monster, is shown gripping firmly the rim in his powerful jaws and paws. The nave contains a cock, a snake and a pig, each attempting to devour the other, symbolizing the rag (lust), the dvesh (jealousy) and the moh (greed) respectively. Each of these figures is colored red, green and black respectively. The main field is filled up to symbolize six spheres of life, that is, the spheres of gods, the sphere of humankind, the abode of titans, the sphere of ghosts, the sphere of hell and the sphere of beasts. The Wheel of Life is so compendious a symbol of the Buddhist art that it can explain the subtlest aspects of the Buddhist philosophy in a most appealing and effective manner.

Iconographic process

The iconographic process of Buddhist art is very intricate and complex. Having remained standardized through ages under strict adherence to the canons, it has discouraged any attempt towards thematic novelty, innovation and creative imagery. Through years of strenuous apprenticeship under his master, the novice is fully trained to follow what has been taught to him. Thus, a process of unaltered reproduction of the age-old themes has continued until date. Even when a novice himself becomes proficient, he never aspires to be original, but feels content

to faithfully follow the beaten track. Thus, any effort towards individualistic expression is completely excluded from the work, which must conform to the formative and normative canonical requirements. Nevertheless, the artist is free to 'create' his own 'theme' if he has attained spiritual and intellectual faculties to envision, conceptualize and interpret an abstraction, but even then, he has to follow strictly the canonical regulations and parameters.

Therefore, the formalization of an image may not be a creative process, but a highly spiritual exercise. According to Maitreyanath, proficiency in the representational arts, besides the astrology, medicines, grammar and rhetoric, is one of the essentialities for an ordained monk. For, 'without bringing to mastery the five fields of knowledge even the Supremely Holy Ones will not attain a State of Buddhahood' [2, p. 60]. The canonical bias of Buddhist art has made it highly intellectual, meditational and rigid, but least aesthetic. Therefore, to appreciate this 'art', it is essential to understand its spiritual essence and the symbology, because it is not an end by itself, but a 'tool' to realize the spiritual end. Thus, it may aptly be defined as the 'representational art'. The Vinay prescribes detailed instructions regarding the measurements, designs and treatment of different elements in the representational art. Even so, great emphasis is given to the canonical accuracy of the figures of the Buddhas, Bodhisattvas, Great Mothers, wrathful Yakshas and other human forms.

In the beginning, the iconographic formula for the depiction of Vajrayanic pantheon was based on the Indian navtal (nine-span) system. According to that system, an ideal normal standing human figure is nine spans tall if measured by his own thal-rno, or tal or span-unit, that is, the distance between the tips of thumb and index finger of an outstretched hand. This also is the distance between the hairline and chin. Thus, the face is one span-unit in length. One span-unit is equal to twelve angulis (finger unit). One anguli (Tibetan: sar-mo) is equal to four legs (Tibetan: kang-pa) and one legequals two barley grains (Tibetan: ne).

Since that system was introduced from India into Tibet through Nepal, it came to be called bal-bris, that is, the Nepalese style. According to that system, the standing human figure measures nine spans in height. Each of these spans represents one division of the cosmos. Thus, a perfect human figure of the nine spans is considered to epitomize the macrocosm into a microcosmic replica. Therefore, the rupakaya of the Buddha in the navtal scale is idealized as the symbol of macrocosm. This relationship is important, for it follows the philosophical tenet of the interdependent origination of entities, and explains the concept of nirvana as a transitory phase, through which a finite 'blows out' into infinite.

The Indian navtal system was made elaborate in Tibet under the tantric influence. Later, under the Chinese iconographic influence, it underwent certain changes, but all those changes remained confined only to the formal treatment of the deities of local origin. Even so, the Indian navtal system continued to be superseded by the Chinese and local iconographic practices until Tibetan art developed quintessential qualities that made it look different from the Indian or the Chinese styles as the dbUs-bris, that is, the Tibetan art-style. The Indian iconographic norms continued to be the standard for an ideal human figure even in that situation. The increase from that standard signified the superhuman faculties and decrease, the subhuman traits of the subject.

Under the Tibetan iconographic system, the images are created on different span-measures, ranging between ten span and six span units according to the status of the subject in the pantheistic hierarchy. Any deviation from that rule is considered a sinful infringement. Thus, the Buddhas, Bodhisattvas and saints are depicted in the ten-span measure, but for the Buddhas, one span-unit measures twelve-and-half sar-mo against the usual twelve sar-mo. Thus, the height of an image of the Buddha from the topknot to the sole and the width between the tips of middle fingers of the

hands of the outstretched arms describe a square of 125 sar-moor the ten spans of the twelve-and-half sar-mo. For the Buddha portrayed in sitting position, the iconographic norms for the upper portion shall be the same as for the standing figure, but for the lower part, grids have been prescribed by meticulous computation of the measurements so that the proportion of each part of body is not disturbed.

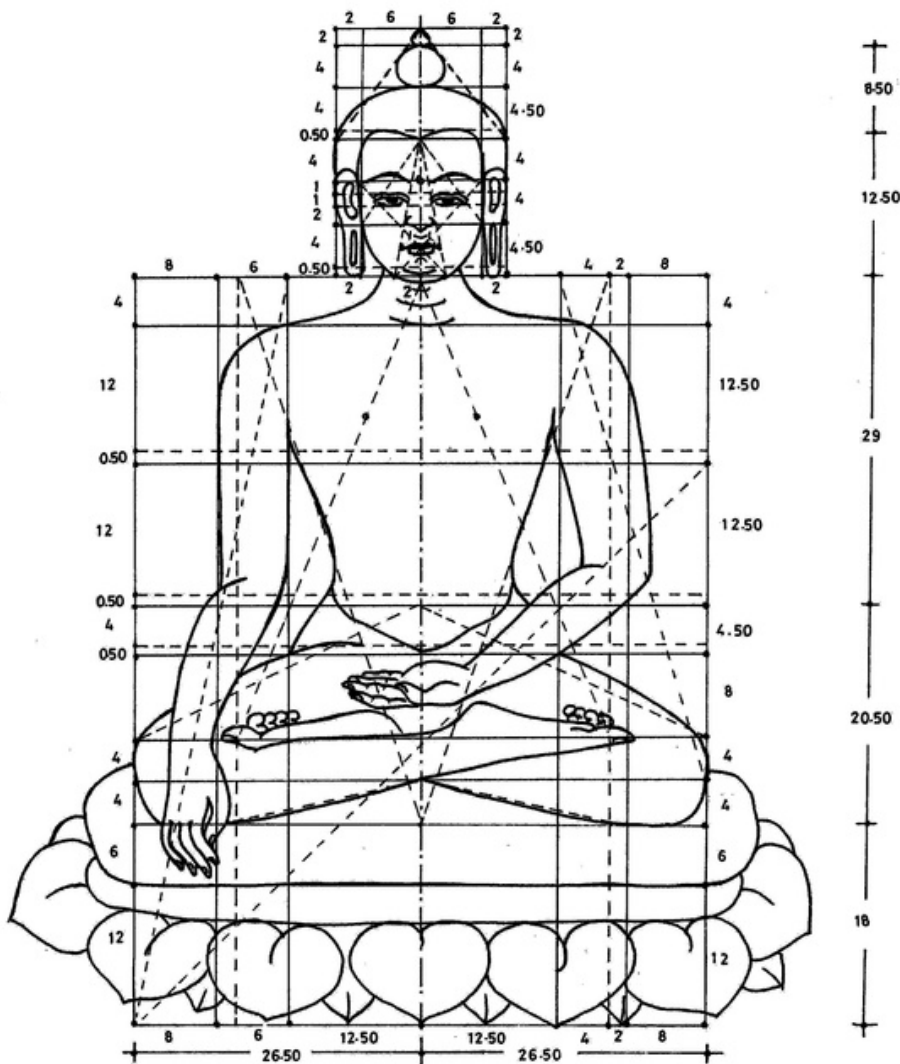


Fig. 2. Iconometric norms of the Buddha image.

The measurements for the images of different subjects provide that the Buddhas and deified lamas should be of the 125 sar-mo; the Bodhisattvas, the Lokapals and local deities of the 120 sar-mo; the female characters of the 108 sar-mo; the wrathful deities, Dharpals, Yakshs, et cetera of the 96 sar-mo and the dwarf deities of the 72 sar-mo.

Although the canons are rigid and infallible about the depiction of figures to the fixed iconographic norms, yet the artist may deviate from the canonical norms for the non-human depictions. He may create picturesque landscapes with cliffs, crags, waterfalls, gardens, fruiting and flowering trees, animals, birds, clouds, et cetera of his liking. Because, all those non-human pictorial elements are of the non-Indian origin, we do not come across any norm about the depiction of those elements. Those crept into the Himalayan (Tibetan) Buddhist art from the Chinese sources.

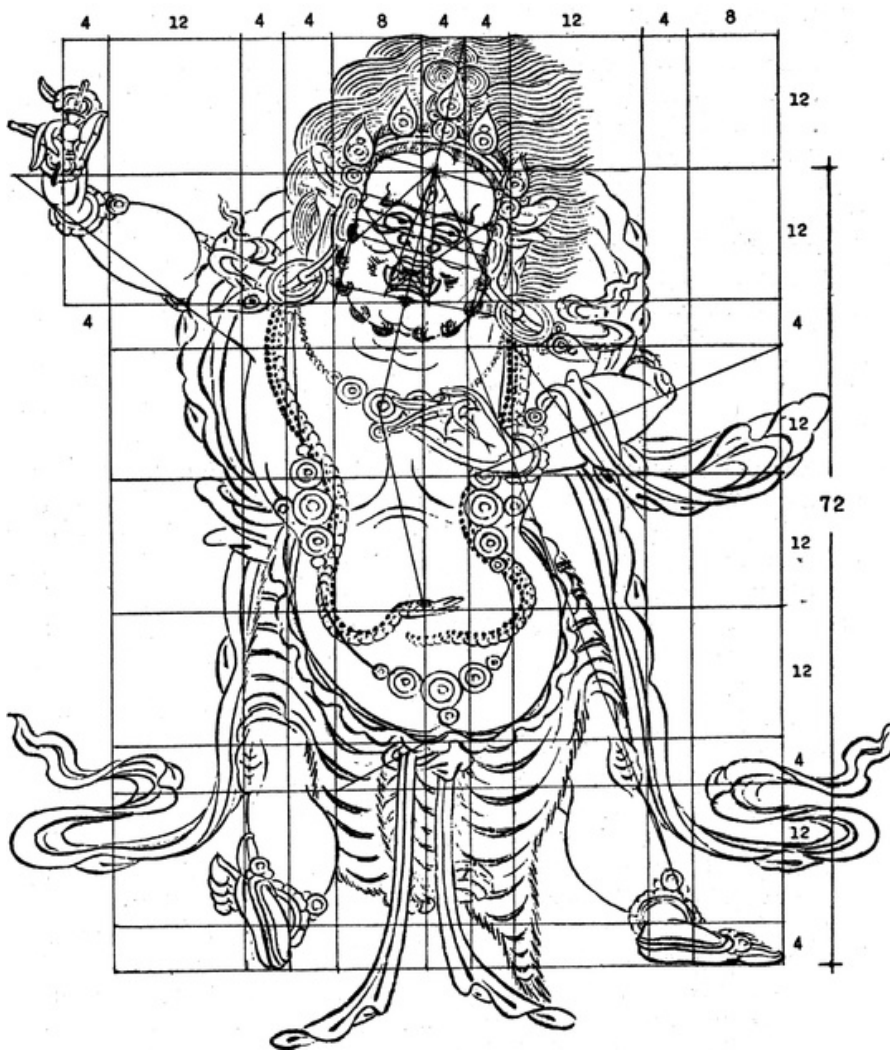


Fig. 3. Iconometric scale of wrathful deities.

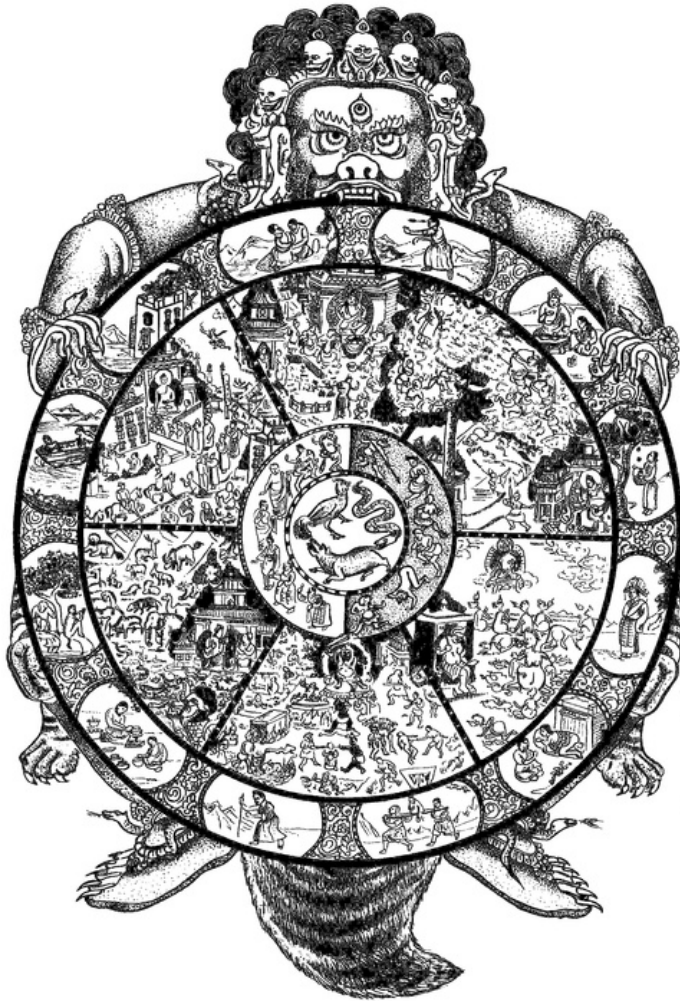
Having discussed the thematic, iconological and iconographic aspects of the Himalayan Buddhist art, we now come to the visual and plastic mediums through which it is given the formal expression. Among the visual mediums, the murals are the foremost, followed by the thangkas. Among the plastic mediums, the stuccos are the important ones, and then the metallic images.

The murals

The history of mural painting in the Tibetan Buddhist world has been relatively an unexplored subject. Nevertheless, evidences are there to suggest that the mural painting, as an organic component of the monastic structure, was introduced into Tibet from India in the early eighth century by Bande Yeshe, an Indian monk-artist at the instance of Padmasambhav. He painted a colossal Srid-pahi hKhor-lo (the Wheel of Life) in the vestibule of chief temple to the left of the door in the Samya monastery [5, pp. 172-173; 7, p. 108]. He also might have been one of the pioneer monk-architects who supervised construction of the Samya monastery. The Srid-pahi hKhor-lo was an essential part of the organic whole of a monastery in India since the earliest times, as is borne out from one of the caves at Ajanta, where this theme is painted. That concept was continued in the structural monasteries of later period in the eastern India. The important fact in the present context is that through the 'Wheel of Life', a gradual development of art from the earliest age to its structural formulation can be traced and the development of wall painting as

a national art-style visualized. Therefore, the development of religious architecture in Tibet was not only an introduction of a structural concept, but it was also marked the beginning of a distinct art-style in the form of mural painting. All the temples built in the Tibetan Buddhist world since the founding of Samya monastery followed that practice scrupulously, and carried the 'Wheel of Life' and other Buddhist themes on the walls and ceilings as an integral and organic part of the monastic architecture.

Fig. 4. The Buddhist wheel of life.



The wall painting in the Buddhist Himalayan region is exclusively done in the tempera technique. However, the monk-artists here have been devising their own quintessential technique of preparing the pigments and surface. To prepare the surface, generally a thin paste of gypsum or lime and yak-skin glue is applied. In some cases, even butter is used. The surface is then burnished to the shining finish. That process is repeated several times to ensure flawless smoothness. After that, the surface is divided into the manageable grids; the drafting work is done with pencil or black ink. Sometimes, the artist also uses perforated sheepskin stencils for oft-repeated subjects, but use of stencil is rare for the murals. The artists largely improvise colors from the mineral and vegetable sources. In certain cases, even gold dust has also been liberally used in the murals. Besides the walls, painting in the monasteries has also been done on the underside of the wooden ceilings, wooden pillars, beams, etcetera. However, in the monasteries built lately with the modern construction materials, the painters have been liberally using readymade synthetic and chemical colors. They have

also been painting themes on the large canvases and flex sheets cut to size, and pasting those on the walls.

After the Chinese occupation of Tibet in 1959 and the establishment of the Fourteenth Dalai Lama's order-in-exile in 1960 at McLeodganj in Dharmasala, many monasteries belonging to the different sects of the Tibetan Buddhism and of the pre-Buddhist Bon religion have come up at various places in the Himalayan region. Most of these monasteries built with the modern construction materials have plain interiors, with the walls painted in flat synthetic colors, mostly reds and yellows. Nevertheless, a few of these may be seen profusely embellished with the wall paintings, but none of these is executed in the traditional style to be defined as the murals. These paintings executed on the cement-plastered walls with the synthetic enamel colors are widely at variance in treatment and style from the traditional Tibetan murals. Although, the monk-artists, who executed these paintings have taken all care to preserve the thematic and stylistic sanctity of the Tibetan art, yet the offensively glossy and flamboyant effect of the synthetic enamels and the Indian bazaar style have gravely polluted the sublime serenity of the traditional art style. Under that influence, the depictions tend to be only the laudatory poster paintings, lacking the nostalgic charm.

The thangkas

The tradition of patta-chitra (cloth painting) has been very ancient in India among different religious sects for the propagation of their sectarian teachings among the masses through the audile and visual media. Among those, the Jain and Buddhist preachers figure prominently. It has been a common practice among the religious preachers to carry rolled up patta-chitra with them on their missions.

When the Buddhism was introduced in Tibet by the Indian missionary-scholars, they must have carried the patta-chitra with them so that they could create awareness among the illiterate masses, because there was no other effective means available to them in that unfamiliar and strange country. Obviously the patta-chitra was the only effective mode with which they could reach the people. Therefore, that medium played a very significant role in the spread of dharma among the illiterate masses, because for them the visual narration was far more appealing and effective than the oral preaching that they could hardly understand. As expected, great importance was attached in Tibet to the patta-chitra. That medium gradually developed into a highly sophisticated form as the thangka, that is, the 'rolled up' painting by imbibing influences from the regional Indian art-styles of Nepal and West Bengal. However, the tantric bias of Vajrayan Buddhism completely transformed the complexion of thangka, and in its changed version, it stood completely apart from its Indian archetype. It was conceived to be a veritable mandal by itself and its preparation, selection of theme and consecration was all regulated by the canons to make it efficacious. Later, the Chinese art-style and technique also considerably influenced it in various manners. Under that influence, the thangkas also came to be very meticulously embroidered with the multicolored silken threads, and even the programmed and machine-embroidered stereotype thangkas are now available. However, what is relevant for us here is the traditional way of making it.

To start with, an oblong piece of white cotton cloth is hemmed around the thin bamboo struts to ensure soft stiffening. The 'job' is then stretched on an improvised rectangular frame by a strong chord running in a zigzag manner around the canvas and the frame. The ends of chord are kept manipulative to ensure optimum working tension. A thin coat of the mixture of the diluted lime and yak-skin glue is then applied on the stretched cloth. The surface is later burnished smooth for drawing.



Fig. 5. A thangka artist at work.

The canvas is first divided into the grids. The outline of figure is then marked with the pencil or black ink. When, a number of copies of a particular theme are required, a perforated stencil is used and the outlines are made by sifting charcoal powder on to the canvas. The artist does not bother for the details at this stage, which he attempts later with the delicate brushwork. The brushes were traditionally made by the artist himself from the fine hairs of goat and wild animals, but now normal brushes from the market are used. An artist usually makes his own colors by grinding different kinds of colored stones, which are amply available locally. Some colours are also obtained from the arboreal sources. The golden color was earlier obtained from the gold dust that the artists used to prepare themselves. However, of late readymade poster and watercolors, and even the acrylic paints, are being freely used by the lama painters and the lay artists to meet the booming demand of the curio-market in India and abroad for the thangkas.

The thangka, when completed, is disengaged from the easel and the strutting removed. The me-long (painted canvas) is then sewn to a colored silk or brocade ribbon on all sides. In order to facilitate proper display, two round wooden rods are attached to it, one at the top, called thang-shing; and the other at the bottom, called thang-thog. The thangka is always required to be rolled from the bottom upwards. A hJah-Tshon (rainbow) is provided around the thangka proper, that is, the painted surface, to symbolize a barrier between the sacred realm of the thangka proper and the profane world outside, similar to the provision of sima (boundary wall) around a monastery. The rainbow is usually tri-colored: red, yellow and blue. At the bottom of a proper thangka, a brocade patch, on which sky-dragon is embroidered, is fixed to suggest thang-sgo (an entrance) to the sacred realm. In order to protect the thangka from the dust, smoke, dirt, et cetera, a zhal-khebs (silken veil) is provided over it. Thus, a thangka is a veritable portable celestial realm that enshrines different Vajrayan Buddhist deities.

Stuccoes

How and when did the art of making three-dimensional realistic images develop in the Tibetan Buddhist world may not be precisely known. It may reasonably be assumed that there might have remained a very ancient practice of making crude totemic images of stone, wood and other organic materials under the Bon traditions, but none of those should have been realistic or sophisticated. However, the recorded literary and tangible evidences confirm that the central Tibetan kingdom

under its powerful king Songtsen Gampo (CE 617-649) had been receiving wholesome scholastic and artistic influences from Kashmir, China, Nepal and the Indian mainland. He not only sent Thomi Sambhot to India through Kashmir in CE 632 to acquire scriptural knowledge for his kingdom, but also evinced keen interest in the Buddhism through his Nepalese wife Bhrikuti and the Chinese wife Kong-jo Wencheng. The introduction of the Indian art tradition in Tibet may evidently be attributed to him.

However, no definite evidence to indicate existence of stucco images prior to the 10th century is known in Tibet or the rest of Buddhist Himalayan region. Under the patronage of King Lhachen Yeshe-O (c. CE 967-1040), the Great Lotsab Rinchen Sangpo had invited thirty-two artisans from Kashmir to embellish the monasteries and temples that he founded at various places in Ngaris (western Tibet). Among those artisans, the name of one Bhidhik figures prominently as an accomplished image-maker. He is also known to have made an image of Avalokiteshvar for Rinchen Sangpo, which the latter installed at Go-khar in Guge in CE 999 [4, p. 70]. Those Kashmiri artisans were the image-makers in various mediums, like stone, wood, etcetera, but making stuccoes from papier-mâché must have been their forte, as may be revealed from the preponderance of stuccoes in most of the monasteries of that age. Otherwise, also, Gandhar-Kashmir had age-old tradition of making the colossal stuccos. The colossal Buddha stuccoes of Bamiyan are the glorious examples to trace the antiquity of that tradition [3, pp. 72-74].

The iconographic principles for preparing the plastic images are in no way different from the ones prescribed for painting. According to the monastic canons, a plastic image is a picture projected in depth so that the circumference of a plastic image measures three times the width of the painted one. That consideration set deeply in the minds of monks; they have never been able to reach the level excellence in the plastic images as they did in the murals and thangkas. Image making in plastic mediums involves greater technical skill, which the monks and the deeply religious lay artisans have rarely been able to achieve.

The plastic images are made in different ways. The most popular among those are the stuccoes, made freestanding or in bas relief. The images may be made of the miniature sizes in bas relief for the votive purpose as the tsa-tsa, or the three-dimensional freestanding of the heroic and life-size in different postures according to the requirement. To make stucco, the medium, which may be papier-mâché, clay, sattu-dough or dhoop according to the requirement, is pressed into the mould and the positive impression taken on it. It is then allowed to dry. When sufficiently dry, a thin priming coat of the mixture of lime and yak-skin glue is applied on it. It is then painted in bright colors. For the larger stucco, an armature of bamboo or wooden struts and props is prepared. Over that 'inner structure', the precast stuccoed limbs of the body are carefully fixed and jointed. The complete stucco is then primed with the solution of lime and yak-skin glue. When dry, the stucco is finished and painted. A rich collection of such heroic and life-size stuccoes may be seen in many monasteries in the entire Buddhist Himalaya. The ritual masks used in monastic dances are also made in similar manner in the papier-mâché.

The use of wood and stone as the sculptural medium has not been popular in the Buddhist Himalayan region, possibly because neither the good quality wood nor good quality stone has been available. Only isolated examples of rdo-sku (stone images) and sin-sku (wooden images) are found here and there in the monasteries.

Metallic images

The art of making metal images has remained the monopoly of Newari masters of Nepal and of the metal image-makers of Bhutan. They inherited this art from the image-makers and metal-casters of the Pal atelier of Bengal. The Tibetan image-makers learned this art from the Newari and Kashmiri image-makers. We have already noted the contribution of Kashmiri image-makers a short while earlier. Thus, the art of image making that flourished in the Tibetan Buddhist world blends two Indian art traditions: the Pal art traditions and the Kashmiri art traditions.

The most common method of metal casting in Tibet and neighboring regions has been the *madhuchishtavidhan*, that is, the *cire-perdue* or the lost-wax process. This technique offers two alternatives: (I) the hollow casting and (II) the solid casting.

For the hollow casting, an image is very carefully shaped in bee-wax, very thinly spread over the clay core. When all the desired details have been developed on the wax, it is covered with the successive layers of clay. To ensure that the inner clay-core is not displaced from its position when the wax is removed, clay 'pegs' are inserted at various points. The 'job' is then left to dry in the shade. After it is completely dry, it is gently heated to extract wax through the holes left for that purpose in the outer clay-shell at the top-end of the 'job'. Thereafter, the cavity so created is carefully filled with the molten brass or bronze or any other metal by keeping the 'job' upside down so that the molten metal may rise from the base towards the head. It is then left to cool, after which the shell is broken and the core removed.

In case of solid casting, the figure is entirely made of bee-wax without any clay-core so that, when the bee-wax is extracted from the 'job', the shell is completely hollow. The remaining operation is similar to the hollow casting. At times, the vital parts, like hands, face, et cetera are cast separately and later jointed to the main body.

At times, *repoussé* or the sheet-pressing method is also adopted to prepare figures. However, this method is mostly employed to prepare pedestals for the images. *Repoussé* is the most common technique for making the musical instruments, sacramental artefacts, utensils, et cetera.

The metal images prepared by different methods, are finished by removing blemishes and then gilded, if desired. For gilding, different techniques have been in use, ranging from the lacquer fixing to the amalgam technique. In the lacquer fixing technique, a very thin coating of the red lacquer is applied on the image, over which a micro-thin layer of gold leaf is applied. The gold leaf sticks to the metal surface giving a rich effect of shining gold. Wooden images have also been given a golden touch by this technique. However, that practice is rare. Of late, the chemical method of gilding has become popular. Under this technique, the image is first treated in nitric acid and then warmed and rubbed over with mercury. This treatment produces an amalgam, over which a thin gold leaf is spread and the image subjected to high temperature that permanently fixes the gold layer to the base. Then, the piece is polished and finished to give a bright effect.

No image can be considered worthy of worship unless it is enlivened through an elaborate soul-infusing ritual. For that purpose, the *pancha-ratna* (five noble metals), consecrated grains of rice, a scroll containing the sacred formulae, et cetera are placed inside the image through an opening left for that purpose at the base. The whole operation has to be accomplished under the supervision of an accomplished lama. This opening is called the *zun-zhug*, that is, the entrance or the charm-place. Thereafter, the *zun-zhug* is firmly closed by welding a metal sheet over it. After that, the image is worthy of being installed on the altar. It has become refulgent and alive.



Fig. 6. A Buddhist composite lucky monogram.



Fig. 7. White Tara, a thangka painting done by Kelsang Lodoe at the Namgyal monastery, Dharmasala.



Fig. 8. A heroic stucco of Maha Vairochan at Tabo (Himachal Pradesh).



Fig. 9. White Tara, brass hollow casting, the Jonangpa monastery, Sanjauli (Himachal Pradesh)



Fig. 10. Early Buddha image, bronze from Nagar.

Living in the most elevated and one of the starkest regions on the earth, where literally there is nothing but faith to live by, the Himalayan Buddhist people are physically, mentally and spiritually deeply steeped into the essence of dharma expressed through the Buddhist ecclesiastic art and its deep symbology. Under the sublime influence of that art, they are the most relaxed, contented, peace-loving, self-effacing, divinely spiritual and paradisiacal innocent people on the earth despite all biophysical adversities piled against them. Each of them is truly the Pratyek Buddha (individual Buddha). It is this overwhelming faith of these people in the Buddhist ecclesiastic art that I feel impelled to define it as the Buddhist Classic folk Art.

References

1. Fergusson J., Burgess J. Cave Temples of India. London: W. H. Allen & Co., 1880.
2. Gyatsho Th. L. Gateway to the Temple. Kathmandu: Ratna Pustak Bhandar, 1979.
3. Handa O. C. Religio-cultural Links of Afghanistan and Western Himalaya. Bamiyan – Challenge to World Heritage. New Delhi: Bhavana Books & Prints. 2002. Pp. 57-74.
4. Handa O. C. Buddhist Art & Antiquities of Himachal Pradesh. New Delhi: Indus Publishing Company, 1994.
5. Handa O. C. Buddhist Monasteries in Himachal Pradesh. New Delhi: Indus Publishing Company, 1987.
6. Handa O. C., Jain M. Art & Architecture of Uttaranchal. New Delhi: Indus Publishing Company, 2003.
7. Waddell L. A. Buddhism & Lamaism of Tibet. New Delhi: Heritage Publishers. 1974.

Received: January 11, 2017

КУЛЬТ ПРИРОДЫ В ИКОНОГРАФИИ БУДДИЗМА: ОЙРАТО-КАЛМЫЦКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

(по материалам экспедиции в Западную Монголию, 2007)

Батырева Светлана Гарриевна
Доктор искусствоведения, заведующая Музеем
традиционной культуры имени Зая-пандиты
Калмыцкого института гуманитарных
исследований Российской академии наук.
Россия, г. Элиста.
sargerel@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена сравнительному анализу буддийской живописи Западной Монголии и Калмыкии. Объектом исследования является традиционное изобразительное искусство, целью – выявление и характеристика локальных особенностей иконографии буддизма. Рассматривая образцы живописи, связанные с культом Природы, в интерпретации канона автор выявляет общее и особенное композиции и колорита, пропорций и атрибутики образов искусства регионов.

В живописном воплощении иконографического канона фиксируются его локальные вариации, обусловленные конкретными условиями бытия. Последние значительно различаются, например, в воспроизведении этнического типа и условного пейзажа в элементах образного решения канонического сюжета. Искусство, общее в истоках происхождения, иллюстрирует вариативное многообразие воплощения изобразительного канона буддизма, нередко сопровождаемое отходом от его условностей. Это дает реальную возможность на полевом материале охарактеризовать в междисциплинарном сравнительном аспекте изученную локальную школу иконописания.

Ключевые слова: буддизм, искусство, иконография, канон, традиция, культурное наследие, локальная школа, сравнительный анализ исследования.

Библиографическое описание для цитирования:

Батырева С.Г. Культ Природы в иконографии буддизма: ойрато-калмыцкие параллели // Искусство Евразии. – 2017. – №1(4). – С. 45-54. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/8/>

Как уже отмечено в исследованиях автора [2, 3, 4], иконография персонажей, генетически связанных с анимизмом, тотемизмом и шаманизмом, более свободна от влияния канона буддизма. Отклонения от правил наблюдаются во введении элементов конкретного пейзажа, этнических особенностей внешнего облика образов, атрибутов, заимствованных из реального окружения, а также трансформации композиционной структуры произведения и своеобразии

колорита. Все это обуславливает локальную специфику иконографии в «своём» составе пантеона, позднем варианте центрально-азиатского.



Рис. 1. Белый Старец. Коллекция Калмыцкого института гуманитарных исследований Российской академии наук (далее – КИГИ РАН).

В русле условного портрета необходимо рассматривать **образ Белого Старца**, происходящего из недр архаической культуры. Одухотворенный культом Природы образ представляет интерес в сравнительном исследовании иконографического материала. Изображение старца, сидящего на фоне природы (это может быть лес, горы, равнина, пещера, водоем) в окружении брачных пар животных, популярно в Монголии. Образ можно встретить в юртах Монкхярхана и Харкиры, в жилищах кочевников на степных просторах, окружающих красивейшие озера Увс-нур и Хиргис-нур западного региона страны. Полевой материал о религиозной культуре и буддийской обрядности западных монголов начала XXI века, собранный автором в экспедиции 2007 года, позволяет выявить общее и особенное иконографии.

В Западной Монголии Белого Старца называют «Газрин эзн», хозяином местности, – в функциональной характеристике, известной и калмыкам. В урянхайском варианте композиции иконописный образ сопровождают корова и антилопа, которых он доит, брачные пары птиц. Интересная параллель наблюдениям исследователя Д. Душана, который приводит описание доения сайгаков Белым Старцем, покровителем которых он считается в народной культуре калмыков [6].

Западномонгольский сидящий, как правило, образ награждает добродетельных и наказывает плохих людей. Является Белый Старец и Хозяином года, называемым местным населением «Делкян Цаган Аав». Калмыки также воспринимают этот образ Вселенским Белым Старцем. Иконописное его изображение предстало перед нами в торгутской юрте летнего становища Хуура сала. Здесь все, как пояснила хозяйка юрты (глава семьи Батсюке

уехал на заготовку сена), происходит под образным оком Цаган Аав, помещенного в подвесной алтарной части юрты... Скромная деревянная полка, на которой в каноничном порядке были установлены живописные изображения Цаган Аав и Цаган Дэрк, здесь же – металлические курильницы и чаша «деежин цогц». Образ называют Уулын Цаган Аав, и это важно зафиксировать на монгольском материале, поскольку в калмыцкой традиции культ Обо до сих пор связан с почитанием гор.

Отсутствие их в степном ландшафте не мешает верующим Калмыкии сооружать искусственные насыпи, совершая традиционную обрядность. Поэтому особую значимость в культовой практике калмыков обретают одинокие деревья в степи, воспринимаемые естественной вертикалью, соединяющей исходные начала традиционного мироощущения – Землю и Небо – в мироздании кочевника. Красноречивое свидетельство единых истоков культур, сегодня разделенных огромным расстоянием.



Рис. 2. Цаган Аав. Западная Монголия, Давст.

Приводим полное описание иконописной композиции, вытянутой по вертикали: Цаган Аав сидит под плодоносящим деревом в 3/4 повороте справа налево, опираясь на одно колено и подложив другую ногу под себя (традиционная поза в культуре быта монгольских народов), в руках держит трость и четки. Высокая прическа, собранная в пучок на темени (в китайском варианте старец всегда лыс, соответствуя этим облику Шоу Сина), оформляет усатое и белобородое лицо. Одет он в одежду распашного кроя, подпоясан. Вокруг него справа налево показаны: «четверка дружных» на слоне, далее барс, белка (?), еще одно млекопитающее, напоминающее медведя, птицы и брачная пара оленей. По центру

линейной графикой дано вполне реалистичное изображение хвойного леса по склону. Таков суровый горный ландшафт вместо идиллического грота и водоема в китайской живописной традиции [5].

Изображение контурное, поверху расцвеченное. Внизу полотно сильно выцвело, неся потертости красочного слоя и много пятен масляного происхождения, «размывающих» изображение. Объясняется это возрастом иконы, датируемой первой половиной XIX столетия. Досталась по наследству – от дедушки, отца по материнской линии, который завещал чтить принадлежавшее ему изображение Уулын Цаган Овгн, выступающего в качестве покровителя гор (!). Немаловажная деталь, высвечивающая матрилинейный генезис древнего культа Природы в традиционной культуре монгольских народов.

Интересно отметить другие обрядовые особенности. Справа от образа подвешен сверток «бурхани хадм» пяти цветов (по всей вероятности, аналогичный нашему «олгц», атрибуту свадебной обрядности), хранимый в полиэтиленовом пакете, и который, согласно объяснению торгутов, необходимо иметь во время летней кочевки.

В версии урянхайца Цевгя 89 лет из Ховда, аймачного центра, хозяин местности называется снежным – «Цастын Цаган Овгн». В такой вариации культовой традиции Белый Старец выступает Хозяином тринадцати снежных гор Западной Монголии. Изображается на фоне горы, самой высокой из пяти гор Алтая (!). Особенности иконографии Белого Старца: сидит на подножии со спинкой, сложив под себя ноги, беловолосый, с белыми усами и бородой. Одет в белый дэли и сапоги урянхайского (со слов информанта) кроя. Фон – снежные горы, наверху диски луны и солнца, длинные облака, внизу зеленый растительный покров.

Ему посвящают черную лошадь, из гривы и хвоста которой делают бунчуки для знамени. В обряде завязывают на гриве три хадака красного, коричневого и желтого цвета (опять родовая символика в колорите предметов сакрального значения), таким образом освящая и совершая подношение Белому Старцу, выступающему в качестве родового покровителя. Лошадь затем отпускают в степь. Существует сутра, посвященная Хозяину тринадцати снежных гор, используемая в исполнении культа гор «Обо». Сакральный ряд числовой символика традиционной культуры, применяемой в культовой обрядности Белого Старца: 3, 5, 13.

Обрядовые особенности культа записаны ойратским письмом в сутре Белого Старца «13 Алтайн сан». Известная и на тибетском языке молитва повествует о тринадцати воскурениях божествам Алтая, связанных с почитанием хозяина местности. Белый Старец – хозяин всего живого, обитающего на земле, в воде и горах. Вездесущий Цаган Овгн (Цаган Аав, Жилийн Эзн, Делкян Газрин Эзн у калмыков) у западных монголов, по сообщениям информантов, как правило, сидит с посохом в руках (рис. 3).

В Улан-гоме о культе Цаган Овгн мастера-резчики по дереву, дербеты и байты, занимающиеся изготовлением юрт, говорили охотно, связывая обряд с церемонией Цам и описывая опять же «сидящий» иконописный вариант образа в окружении животных. Он считается их покровителем, любимое животное Белого Старца – белка, изображаемая рядом с ним на иконе, ей молятся и не убивают на охоте. Старец рисуется в небелой одежде, бурятских сапогах, в руках держит посох с головой животного. Над ним даны изображения луны и солнца. Борода и усы его белые, лысый. Белому Старцу посвящают лошадь или верблюда. 9, 19, 29 дни по лунному календарю считаются днями очищения в обряде «луусын тьялгн», связанному с ним. Изображения бурханов делать опасно, – пояснили мастера, так и не показав иконописные изображения старца.



Рис. 3. Цаган Аав. Монголия. Из архива С. Батчулун.

Своеобычны детали дербетского образа, найденного в сомоне Давст: босой, сидит на шкуре в окружении животных и птиц, каноничных для иконографического сюжета, другой вариант представляет собой хорошо известную китайскую интерпретацию живописного образа Шоу Сина. Располагается изображение Цаган Аав, датируемое рубежом XIX–XX вв., рядом с образом Белой Тары в алтарной верхней части жилища.

Вечное Синее Небо – одухотворяющее начало традиции. Культы Горы и Неба явственно прочитываются в обрядовой культуре монголов: от повсеместно возводимых Обо до использования в ритуалах жертвенных ковшей «цацл» в каждой юрте. Это сакральный атрибут с девятью резными емкостями, из которых окропляют дымоход и стремя уезжающего, вознося белую пищу «цаган идян» к Небу, желая благополучной дороги и скорого возвращения. Символика белого цвета характеризует изначальные древние представления монгольских народов. В изобразительном искусстве, будь это декор бытовых предметов или иконопись, ясно прочитывается эстетический идеал народа, тяготеющего к символическому тождеству Добра и Красоты, суммированному в иконографии Человека, отождествляемого с самой Природой. Так формулируется их равноправный статус, целостно определяющий Бытие монгольских кочевников.

Культом Природы одухотворен образ Белого Старца, в иконописной интерпретации эти понятия неразрывно связаны с буддийскими представлениями о просветленном сознании Человека. У Природы он учится быть сильным, добрым, великодушным. Не в жестком противопоставлении, во взаимообусловленном их союзе воспринимается рожденная номадами культура. Уважение к традиционным основам бытия, заложенное с рождения, составляет народную этику и эстетику, самобытно претворяемые в изобразительном искусстве северного буддизма [1].



Рис. 4. Цаган Аав. Коллекция КИПИ РАН.

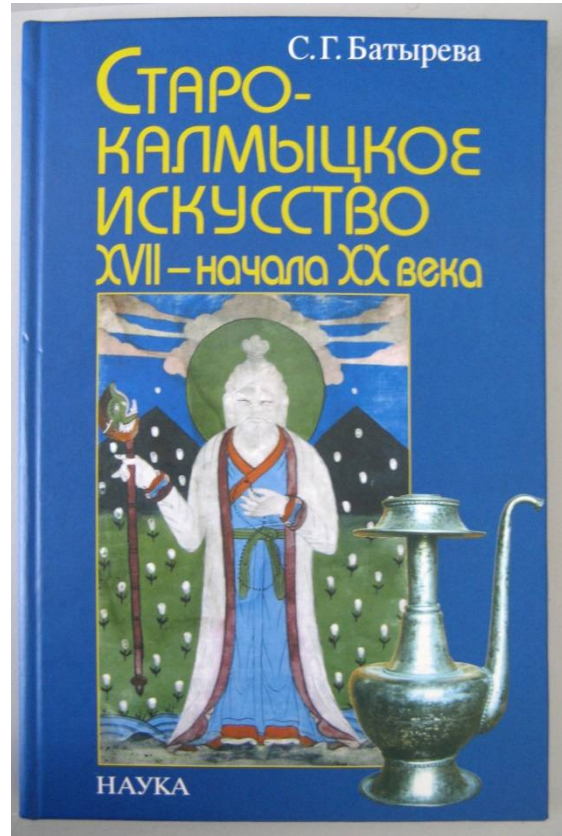


Рис. 5. Цаган Аав. Из коллекции Национального музея, Калмыкия.



Рис. 6. Цаган Аав. Западная Монголия. Булган.



Рис. 7. Цаган Аав. Частная коллекция, Калмыкия.

Вариационное множество выявленных иконографических сюжетов Белого Старца свидетельствует о реализованных возможностях адаптации буддийской изобразительной традиции к локальным особенностям традиционной культуры этнических общностей Западной Монголии и калмыков. Канонизированный в иконографии буддизма образ Белого Старца известен под именами – Делкян Цаган Овгн, Уулын Цаган Аав, Цастын Цаган Аав. В традиции сохраняется древняя (изначальная) символика белого цвета в мироощущении кочевников. Оно выстраивает космическое мироздание, наглядно формулирующее тождество Человека и Природы в ее растительных и животных формах. Снежные горы и леса формируют своеобразный уклад хозяйства, в котором, кроме животноводства, особую роль играла охота. Таежный ландшафт лаконично воспроизводится в иконографии Белого Старца, восседающего в окружении животных, для степной зоны Прикаспия, современной среды обитания калмыков не характерных.

Сопоставительный анализ старокалмыцкого искусства с монгольским полевым материалом дает возможность ощутить живое, уходящее в добуддийскую обрядность, традиционное начало. В сложении иконографии изобразительные традиции буддизма выступили каноническим заимствованием, офольклоризованным в искусстве. Этническое самосознание калмыцкого народа в инокультурной среде сохранило древний архетип мироздания в уникальной иконографии, не встреченный автором ни в музеях Улан-Батора, ни в юртах торгутов, дербетов и урянхайцев Западной Монголии. Изолированным от центров буддизма развитием калмыцкой культуры, в противодействии массивному влиянию чужеродной среды восходит из архаической глубины сознания образ, являя в новом этнокультурном ландшафте иконографию стоящего Белого старца. Созданный антропоморфный образ ПРИРОДЫ, рожденный старокалмыцким искусством, наглядно воспроизводит матриархальную древность традиционной культуры, являя собой вертикальную ось Древа мироздания [7, 8] монгольских народов.

Традиционное наследие калмыков и ойратов Западной Монголии, рассматриваемое в сравнительном анализе, представляет собой изобразительное искусство буддизма. Полевой материал экспедиции в Западную Монголию [9] дает возможность проследить общую традицию, варьируемую в создании художественного образа калмыков и торгутов, байтов, урянхайцев Западной Монголии.

Литература

1. Батчулун С. К иконографии образа Белого Старца – божества монголо-этнического ареала // Живопись как знак культуры. – Элиста: АПП «Джангар», 2004. – С. 184-193.
2. Батырева С.Г. Искусство Калмыкии XVIII-XX вв. Каталог выставки. – Элиста: Кавказская здравница. Калмыцкая государственная картинная галерея, 1984. – 32 с., ил.
3. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство XVIII – начала XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции. – М.: Наука, 2005. – 141 с., ил.
4. Батырева С.Г. Образ Природы в иконографии буддизма: на материале коллекции КИГИ РАН // Буддизм в диалоге культур Востока и Запада: прошлое, настоящее и будущее. (Материалы Международного форума. Правительство Республики Калмыкия; Центральный хурул Калмыкии «Золотая обитель Будды Шакьямуни»; Калмыцкий государственный университет; Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН; Институт востоковедения РАН; Фонд содействия сохранению культурных и философских традиций

тибетского буддизма «Сохраним Тибет»; Национальный музей Республики Калмыкия). – Элиста, 2016. – С. 111-116.

5. Виноградова Н.В. Китайская пейзажная живопись. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 160 с., ил.

6. Душан У. Обычай и обряды дореволюционной Калмыкии // Этнографический сборник № 1. – Элиста, 1976. – С. 5-88.

7. Музей традиционной культуры в системе науки и образования. Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2007. – 184 с., ил.

8. Огнева Е.Д. Структура тибетской иконы // Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 103-112.

9. ПМА 2007. Полевые материалы автора. Западная Монголия, 2007.

Статья поступила в редакцию 31.10.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.002

THE CULT OF NATURE IN THE ICONOGRAPHY OF BUDDHISM: OIRAT-KALMYK PARALLELS

(based on an expedition to Western Mongolia, 2007)

Svetlana Garrievna Batyreva
Doctor of Art Studies, Head of Zaya-pandita's
Museum of Kalmyk traditional culture, Kalmyk
Institute for Humanities, Russian Academy of
Sciences.
Russia, Elista.
sargerel@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the comparative analysis of the Buddhist Kalmykia painting and Western Mongolia. The object of research is the traditional art, purpose – Identification and characterization of the local features of the iconography of Buddhism. Considering the examples of painting associated with the cult of Nature, in the canon of interpretation the author considers the general and the particular composition, proportion, color and attributes of the works of Buddhist art these regions. In the picturesque embodiment iconographic canon recorded its local variations due to the specific conditions of existence. Recent vary considerably, for example, in the treatment of conditional scenery, expressed in imaginative solutions canonical plot elements. In addition, coloring works, the originality of ethnic type, attribute of the image is an art, in general the sources of origin. The phenomenon of the variation of the fine Buddhist canon is often accompanied his departure from the conventions, allowing to characterize a whole school of icon painting. This is possible in the comprehensive study combining in the field of museology techniques of Art, History and ethnoculturology.

Keywords: Buddhism, art, iconography, canon, tradition, cultural heritage, local school, a comparative study analysis.

Bibliographic description for citation:

Batyreva S. G. The cult of Nature in the iconography of Buddhism: Oirat-Kalmyk Parallels. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 45-54. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/8/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.002. (In Russian).

References

1. Batchulun S. *K ikonografii obraza Belogo Startsa – bozhestva mongolo-etnicheskogo areala* [To the iconography of the image of the White Elder - the deities of the Mongol-ethnic area]. *Zhivopis' kak znak kultury* [Painting as a sign of culture]. Elista, Dzhangar Publ., 2004, pp. 184-193.

2. Batyreva S. G. *Iskusstvo Kalmykii XVIII-XX vv. Katalog vystavki* [The art of Kalmykia XVIII-XX centuries. Exhibition catalog]. Elista, Caucasian health resort, Kalmyk State Picture Gallery, 1984, 32 p.
3. Batyreva S. G. *Starokalmytskoe iskusstvo XVIII – nachala XX vv. Opyt istoriko-kul'turnoi rekonstruktsii* [Old-Kalmyk art of the XVIII – early XX centuries. Experience of historical and cultural reconstruction]. Moscow, Nauka Publ., 2005, 141 p.
4. Batyreva S. G. *Obraz Prirody v ikonografii buddizma: na materiale kolleksii Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy Rossiiskoi akademii nauk* [The image of Nature in the iconography of Buddhism: on the material of the collection of the Kalmyk Humanitarian Research Institute of the Russian Academy of Sciences]. *Buddizm v dialoge kul'tur Vostoka i Zapada: proshloe, nastoyashchee i budushchee. Materialy Mezhdunarodnogo foruma* [Buddhism in the dialogue of cultures of the East and West: past, present and future. Materials of the International Forum]. Elista, 2016, pp. 111-116.
5. Vinogradova N. V. *Kitaiskaya peizazhnaya zhivopis'* [Chinese landscape painting]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1972, 160 p.
6. Dushan U. *Obychai i obryady dorevolyutsionnoi Kalmykii* [Customs and ceremonies of pre-revolutionary Kalmykia]. *Etnograficheskii sbornik* [Ethnographic collection]. Elista, 1976, No 1, pp. 5-88.
7. *Muzei traditsionnoi kul'tury v sisteme nauki i obrazovaniya. Kalmytskii institut gumanitarnykh issledovaniy RAN* [Museum of Traditional Culture in the System of Science and Education. Kalmyk Humanitarian Research Institute of the Russian Academy of Sciences]. Elista, Dzhangar Publ., 2007, 184 p.
8. Ogneva E. D. *Struktura tibetskoï ikony* [Structure of the Tibetan icon]. *Problemy kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The problems of the canon in the ancient and medieval art of Asia and Africa]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 103-112.
9. Field materials of the author. Western Mongolia, 2007.

Received: October 31, 2016.

ЛОКЕШ ЧАНДРА И ЕГО ВКЛАД В ИЗУЧЕНИЕ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ

Шишин Михаил Юрьевич
Доктор философских наук, профессор,
член-корреспондент РАН, искусствовед,
член Союза художников России,
заведующий международной кафедрой
ЮНЕСКО Алтайского государственного
технического университета.
Россия, г. Барнаул.
shishinm@gmail.com

Аннотация

В статье представляется деятельность выдающегося индийского ученого академика Локеша Чандры и его фундаментальный труд «Словарь буддийской иконографии».

Ключевые слова: Чандра Локеш, буддийская иконография, «Словарь буддийской иконографии».

Библиографическое описание для цитирования:

Шишин М.Ю. Локеш Чандра и его вклад в изучение буддийской иконографии // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 55-63. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.003 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/9/>

Встреча с академиком Локешем Чандрой для любого исследователя искусства Азии – запоминающееся и значимое событие. В беседе он предстает мудрым, чутким собеседником, быстро реагирует на всплывающие в разговоре темы и вопросы, щедро делится своими знаниями, всегда старается помочь в исследованиях, особенно в области, ему очень близкой, – буддийской иконографии. Его вклад в эту сложную область теории искусства трудно переоценить, и когда видишь все уже опубликованные фолианты и статьи, понимаешь, что вся история буддийской иконографии, на развитии которой кратко мы остановимся, теперь делится на этапы до выхода «Словаря буддийской иконографии» [10] и после него.

Это фактически первый масштабный опыт обобщения и сведения в удобную форму разнообразного материала по буддийской иконографии, снабженную научным аппаратом и большим числом фотографий, рисунков, схем как с существующих, так, порой, и с уже исчезнувших памятников буддийского искусства. Эта работа уже стала настольной для многих, кто пытается провести атрибуцию буддийских икон-танок, скульптуры из металла и других материалов. Ниже мы кратко представим этот замечательный труд индийского ученого, а сначала хотелось бы рассказать о самом академике Локеше Чандре.

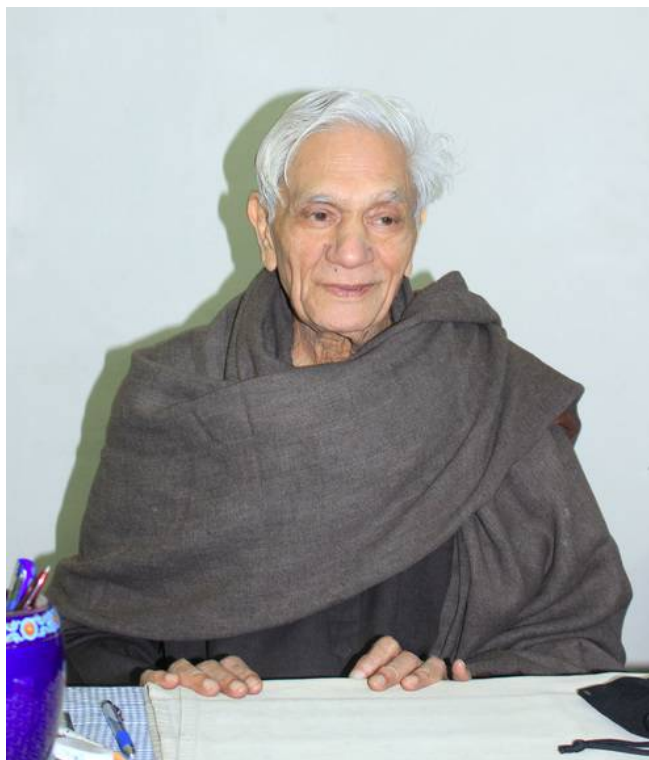


Рис. 1. Академик Локеш Чандра.



Рис. 2. Рагху Вира.

Его имя, конечно же, хорошо известно среди исследователей буддийского искусства, но на русском языке его жизненный путь, его замечательные открытия, к сожалению, представлены крайне скупо. О нем можно найти краткую информацию в электронных энциклопедиях. С ним связаны и поддерживают отношения российские ученые, в сборниках научных трудов, выпускаемых Международным центром Рерихов, можно найти статьи академика и краткие упоминания о нем [1].

Локеш Чандра родился 11 апреля 1927 года в г. Амбале в Индии. Он сын выдающегося индолога, профессора Рагху Виры, который стал его первым учителем и привил ему любовь к научной работе. Сам Рагху Вира был тесно связан своими научными интересами с семьей Н.К. Рериха, и сохранившиеся письма Ю.Н. Рериха к Р. Вире говорят о крепкой дружбе двух ученых. Р. Вира, филолог и философ, известен в научных и общественных кругах как человек, который сделал очень многое для понимания восточной культуры европейцами, а также внёс огромный вклад в развитие индийской лингвистики. Под его руководством Л. Чандра изучил санскрит и родственные ему языки пали и праkrits, позже освоил древнегреческий, латинский, японский, авеста (язык парси), староперсидский и другие языки. Еще в начале своего научного пути в 1943 году он помог своему отцу перевести «Китайский словарь индийских географических названий», который был составлен в 517 году. Материалом послужила китайская литература и записи путешественников.

Локеш Чандра получил прекрасное образование сначала в Индии, а затем в университете Утрехта в Нидерландах. Он владеет двадцатью языками, кроме названных – еще китайским, тибетским, монгольским, индонезийским, английским, немецким, французским, русским и другими, что дало ему возможность включить в поле своих исследований многие редкие трактаты.

Его блестящая научная карьера началась с защиты магистерской диссертации в 1947 году в Пенджабском университете Лахора. В течение двух лет, с 1948 по 1949 гг., он занимался

ведическими исследованиями. Он критично подошел к редактированию ведического писания Гавамайяна, являющегося частью Джайминийя Брахманы¹. Этот трактат имеет большое значение для понимания некоторых сущностных моментов в Веданте, особенно в вопросе реинкарнации. Помогло провести это крупнейшее исследование Л. Чандре то, что незадолго до этого был обнаружен ряд важных текстов. По поводу Джайминийя Брахманы в европейской науке существовало мнение, что полностью как единый текст восстановить его невозможно, однако знания и высокая интуиция помогли молодому индийскому ученому успешно восстановить данный трактат как единое целое. Это было высоко оценено ученым сообществом, и Локешу Чандре была присуждена степень доктора литературы и философии в государственном университете города Утрехта (Нидерланды). Этот университет имеет замечательные традиции в области ориенталистики, что помогло Л. Чандре войти в круг востоковедов и познакомиться с европейской школой восточных изысканий. Кроме того, в Утрехте он изучал древнеяпонский язык под руководством профессора Жана Гонда.

В 1954 году он закончил редакцию полного текста Джайминийя Брахманы. В то же самое время он занимался редакцией перевода на английский язык Шанкхаяна-шрута-сутры, не законченного выдающимся немецким ведистом В. Каландом.

С 1955 по 1960 годы профессор Локеш Чандра занимался подготовкой «Тибето-санскритского словаря» в 12+7 томах, которые были изданы в авторитетном издательстве, специализирующемся на публикации книг по востоковедению, Ринзен Шото, Киото (Япония). В ходе этой работы он глубоко исследовал оригинальные тибетские канонические тексты. Каждая статья словаря сопровождается прямой ссылкой на источник. Также в словарь включены термины специализированных научных направлений, таких, как астрономия, медицина, иконография, метрика, просодия (стихovedение), философия. Это был первый основательный лексикографический опыт понимания тибетской литературы и культуры, который повлиял на рост интереса к культуре населения отдаленных районов горной Азии. Уникальность этого издания состоит в том, что в нём содержится более тысячи рисунков, сделанных с оригинальных икон, выгравированных на дереве.

Под редакцией профессора Локеша Чандры вышло несколько изданий тибетских исторических текстов. Один из них включает в себя историю первого тибетского монастыря Самье (Самьё-гомпа)². Монастырь уникален по многим параметрам, его план представляет собой мандалу – космограмму Вселенной, символизирующую вход в новый космический порядок. Для того чтобы реконструировать историю этого монастыря, сыгравшего ключевую роль в распространении и развитии буддийского учения в Тибете, Л. Чандрой были изучены труды 19 монгольских эрудитов, в том числе «Золотое сказание монголов» Лубсан Данзана.

Работа над историей монастыря Самье шла фактически параллельно с другим научным исследованием. В 1963 году увидел свет трехтомник «Материалы по истории литературы Тибета», который представляет собой комплексное изучение интеллектуальной и духовно-художественной жизни Страны Снегов и связанной с ней на протяжении столетий культурой монгольских степей. Новой крупной работой Л. Чандры стал совместный с его отцом, профессором Рагху Вира, труд – «Новый тибето-монгольский пантеон» в 20 томах, который

¹ Джайминийя-брахмана-упанишад(а). Философская беседа из Самаведы, посвященная смерти, переходу в другие миры и реинкарнации.

² Первый буддийский монастырь в Тибете. Построен во второй половине 770-х годов по указу тибетского царя Тисонга Децэна, который внёс большой вклад в восстановление и развитие буддизма.

представляет собой кладезь неизвестных до сих пор материалов по иконографическому искусству Трансгималаев и Монголии, а также связанных с ними территорий Калмыкии и ряда сибирских регионов.

Следующий этап научной деятельности Локеша Чандры был связан с ценнейшим источником по истории и духовной мысли Тибета, манускриптом одиннадцатого настоятеля монастыря Шалу (Shalu) Бутон Ринчен Друба (1290-1364 гг.). Л. Чандра подготовил и осуществил научную редакцию 28 томов его трактата большого формата, в котором нашел отражение фактически полный перечень направлений ламаистской мысли. Далее последовало еще более масштабное исследование: под редакцией ученого выходят 108 томов Монгольского Ганджура, буддийского канона. За это выдающееся достижение Венгерская академия наук избирает его почетным членом. Это второй раз за сто лет, когда индеец становится её почётным академиком.

В настоящее время профессор Локеш Чандра занимает должность почетного руководителя Международной академии индийской культуры, главного учреждения по исследованию восточных культур. Интересы профессора Локеша Чандры простираются и в область естественных наук. Он был редактором международного исследовательского журнала «Продвижение границ в растениеводстве» (1-30 выпуски), который включал в себя оригинальные работы по морфологии и физиологии растений, системной ботанике, фитопатологии, прикладной ботанике, цитологии и генетике растений, агрономии, садоводству, палеоботанике и другим отраслям растениеводства.

Профессор Локеш Чандра много путешествовал по Европе, Азии и России. Он принимал участие в крупных международных форумах. Все его заслуги на общественном и научном поприще даже кратко осветить невозможно. Поэтому остановимся подробнее на его последнем труде – «Словаре буддийской иконографии».



Рис. 3. Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

Надо заметить, что научные подходы к составлению иконографии буддийского пантеона уходят в глубокую древность. Фактически еще в добуддийском трактате «Читралакшана» («Характерные черты живописи»), известном не в исходном варианте, написанном на санскрите, а на тибетском языке по спискам, относящимся к IX-XI в.в. н.э., предпринята попытка описать канонические требования и упорядочить приемы изображения святых. Со средневековья сохранились ксилографы и трактаты теологов и религиозных художников, в которых даются описания божеств буддийского пантеона, характерные мудры – положения рук, атрибуты и символы. Л.Чандра, судя по обширному списку литературы, учел большинство известных памятников. Чтобы ярче осветить его вклад в современное изучение буддийской иконографии, хотя бы кратко представим ту научную традицию, к которой принадлежит теперь его «Словарь буддийской иконографии».

Одним из первых иконографических трудов в Европе стоит считать книгу немецкого исследователя Х.И. Пандера (С.Н. Pander) «Das Panteon des Tshangtsha Hutuktu» («Пантеон жанчжа-хутухт»), которая вышла в свет в 1890 в Берлине. Спустя десятилетие была издана книга его соотечественника А. Грюнведела, который первым попытался систематизировать буддийское искусство Индии. Его труд назывался «Buddhistische kunst in Indien. Mit 102 Abbildungen» («Буддийская культура Индии»). Он одним из первых обосновал влияние двух культур – персидской и эллино-римской на буддийское искусство. В России самым заметным явлением в буддийской иконографии стали работы С.Ф. Ольденбурга (1863-1934 гг.). В 1903 году в Санкт-Петербурге вышел «Сборник изображений 300 бурханов по альбому Азиатского музея», который стал важнейшим методическим пособием по иконографии для определения божеств буддийского пантеона. С.Ф. Ольденбург предложил методику идентификации изображения посредством поиска аналога в альбоме и одним из первых разделил буддийский пантеон на 12 групп. Также исследователь ввел в научный оборот многие памятники буддийского искусства, найденные экспедицией П.К. Козлова при раскопках города Хара-Хото; описал коллекцию из собрания князя Э.Э. Ухтомского; опубликовал альбом буддийских изображений из фондов Казанской духовной академии.

Следующим шагом в разработке буддийской иконографии в Европе стала книга немецкого востоковеда-санскритолога профессора Р. Пишеля (R. Pischel, 1849-1908 гг.), вышедшая в 1911 году, – «Будда, его жизнь и учение», которая содержала главу о культовом искусстве государств буддийского региона. В России она была переведена Д.Н. Анучиным и издана небольшим тиражом в 1920-х годах.

В 1927 г. сотрудник музея Востока, открытого в 1918 году в Москве, Б.А. Куфтин (1892-1953 гг.) выпустил брошюру «Краткий обзор пантеона северного буддизма и ламаизма в связи с историей учения», где не только идентифицировал имеющиеся в коллекции образцы буддийской пластики, но и дал сжатый очерк истории возникновения и распространения древнейшей мировой религии.

Итальянский ученый Д. Туччи (G. Tucci, 1894-1984 гг.) исследовал тематику истории религии и искусства буддизма. Он участвовал в экспедициях в Тибет, с 1947 по 1978 годы возглавляя Итальянский институт Среднего и Дальнего Востока и являлся инициатором издания ряда периодических изданий, в их числе «Seria Orientalia Roma». В рамках этой серии в 1949 году выходит книга «The Tibetan painted scrolls» [12] («Художественные школы Тибета»), изданная в Риме. Согласно работе Туччи, в Тибете не существовало собственных трактатов по буддийскому искусству, а в качестве источников-пособий для мастеров использовались лишь индийские, которые были незыблемы и не подлежали пересмотру³, что было ошибочным. Кроме этого, итальянский ученый впервые попытался систематизировать буддийские иконы по внешним признакам: печатные, имеющие золотой фон, вышитые, мандалы и изображающие докшитов. Крупнейший вклад в изучение буддийской живописи внес Ю.Н. Рерих. В его книгах «Голубые анналы» и «Тибетская живопись» были представлены неисследованные памятники буддийского искусства, дано подробное научное описание и интерпретация икон-танок [9].

В 1959 году в Токио на английском языке выходит исследование К.А. Гордона (K.A. Gordon) «Iconography of Tibetan Lamaism» («Иконография тибетского ламаизма»).

³ Российский исследователь К.М. Герасимова в 1971 году доказала, что в Тибете существовали и оригинальные сочинения местных авторов.

Это была первая методика, предлагающая идентификацию божества по совокупности его иконографических признаков – одежды, украшений, атрибутов. Недостатком этого способа поиска было то, что в нем содержалось мало количественных характеристик, учтенных разработчиком. Это позволяло определить лишь наиболее распространенные образы тибетского ламаизма.

В 1970-е годы в Германии, в Боннском университете, и в СССР, в Ленинграде, проходят исследования по систематизации и описанию буддийской иконографии, в основном, тибетской. Было определено несколько путей решения этой проблемы – идентифицировать экспонаты по внешнему сходству; систематизировать представителей буддийского пантеона согласно имеющимся на них надписям и соотношению их с каноническими текстами; проводить атрибуцию, используя совокупность определенных внешних признаков персонажей древнейшей мировой религии. Крупные исследования по иконографии были завершены в нашей стране [2, 3, 4, 5, 6, 8].

У Л.Н. Гумилева относительно буддийской иконографии есть очень точное высказывание: «Ни одна из религиозных систем мира не имеет столь развитой иконографии, как буддизм. Количество и разнообразие изображений, подлежащих почитанию, в буддизме (ламаизме) кажется на первый взгляд беспредельным, но при пристальном изучении обнаруживается, что разнообразие заключено в строгую систему, а трактовка сюжетов подчинена не менее строгому канону» [7].

В сравнении со всеми подобными ранее изданными работами «Словарь» Л. Чандры поражает масштабом привлеченного материала. Пятнадцать фолиантов стали итогом пятидесятилетнего труда ученого, в нем представлен материал за двадцать веков и все страны и регионы, охваченные буддийским влиянием. В словаре указаны двенадцать тысяч основных и второстепенных божеств, их основные символы, детали, атрибуты. Каждому дается наименование на санскрите, тибетском, китайском, монгольском и других языках. Показываются характерные положения рук – мудры; где возможно, представляется формирование образа в хронологическом порядке. Ученый внимательно анализирует все возможные варианты изображений, порой весьма многочисленные, всех участников буддийского пантеона. «Словарь» отражает высочайшие достижения в теологии, литературе, искусстве многих народов Азии в течение двух тысячелетий.

То, насколько он удобен в проведении атрибуции и интерпретации памятников буддийского искусства, можно проиллюстрировать одним примером. В частном собрании находится случайно приобретенная бронзовая статуэтка буддийского святого [11]. В правой руке он держит шарик, а на левой находится небольшое животное с длинным хвостом. Во втором томе «Словаря» можно найти образ, по всем признакам сходный с данной статуэткой. Это образ архата Бакулы (Накулы – тиб.) – одного из первых учеников Будды. Архат Бакула родился в семье брахмана, в Шравастии. Был намного старше Будды Шакьямуни и посвящен в монахи в возрасте шестидесяти лет. Будда говорил о нем, что Бакула достиг высочайшего духовного состояния – архатства силой крепкой веры. Он держит в своих руках мангуста, который постоянно, чудесным образом, изрыгает драгоценности из своего рта – символ желания архата избавить мир от бедности. Считается, что он распространял учение в Ладаке и на севере Кашмира, а духовный глава Ладака, которого зовут Бакула Лама, находится в непрерывной линии перерождений к архату Бакуле. О шестнадцати архатах, первых учениках Будды Шакьямуни, являющихся хранителями Учения Татхагаты, известно, что они дали обет не уходить в Нирвану ранее времени, предсказанного Буддой, и оберегать Учение Татхагаты ради спасения существ от уз Сансары и содействовать переходу мира

к Будде грядущего времени Майтрее. Как видим, в маленькой статуэтке оказалось заключено очень многое – жизнь конкретного подвижника, ученика Будды, его подвиг по сохранению Учения Будды и желание победить бедность.

В беседе с академиком Локешем Чандрой прозвучала мысль о том, что хорошо было бы издать его словарь на русском языке. Учитывая, что в различных музейных собраниях России есть замечательные коллекции, эта работа была бы очень востребована. Принимая эту идею, наш журнал постарается делать переводы статей из «Словаря» и публиковать их. Первый опыт этой работы и представляется далее.

Литература

1. 100 лет со дня рождения Ю.Н. Рериха / Материалы международной научно-общественной конференции. – М.: Международный центр Рерихов, 2003. – 373 с.
2. Бадмажапов Ц.-Б.Б. Иконография и искусство тибетского буддизма // Тибетский буддизм. Теория и практика / под ред. Н.В. Абаева. – Новосибирск: Наука, 1995. – С. 197-207.
3. Бадмажапов Ц.-Б.Б. Скульптура тибето-монгольской ваджраяны XVII – нач. XX вв. // Буддизм в контексте истории, идеологии и культуры Центральной и Восточной Азии. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2003. – С. 90-91.
4. Бадмажапов Ц.-Б.Б. Тибетские традиции в буддийской иконографии Бурятии // Тибетский буддизм. Теория и практика / под ред. Н.В. Абаева. – Новосибирск: Наука, 1995. – С. 208-226.
5. Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / под ред. И.Ф. Муриан. – М.: Наука, 1973. – С. 90-112.
6. Герасимова К.М. Читралакшана в тибетском и монгольском текстах Данчжура // Средневековая культура Центральной Азии: письменные источники. – Улан-Удэ: БЦ СО РАН, 1995. – С. 120-142.
7. Гумилёв Л.Н. Старобурятская живопись. Исторические сюжеты в иконографии Агинского дацана [Изоматериал]: Альбом. – М.: Искусство. 1975. – 57 с.
8. Дьяконова Н.В. Материалы по культовой иконографии Центральной Азии домусульманского периода // Труды государственного Эрмитажа. Культура и искусство народов Востока. – Л.: Издательство государственного Эрмитажа, 1961. – Т. 5. – С. 257-272.
9. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – Самара: Агни, 2000. – 144 с.
10. Lokesh Chandra Dictionary of Buddhist iconography / Volumes 1-15. – New Delhi: Aditya Prakashan, 2000-2005.
11. Lokesh Chandra Dictionary of Buddhist iconography. – New Delhi: Aditya Prakashan, 2003. – Vol. 2.
12. Tucci G. The Tibetan painted scrolls. – Roma, 1949. – Vol. 1 – 3.

Статья поступила в редакцию 05.01.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.003

LOKESH CHANDRA AND HIS CONTRIBUTION TO STUDY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY

Shishin Mikhail Yurievich

Art critic, corresponding member of the Russian
Academy of Arts, Doctor of Philosophy,
Professor, Head of the International UNESCO
Chair of the Altai State Technical University.
Russia, Barnaul.
shishinm@gmail.com

Abstract

The article is devoted to the activity of considerable Indian scientist Lokesh Chandra and to his fundamental work “Dictionary of Buddhist Iconography”

Keywords: Lokesh Chandra, Buddhist iconography, “Dictionary of Buddhist Iconography”.

Bibliographic description for citation:

Shishin M. Yu. Lokesh Chandra and His Contribution to Study of Buddhist Iconography. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 55-63. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/9/> (In Russian).

References

1. *100 let so dnya rozhdeniya Yu.N. Rerikha* [100th Anniversary of the Birth of Yu.N. Roerich]. Materials of the International Scientific and Public Conference. Moscow, International Center of Roerichs, 2003, 373 p.
2. Badmazhapov Ts.-B.B. Iconography and the art of Tibetan Buddhism. *Tibetskii buddizm. Teoriya i praktika* [Tibetan Buddhism. Theory and practice]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1995, pp. 197-207.
3. Badmazhapov Ts.-B.B. Sculpture of Tibeto-Mongolian vajrayana XVII - beg. XX centuries. *Buddizm v kontekste istorii, ideologii i kul'tury Tsentral'noi i Vostochnoi Azii* [Buddhism in the context of the history, ideology and culture of Central and East Asia]. Ulan-Ude, 2003, pp. 90-91.
4. Badmazhapov Ts.-B.B. Tibetan traditions in the Buddhist iconography of Buryatia. *Tibetskii buddizm. Teoriya i praktika* [Tibetan Buddhism. Theory and practice]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1995, pp. 208-226.
5. Gerasimova K. M. Tibetan canon of proportions. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The problem of the canon in the ancient and medieval art of Asia and Africa]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 90-112.
6. Gerasimova K. M. Chitralakshan in the Tibetan and Mongolian texts of Danzhur. *Srednevekovaya kul'tura Tsentral'noi Azii: pis'mennye istochniki* [Medieval culture of Central Asia: written sources]. Ulan-Ude, 1995, pp. 120-142.

7. Gumilev L. N. *Staroburyatskaya zhivopis'. Istoricheskie syuzhety v ikonografii Aginskogo datsana: Al'bom* [Old-Buryat painting. Historical subjects in the iconography of Aginskoye Datsan: Album]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975, 57 p.

8. Dyakonova N. V. Materials on the cult iconography of Central Asia pre-Muslim period. *Trudy gosudarstvennogo Ermitazha. Kul'tura i iskusstvo narodov Vostoka* [Proceedings of the State Hermitage. Culture and art of the peoples of the East]. Leningrad, The State Hermitage Publishing House, 1961, vol. 5, pp. 257-272.

9. Roerich Yu. N. *Tibetskaya zhivopis'* [Tibetan painting]. Samara, Agni Publ., 2000, 144 p.

10. Lokesh Chandra Dictionary of Buddhist iconography. Volumes 1-15. New Delhi, Aditya Prakashan, 2000-2005.

11. Lokesh Chandra Dictionary of Buddhist iconography. New Delhi, Aditya Prakashan, 2003, vol. 2.

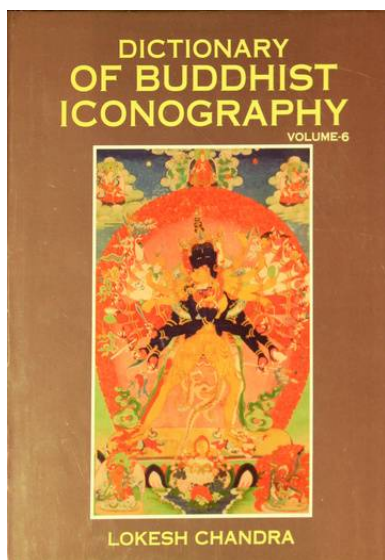
12. Tucci G. The Tibetan painted scrolls. Roma, 1949, vol. 1 – 3.

Received: January 05, 2017.

Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!

Начиная с этого номера, мы, с разрешения Локеша Чандры, публикуем переводы отдельных статей «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой. Мы сохраняем транскрипцию тибетского написания имен, а также без изменения сохранен список литературы.



Локеш Чандра. Словарь буддийской иконографии. Нью-Дели, 2005. Том 6.

Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии» Том 6, стр. 1812:

ЖАМСРАН – также известен как Бэгцэ (Beg.tse, Beg.tse.can, Beg.tse.lcam.dral, Dgra.lhahi.rgyal.po lcam.dral, Sgrol.gyin.chen.po srog.bdag beg.tse.can, sgrol.gyin), «якша», «истребитель» [1, с. 89].

Х.А. Йешке в своем «Тибетско-английском словаре» переводит имя «Бэгцэ» как «скрытая кольчуга». Туччи сравнивал это слово с монгольским «bägdär», чагатайским «bägdär», персидским «baktar», что означает «кираса». Туччи затруднялся перевести второй слог этого имени. Но здесь, скорее всего, мы видим притяжательный суффикс «si», который позволяет перевести имя Бэгцэ как «носящий кирасу».

Жамсран – изначально монгольское божество, которое трансформировалось в защитника веры. Когда III Далай-лама Сонам Гьяцо в 1575 г. отправился в Монголию, чтобы обратиться к Алтан-хану, Бэгцэ появился перед ним в окружении сонма демонов, принявших вид различных животных, чтобы напугать Далай-ламу и заставить его вернуться. Но Далай-лама принял образ четырехрукого Авалокитешвары, а копыта его лошади оставляли повсюду следы с мантрой «Ом-Мани-Падме-Хум». Бэгцэ признал себя побежденным и был обращен. Он является главой защитников веры и принадлежит свите

Ваджрабхайравы (Ямантаки – прим. редакции). Он защитник секты Гелукпа, охранник монастырей и истребитель тех, кто грешит против Дхармы.

Он красного цвета, так как его жилище на Медной Горе. Его голова увенчана короной из черепов, и сам вид его – с тремя глазами и поясом из пятидесяти голов – яростен. Он одет в медную кирасу, его правая рука неистово потрясает мечом, а левая подносит ко рту сердца тех, кто нарушает обет. Кроме того левая рука в локтевом сгибе сжимает лук, стрелу и трезубец с коралловым древком, на котором развивается знамя темно-красного шелка.

В центре пространства, где он обитает, находится медная гора, окруженная бесчисленным множеством человеческих тел. На вершине горы находится «замок из кожи» красно-бурого цвета с башенками их черепов. Это самое ужасное кладбище, забрызганное кровью врагов и усеянное мелкими частями их плоти и мозга. Демоны бродят в поисках врагов, создающих препятствия. Бэгцэ окружен пламенем подобно метеору, и три его глаза излучают ненависть к врагам. Своим огненным мечом он прерывает жизненные пути врагов и вигхна (демоны, создающие препятствия на пути к духовной практике, иконография: с головой слона – прим. редакции) или уничтожает препятствия. На нем гирлянда из пятидесяти свежих человеческих черепов, его ноги защищают высокие сапоги, а вся фигура окружена языками пламени. Он командует огромными полчищами, возглавляет Яму, истребляет демонов и врагов, предает смерти лжесвидетелей, является вестником йогинь и страж буддийской Дхармы.

Его отец Gnob.sbyin Zans.kyi.ral. pa.san «Якша с замками из меди», а мать Srin.mo Khrag.gi.ral.pa.san «Ракшасы с кровавыми замками». Бэгцэ стоит на теле человека и останках лошади. С левой стороны его сестра и союзник Рактасья Видьядеви (Рикпай Лхамо) (Rig.pahi.lha.mo gdon.dmar.ma или Gdon.dmar.ma «та, что с красным лицом»). С правой стороны – Лекден Сокдак Марпо (las. Mkhan Srog.bdag dmar.po) (Ракта или Красный Пранапати). Во внутреннем круге 8 убийц, вооруженных мечами, пугающе уродливых красных людей (mi.dmar «красные люди»). Далее в его свите 21 убийца (bsan.pa per.gcig), тоже красные, которые забирают дыхание врагов (более подробно см. 1, с. 88-93, 125-127, 490-492; 2, с. 595-596). Бэгцэ символизирует триумф Гелукпы, распространяя культ как ее йидам. Именно в рамках Гелукпы был сформирован определенный иконографический тип Бэгцэ и его сестры («жамсран» означает «брат и сестра»), в модели Min.srin («брат и сестра») в цикле Махакалы.



Рис. 1. Жамсран.

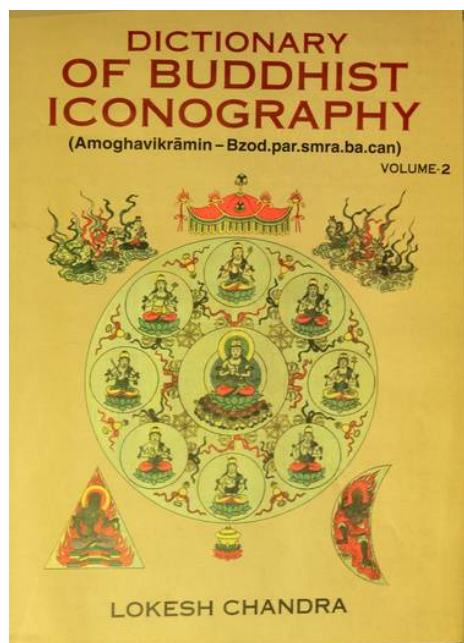
1. Изображение Бэгцэ (сборник 300 образов (иллюстрирован С.Ф. Ольденбургом, с указателем тибетских имен) // Bibliotheca Buddhica, №5, 1903). Изображение 1751 г. сопровождается мантрой «тот, кто забирает дыхание врагов». Бэгцэ изображен как «красный человек».

2. Монгольский Бэгцэ Махакала, один из пяти Махакал. Изображение в конце 15 тома Монгольского Ганчжура (1717-1720 гг. [11, с. 211-213]). Он также является «Одним из Восьми Ужасных» [4, с. 151].

3. Изображение из издания «Два ламаистских пантеона», ред. Уолтера Юджина Кларка, т. 2. – Кэмбридж Масс., 1937 (надписи на китайском, маньчжурском, монгольском и тибетском языках).

4. Вариативное изображение Бэгцэ Махакалы в другом томе Монгольского Ганчжура [11, с. 333].

Больше иллюстраций можно увидеть: 3, с. 69, особенно выразительный образ, монг. Agaci dagu(du), с. 169 рис. 139, с. 174; 4, с. 151; 5, с. 43 № 99, с. 44 № 104; 6, с. 138; 7, с. 194; 8, № 22, 74, обе в цвете; 9, с. 132 иллюстрация свитка из У-тай-шаня в цвете; 10, с. 1.227, иллюстрация 140 в цвете; 11, с. 1066 рисунок из Пантеона Бхадракалика; Тибетский художественный календарь за август 1992 г., большая цветная репродукция.



*Локеш Чандра. Словарь буддийской иконографии.
Нью-Дели, 2005. Том 2.*

**Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»
Том 2, стр. 476-478:**

БАКУЛА, или Накула – (тиб. Бакула, кит. Пакула), пятый из 18 архатов. Его собственное имя Накула, и оно обнаружено в Нандимитравадане. Он отправился в Уттаракуру, где вел уединенный образ жизни без учеников. Он символизирует свободу от духовной бедности (Шестнадцать Архатов, Тибетский Дом). Он воплощен в монастыре Ридзонг как Кушок Бакула. В обеих руках держит магуста (сборник 300 образов (иллюстрирован С.Ф. Ольденбургом, с указателем тибетских имен) // Bibliotheca Buddhica, №5, 1903. – С. 201). Изображение 1810 года [12, илл. 8a] Бакула сопровождается якшами [2, с. 2.569].

Шуман [7, с. 22b] датирует его VI или VII веком до н.э. Изображение в пантеоне Пао-сян-лоу 1771 г. дает китайское имя архата на на пьедестале (Па-ку-ла цунь-чэ).

Изображение 2: имена указаны на китайском, маньчжурском, монгольском и тибетском языках, правая рука – абхайя, в левой руке – мангуст (Два ламаистских пантеона, ред. Уолтера Юджина Кларка, т. 2. – Кэмбридж Масс., 1937), 1761 г. Изображение в Монгольском Ганчжуре (1717-1720 гг.) – правая рука в различных мудрах.

Изображение 3: Надпись на китайском Но-чу-ло, Но-ку-ло. Архат сидит на троне в позе медитации.

Изображение 4: Надпись на китайском Но-чу-ло = Накула, в правой руке – четки, левая скрыта под складками одежды [13, с. 265], изображение в стиле Куан-сю, 832-912 гг.

Юньнанский свиток 1180 г. атрибутирован как принадлежащий художнику Чан Шэн-вэню, который выполнял иллюстрации [14, с.32.259].



Рис. 1. Бакула.

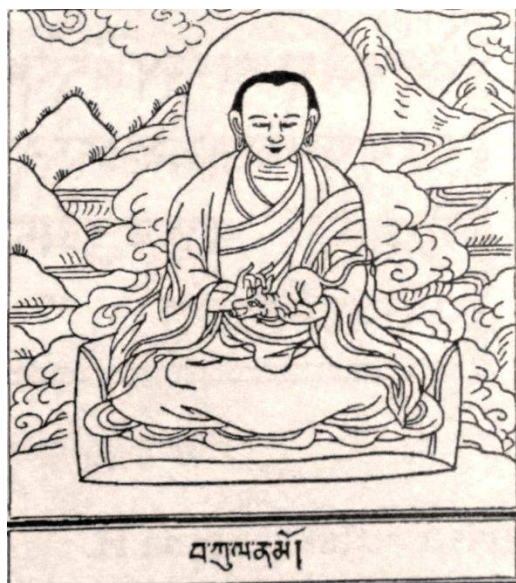


Рис. 2. Бакула.

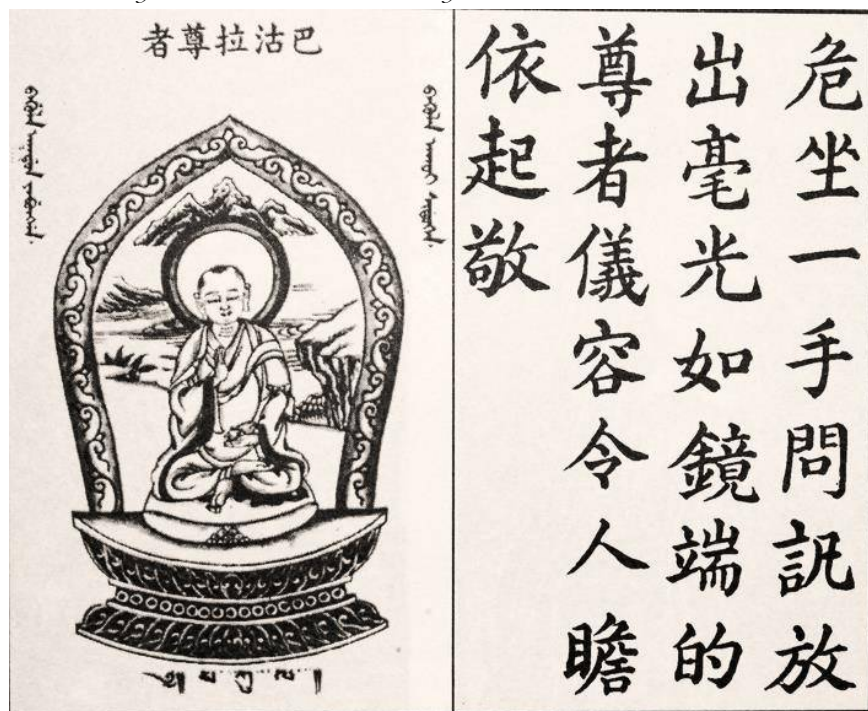
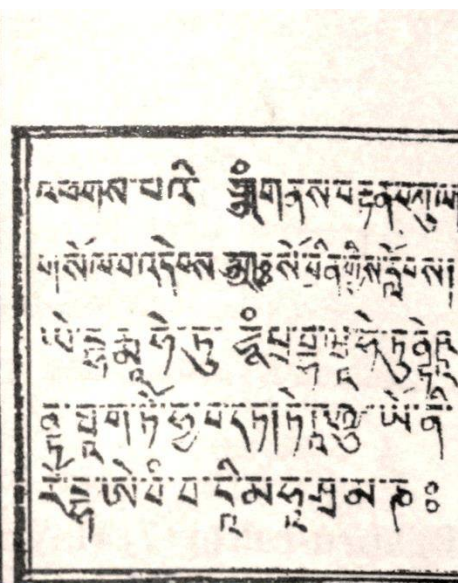


Рис. 3. Бакула.



Рис. 4. Бакула.

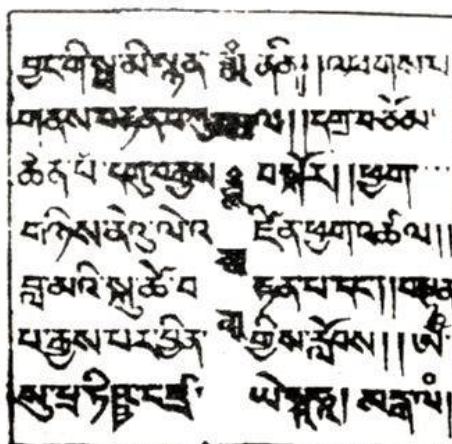


Рис. 5.

Библиография

1. Rene de Nebesky-Wojkowicz Oracles and Demons of Tibet, The Hague (Mouton&Co.), 1956.
2. Giuseppe Tucci Tibetan Painted Scrolls, Rome, 1949.
3. Albert Grünvedel Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei, Leipzig (F.A. Brockman), 1900.
4. Alice Getty The Gods of Northern Buddhism, photographic reprint of the second edition of 1928, Tokyo (Charles E. Tuttle Co.), 1962.
5. Neven A. Lamaistic Art, Brussels (Société Generale de Banque), 1975.
6. Ursula Toyka-Fuong Ikonographie und Symbolik des Tibetischen Buddhismus, B, Die Kultplastik der Sammlung Werner Schulemann im Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, Wiesbaden (Otto Harrasowitz), 1983.
7. Hans Wolfgang Schumann Buddhistische Bilderwelt: ein ikonographisches Handbuch des Malayana – und Tantrayana Buddhismus, Köln(Eugen Diederichs Verlag), 1986.
8. Tsulyem N. Development of the Mongolian National Style Painting “Mongol Zurag” in Brief, Ulanbator (State Publishing House), 1986.
9. Harry Halen Mirrors of the Void: Buddhist Art in the National Museum of Finland, Helsinki, 1987.
10. Gerd-Wolfgang Essen & Tsering Tashi Thingo, Die Götter im Himalaya, Buddhistische Kunst Tibets, Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen, München (Prestel-Verlag), 1990.
11. Lokesh Chandra Iconography of the Thousand Buddhas, Satapitaka Series no. 386, New Delhi (Aditya Prakashan), 1996.
12. Lokesh Chandra Buddhist Iconography, Satipitaka Series no. 342, New Delhi (Aditya Prakashan), 1991.
13. E.T.C. Werner A Dictionary of Chinese Mythology, New York (The Julian Press, Inc.), 1932.
14. Helen B. Chapin A long roll of Buddhist images, revised by Alexander C. Soper, Artibus Asiae I (32.5-40), II (32.157-199), III (32.259-306), IV (33.75-140), 1970.

Искусство XX – XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.004

УДК 75.03

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АЛТАЙСКОГО ХУДОЖНИКА ГЕННАДИЯ ФЕДОРОВИЧА БОРУНОВА

Основные темы и этапы творческого пути

Мушникова Елена Анатольевна
кандидат искусствоведения,
Алтайский государственный технический
университет им. И.И. Ползунова,
директор Центра китайского языка и культуры.
Россия, г. Барнаул.
mushnikova77@mail.ru

Исследование выполнено при поддержке
гранта РГНФ-МОНМ № 15-24-03002/16
«Изобразительное искусство Сибири и
Монголии XX– начала XXI вв.: кросс-
культурное взаимодействие и влияние
художественных традиций»

Аннотация

В статье рассматривается творчество, основные темы и этапы искусства алтайского художника, заслуженного художника РСФСР Геннадия Федоровича Борунова (1928-2002). Г.Ф. Борунов происходит из потомственной семьи художников-иконописцев. Основой, на которой строилась вся жизнь и творчество живописца, явилась православная вера, воспринятая им от мамы и бабушки. Все, что вошло в душу Г.Ф. Борунова с детства: самоотверженный крестьянский труд и годы коллективизации, разрушение православных святынь и тяжелое военное время, любовь к родной земле и людям, которые на ней трудятся, навсегда в ней осталось и отозвалось стремлением выразить эти переживания, запечатлеть историю и рассказать о своих земляках. Таким образом, к ключевым идейным основаниям творчества живописца можно отнести: христианско-православную тематику, философское осмысление жизни; тему родины в целом и Сибири в частности; особенности сибирского характера, его духовных основ. Начало самостоятельного творческого пути художника выпадает на период начала 1960-х гг. В это время наиболее отчетливо в произведениях художников проявляется так называемый «суровый стиль». Произведениям этого периода характерна приверженность крестьянской теме, направленность на разработку сюжетно-тематического полотна и портретных образов. Определяется основная колористическая гамма, в которой работает художник. Это цвета земли – коричнево-красный и хлеба – желтый, «золотой». Эмоциональное состояние героев 1960-х годов было связано общей мыслью о земле, хлебе, уборке урожая, что выражалось в сосредоточенности, некоторой угрюмости, статичности произведений. Начиная с 1970-х и в 1980-е годы, Г.Ф. Борунова все больше

захватывает социально-историческая проблематика. В произведениях данного периода больший упор делается на динамику, избираются кульминационные мгновения напряженного сюжетного действия, образы героев 1970–1980-х годов наделяются более многообразными психологическими оттенками. В 1990-2000 годы Г.Ф. Борунов обращается к философско-религиозной тематике. Г.Ф. Борунов – мастер сюжетно-тематической картины, этот жанр является определяющим в творчестве художника; кроме этого, он пишет портреты и пейзажи, обращается к натюрморту.

Ключевые слова: Геннадий Борунов, живопись, алтайское искусство, «суровый стиль».

Библиографическое описание для цитирования:

Мушников Е.А. Творческое наследие алтайского художника Геннадия Федоровича Борунова // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 69-79. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/12/>

Геннадий Федорович Борунов (1928-2002) – талантливый алтайский живописец, заслуженный художник РСФСР. За годы обучения прошел серьезную школу профессиональной подготовки: Московское театральное художественно-техническое училище (1949 г.); Ленинградский институт живописи (1953 г.); Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Академии художеств СССР (1959 г.) в мастерской народного художника СССР Б.И. Иогансона.

После окончания обучения в 1959 году он возвращается на родину, в старинное село Павловск Алтайского края, известное своей богатой историей. Эта история и природная красота с детства западали в душу Г.Ф. Борунова и, может быть, стали одним из важных побудительных импульсов, той силой, что помогла ему сформироваться как художнику.

Г.Ф. Борунов происходит из потомственной семьи художников-иконописцев. Георгий Степанович Борунов, дед Г.Ф. Борунова по отцу, был иконописцем, родом из-под Пскова. По сути, первыми художественными впечатлениями в детстве Г.Ф. Борунова были росписи деда во Введенской церкви в родном селе Павловске. Отец художника – Федор Георгиевич Борунов в 1921 году получил начальное художественное образование в школе, открытой в Барнауле живописцами А.О. Никулиным и В.В. Каревым, являвшимися одними из основоположников профессионального искусства на Алтае. С раннего детства Г.Ф. Борунов слышал рассказы отца о живописи, о художниках, видел его живописные работы, написанные в художественной школе. Несомненно, что наиболее сильное влияние на живописца было оказано со стороны мужской линии. Г.Ф. Борунов, подсознательно чувствуя это влияние, пишет: «...а ведь у меня, должно быть, было что-то в генах: дед мой Георгий, которого я не видел, был иконописцем из-под Пскова. Довелось мне видеть несколько икон его работы в 1953 году, когда я начал учиться в Академии художеств в Ленинграде... в 2-3 деревушках в храмах были росписи деда» [2, с. 47].

Мама Г.Ф. Борунова, Марина Ивановна, пела в церковном хоре, во Введенской церкви в Павловске. Будучи еще маленьким мальчиком, он был крещен по православным канонам, часто ходил с мамой в церковь, бывал на службах. Православная вера явилась той основой, на которой строилась вся жизнь и творчество художника, живыми носителями его были мама и бабушка живописца. «Вырос я в православной семье, – вспоминал сам Г.Ф. Борунов, – в детстве моим наставником была бабушка. Помню, как к ней в гости ходили две монашки. Казалось бы, пустяк, но выходит, что они много в мою душу вложили» [3].

Все, что вошло в душу Г.Ф. Борунова с детства: самоотверженный крестьянский труд и годы коллективизации, разрушение православных святынь и тяжелое военное время, любовь к родной земле и людям, которые на ней трудятся, навсегда в ней осталось и отозвалось стремлением выразить эти переживания, запечатлеть историю и рассказать о своих земляках. Таким образом, к ключевым идейным основаниям творчества живописца можно отнести: христианско-православную тематику, философское осмысление жизни; тему родины в целом и Сибири в частности; особенности сибирского характера, его духовных основ.

Творчеству Г.Ф. Борунова посвящено немало работ алтайских искусствоведов – Л.Г. Красноцветовой [4, 5], Е.А. Мушниковой [6, 7, 8], М.Ю. Шишина [7, 9], В. Эдокова [10, 11]. Проанализировав творчество художника, можно отметить, что с одной стороны, оно развивалось в русле основных художественных тенденций сибирского и, шире, российского искусства. Но в то же время мы с уверенностью можем говорить и об обратном влиянии художника на развитие регионального искусства. Оно, прежде всего, проявилось в том, что как выпускник Академии художеств, воспринявший традиции столичной школы, он своим творчеством смог обогатить местные художественные традиции и повлиять на самоопределение других художников. В частности, при его активном участии развивается алтайский степной пейзаж, портретный жанр и сюжетно-тематическая картина. В целом можно выделить несколько этапов в творчестве Г.Ф. Борунова с преобладанием той или иной темы: 1960-е годы – тема земли, земледельца, 1970–80-е годы – социально-историческая тематика, 1990–2000-е – философско-религиозная тема.

Начало самостоятельного творческого пути художника выпадает на период начала 1960-х. В это время наиболее отчетливо в произведениях художников проявляется так называемый «суровый стиль», который принес с собой новый взгляд на современность и современного героя. Основные отличительные черты произведений «сурового стиля»: монументализм формы, лаконизм выразительных средств, тяготение к статике, двухмерность развернутого на плоскости пространства, конструктивность композиционного построения, графичность контура.

В этот период Г.Ф. Борунов создает такие произведения, как «Мои земляки» (1964), «Земля родная» (1967), «Отец. Портрет Забожанского» (1959-1969).



Рис. 1. Г.Ф. Борунов. Мои земляки. 1964. Х., м. 237x215.

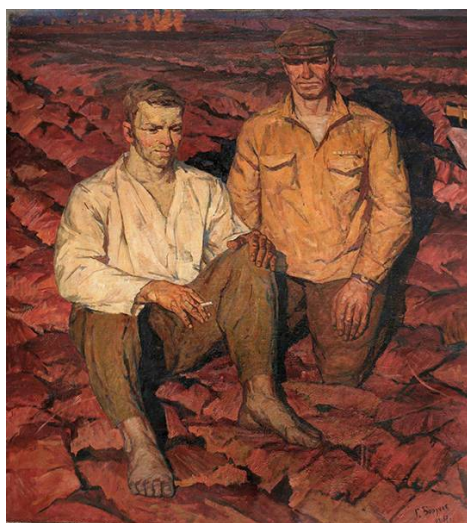
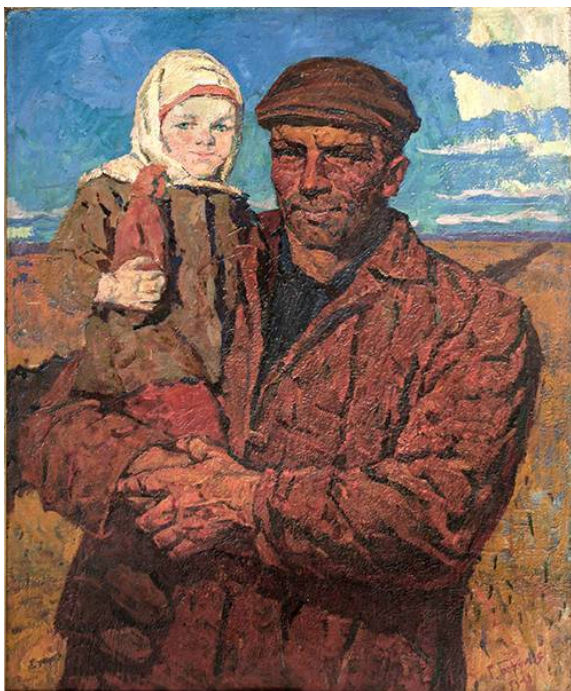


Рис. 2. Г.Ф. Борунов. Земля родная 1965-1967. Х., м. 206x188.



*Рис. 3. Г.Ф. Борунов. Отец. Портрет
Забожанского. 1959 – 1969. Х., м. 118х97.*

Характерными для этого периода творчества становятся композиции с завышенной линией горизонта, с крупными планами портретных образов героев, с совмещением высокой и низкой точек зрения, с развернутым на плоскости, протяженным пространством. Мужественные черты тружеников, которые даны художником, предстают в целом как сущность личности современника. Однако такая обобщенность мужественных черт механизаторов, хлеборобов не мешает им сохранять яркую индивидуальность. Г.Ф. Борунов, в отличие от живописцев «сурового стиля», стремится к большему психологизму. Кроме того, заостренно-броское решение картины, которое активно использовали художники «сурового стиля», часто лишено у них пластического богатства, плоскостно, Г.Ф. Борунов же в своих произведениях активно использует свет, цвет, пластику формы. Широта алтайской степи наполняет полотно художника символическим смыслом, созвучным эпической силе его тружеников. Плотный живописный мазок лепит форму, «...колорит и фактура холстов обладают особой крепостью, материальностью, вызывающей прямые ассоциации с плотью земли, с ее силой и красотой, красками и запахами» [4].

Анализируя произведения Г.Ф. Борунова, созданные в 1960-е годы, можно отметить характерные черты, которые в дальнейшем будут свойственны всему искусству художника – приверженность крестьянской теме, направленность на разработку сюжетно-тематического полотна и портретных образов. Определяется основная колористическая гамма, в которой работает художник. Это цвета земли – коричнево-красный и хлеба – желтый, «золотой».

Начиная с 1970-х и в 1980-е годы, Г.Ф. Борунова все больше захватывает социально-историческая проблематика. Обращение к исторической тематике – это попытка заставить задуматься над нравственным смыслом современных социальных явлений, запечатлеть историю края. За каждым историческим событием художник ощущает человеческую жизнь, жизнь многих людей, их дела, судьбы, характер. Здесь можно отметить такие произведения, как «Председатель. Колхозная осень» (1974), «Красный трактор» (1980), «Великий механикус Иван Ползунов» (1982), варианты полотна «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту. 1942 год» (1970 и 1985) и др.



Рис. 4. Г.Ф. Борунов. *Председатель*
Кольцов. Колхозная осень. 1974. Х., м.
195x145.



Рис. 5. Г.Ф. Борунов. *Красный трактор. 1980. Х., м.*
190x210.

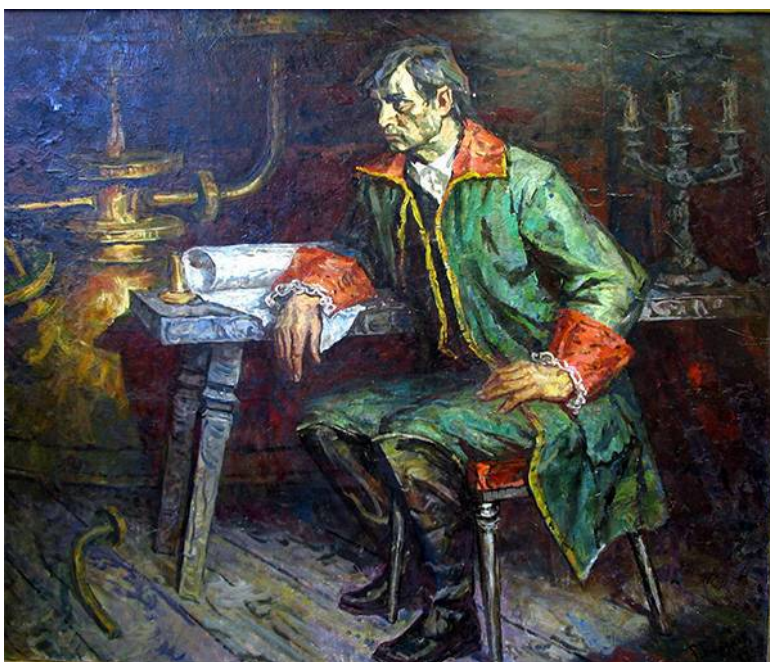


Рис. 6. Г.Ф. Борунов. *Иван Ползунов.*
1982. Х., м. 140x17.

Переломным можно назвать здесь произведение «Председатель. Колхозная осень» (1974), так как именно в нем складывается другой тип композиции, который будет развиваться художником и в дальнейшем. Можно говорить о том, что развитие творчества Г.Ф. Борунова идет по пути усложнения психологического видения мира, усложняется духовный мир образов.

В отличие от статичных, уравновешенных, несколько тяжеловесных по ритму, пластике, колориту произведений 1960-х годов, в произведениях данного периода больший упор делается на динамику, избираются кульминационные мгновения напряженного сюжетного действия. В отличие от героев 1960-х годов, эмоциональное состояние которых было связано

общей мыслью о земле, хлебе, уборке урожая, что выражалось в сосредоточенности, некоторой угрюмости, образы героев 1970–1980-х годов наделяются более многообразными психологическими оттенками.



Рис. 7. Г.Ф. Борунов. Элеватор на Оби. Хлеб – фронту. 1970. Х., м. 185x115.



Рис. 8. Г.Ф. Борунов. Элеватор на Оби. Год 1942. Хлеб – фронту. 1985. Х., м. 197x145.

Усложняется и композиционное построение картин. Применяется несколько линий горизонта, дается композиция с «высоты птичьего полета», например, в картине «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту» (1970). Пространство картины дробится, строится несколькими наклонными плоскостями в произведении «Элеватор на Оби. Хлеб – фронту. 1942 год» (1985).

В произведениях этого периода сохраняются, однако, такие черты «сурового стиля», как высокий горизонт, крупноплановость фигур, работа большими цветовыми пятнами, густой мазок, кующий жесткую форму. Все эти формальные средства придают полотнам драматизм и значительность.

В 1990-2000 годы Г.Ф. Борунов обращается к философско-религиозной тематике и создает несколько масштабных полотен: «Погасшая лампада» (1995), «Последний Благовест. Год 1934-й» (1991), «Явление. Не ведаете, что творите» (1998), «Христос и Мария на пути в Канну Галилейскую» (1999), «Павловские иконописцы» (2001, 2007).

В своих дневниках художник напишет: «Захотелось мне, маленькому, слабому, не очень одаренному, сказать о своей жизни в православном мире. Не дано мне яростное служение всевышнему. Лишь слабый огонек мне освещал мой путь и в жизни, и в творчестве. И я благодарен создателю. Эта лампада не покидает меня по сей день» (Г.Ф. Борунов).

Религиозная тема, как уже было сказано, очень близка художнику. Родившись в православной семье, воспитываясь по христианским заповедям, с детства наблюдая за жизнью людей церкви, конечно же, он не мог пройти мимо этой темы в своем творчестве.

В произведениях «Явление. Не ведаете, что творите» (1998) и «Христос и Мария на пути в Канну Галилейскую» (1999) он разрабатывает иное построение композиции, создавая несколько нереальное пространство.



Рис. 9. Г.Ф. Борунов. Явление. Не ведаете, что творите. 1998. Х., м. 200х100.



Рис. 10. Г.Ф. Борунов. Христос и Мария на пути в Канну Галилейскую. 1999. Х., м. 145х60.

Образы в картинах не крепко стоят на земле, как это мы наблюдали ранее, а как бы парят над ней. Несмотря на эту невесомость, передающую образы мира неземного, написаны они вполне зримо, ясно, материально, корпусным мазком. В этих работах усиливается цвет, Г.Ф. Борунов активно использует сочетания яркого синего, красного, желтого цветов. Художник идет к большей символизации, использует метафоры. В произведениях явно прослеживаются иконописные традиции – использование трех основных цветов, некоторая плоскостность и удлинённость пропорций фигур, что придает им стройность и величие.

Г.Ф. Борунов – мастер сюжетно-тематической картины, этот жанр является определяющим в творчестве художника; кроме этого, он пишет портреты и пейзажи, обращается к натюрморту.

Большого внимания заслуживают пейзажные работы художника. Его пейзажи лиричны, одухотворены. Г.Ф. Борунов любит красоту родной природы. В его работах чувствуется глубокое осознание своей связи с окружающей природной средой. В своих пейзажных работах художник, не отступая от своей главной темы творчества «человек и земля», передает

их прочную связь. Очень часто в них присутствует или сам человек, или даны приметы его присутствия – дома, поля, дороги, пашни. Большое количество пейзажей художник создал с образом дома: «Наш дом. Весна» (1980), «Павловск. Отчий дом» (1984), «Павловск. Дом Кремневых» (1995), «Дом отца Иоанна (ул. Димитрова)» (1978) и др.



Рис. 11. Г.Ф. Борунов. Наш дом. Весна. 1980. К., м. 34x48.



Рис. 12. Г.Ф. Борунов. Павловск. Отчий дом. 1984. Х., м. 70x94.



Рис. 13. Г.Ф. Борунов. Павловск. Дом Кремневых. 1995. К., м. 24,5x32,5.



Рис. 14. Г.Ф. Борунов. Дом отца Иоанна (Ул. Димитрова). 1978. К., м. 38,3x53,1.

Мотив Дома – один из главных в творчестве художника. Одним из известных произведений живописца является картина «Павловск. Отчий дом» (1984), ныне принадлежащая Государственной Третьяковской галерее. Г.Ф. Борунов изображает свой родной дом в Павловске в раннюю осеннюю пору. По колориту картина яркая, звучная, с преобладанием желтых, коричневых тонов. Сам дом на картине написан красным цветом. Что способствует передаче чувства домашнего тепла. Дом кажется живым, населенным родными людьми. Но одновременно красный цвет – это и цвет жертвы, трагедии. Дом и его обитатели знали потери, переживали горести – это и годы коллективизации, и трудные годы Великой Отечественной войны. Об этом напоминает еще один акцент в картине – синий ящик для писем с красной звездой, как напоминание о том, что здесь живет ветеран. Мазки в картине разнородные, плотные. Тем самым Г.Ф. Борунов стремился передать не мимолетность схваченного момента, а спрессованное время, время, насыщенное разными событиями и переживаниями людей. Можно представить, что частички времени

захватываются, закрепляются в цветовой магне картины. Дом вобрал в себя прошлое, настоящее и будущее и, несмотря на потери и невзгоды, которые пришлось пережить, олицетворяет собой прочность, стабильность, сохранность.

Г.Ф. Борунов являлся одним из живописцев, внесших заметный вклад в развитие как алтайского, так и сибирского искусства. Высокоодаренный и получивший хорошую подготовку в стенах Академии художеств, Г.Ф. Борунов чутко отзывался на современные ему художественные тенденции; в его искусстве отразились многие новаторские художественные поиски. В настоящее время работы живописца составляют золотой фонд сибирской живописи.

Литература

1. Борунов Г.Ф. Земля, где я родился. – Барнаул: «Алтайский дом печати». – 2008. – 100 с.
2. Борунов Г.Ф. Воспоминания художника / Из архива семьи Боруновых.
3. Вастьянова О. Каждая картина жемчужина // Алтайская правда. – 2008. – 16 февраля.
4. Красноцветова Л.Г. Певец степного края // Художник. – №7. – 1988. – С. 22-25.
5. Красноцветова Л.Г. Некоторые особенности образной системы произведений Г.Ф. Борунова // Материалы научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Г.И. Гуркина, 18-19 октября 1995. Барнаул: ГИПП «Алтай», 1996. – С. 69-72.
6. Мушникова Е.А. «Суровый стиль» и его черты, проявившиеся в искусстве Г.Ф. Борунова // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения: материалы Пятой Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием). Барнаул, 28-29 июня 2010 г. / под ред. В.Я. Баркалова, А.В. Иванова. – Барнаул: Изд-во АГАУ, 2010. – С. 393-401.
7. Мушникова Е.А., Шишин М.Ю. Опыт иконологического анализа произведений Г.Ф. Борунова // Вестник Алтайской науки. – №1. – 2011. – С. 65-71.
8. Мушникова Е.А. Творческий метод Г.Ф. Борунова: основные атрибуты // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения: материалы VI Всероссийской научно-практической конференции (с международным участием) / под ред. В.Я. Баркалова, А.В. Иванова. – Барнаул: Изд-во АГАУ, 2012. – С. 126-131.
9. Шишин М.Ю. Жизнь и живопись Геннадия Борунова. – Барнаул: Издательский дом «Алтапресс», 2008. – 140 с.
10. Эдоков В. Краски родной земли // Алтай. – № 4. – 1979. – С. 74-76. Репродукции: «Отец», «Колыбельная»; «Портрет отца»; «Осенняя мелодия»; «Элеватор на Оби. 1942 год. Хлеб – фронту».
11. Эдоков В. Летопись родного края (творческий портрет художника Г.Ф. Борунова) // Алтайская правда. – 1977. – 17 мая.

Статья поступила в редакцию 28.10.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.004

THE CREATIVE HERITAGE OF THE ALTAI ARTIST GENNADY FEDOROVICH BORUNOV

Elena Anatolievna Mushnikova
Ph.D. in Arts,
Altai State Technical University. I.I. Polzunov,
director of the Center for Chinese Language and
Culture.
Russia, Barnaul.
mushnikova77@mail.ru

Abstract

The article deals with creativity, main themes and stages of the art of the Altai artist, Honored Artist of the RSFSR Gennady Fedorovich Borunov (1928-2002). G.F. Borunov comes from a hereditary family of icon painters. The basis on which the whole life and work of the painter was built was the Orthodox faith, which he received from his mother and grandmother. All that entered the soul of G.F. Borunov from childhood: selfless labor and the years of collectivization, the destruction of Orthodox shrines and hard wartime, love for the native land and people who work on it, forever remained in it and responded with a desire to express these experiences, capture the history and tell about their countrymen. Thus, the key ideological foundations of the painter's work include: the Christian Orthodox theme, the philosophical comprehension of life; the theme of the motherland as a whole and of Siberia in particular; features of the Siberian character, its spiritual foundations. The artist's independent creative career begins in the early 1960s. At this time, the most pronounced in the works of artists is the so-called «severe style». Works of this period are characterized by adherence to the peasant theme, the focus on the development of subject-thematic canvases and portraits. The main color scheme in which the artist works is determined. This is the color of the earth – brownish-red and bread - yellow, «golden». The emotional state of the heroes of the 1960s was due to a common thought about land, bread, harvesting, which was expressed in concentration, some gloominess, static works. Beginning in the 1970s and in the 1980s, G.F. Borunov is increasingly involved in socio-historical issues. In the works of this period, more emphasis is placed on dynamics, culminating moments of intense plot action are selected, images of heroes of the 1970s and 1980s are endowed with more diverse psychological shades. In 1990-2000, G.F. Borunov turns to philosophical and religious topics. G.F. Borunov - the master of the subject-thematic picture, this genre is the defining one in the artist's work; In addition, he writes portraits and landscapes, turns to a still-life.

Keywords: Gennady Borunov, painting, Altaic art, «severe style».

Bibliographic description for citation:

Mushnikova E. A. The creative heritage of the Altai artist Gennady Fedorovich Borunov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 69-79. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/12/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.004. (In Russian).

References

1. Borunov G. F. *Zemlya, gde ya rodilsya* [The land where I was born]. Barnaul, Altaiskii dom pečati, 2008, 100 p.
2. Borunov G. F. Memoirs of the artist / From the archive of the Borunov family.
3. Vastianova O. Each picture is a pearl. *Altaiskaya Pravda – Altai truth*, 2008, February, 16th.
4. Krasnozvetova L. G. The singer of the steppe region. *Khudozhnik – The Artist*, 1988, No 7, pp. 22-25.
5. Krasnozvetova L. G. Some features of the figurative system of works of G. F. Borunov. *Materialy nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi 125-letiyu so dnya rozhdeniya G. I. Gurkina, 1995* [Materials of the scientific conference dedicated to the 125th anniversary of G. I. Gurkin, 1995]. Barnaul, Altai Publ., 1996, pp. 69-72.
6. Mushnikova E. A. «Severe style» and its features, manifested in the art of G.F. Borunov. *Evraziistvo: teoreticheskii potentsial i prakticheskie prilozheniya: materialy Pyatoi Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiem). Barnaul, 28-29 iyunya 2010* [Eurasianism: theoretical potential and practical applications: materials of the Fifth All-Russian Scientific and Practical Conference (with international participation). Barnaul, June 28-29, 2010]. Barnaul, Altay State Agrarian University, 2010, pp. 393-401.
7. Mushnikova E. A., Shishin M. Yu. Experience of the iconological analysis of the works of G. F. Borunov. *Vestnik Altaiskoi nauki – Bulletin of the Altai Science*, 2011, No 1, pp. 65-71.
8. Mushnikova E. A. Creative method of G. F. Borunov: the main attributes. *Evraziistvo: teoreticheskii potentsial i prakticheskie prilozheniya: materialy VI Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (s mezhdunarodnym uchastiem)* [Eurasianism: theoretical potential and practical applications: materials of the VI All-Russian Scientific and Practical Conference (with international participation)], Barnaul, Altay State Agrarian University, 2012, pp. 126-131.
9. Shishin M. Yu. *Zhizn' i zhivopis' Gennadiya Borunova* [Life and painting of Gennady Borunov]. Barnaul, Altapress Publ., 2008, 140 p.
10. Edokov V. The colors of the native land. *Altai – Altai*, 1979, No 4, pp. 74-76.
11. Edokov V. Chronicle of the native land (creative portrait of the artist G. F. Borunov). *Altaiskaya pravda – Altai truth*, 1977, May 17th.

Received: October 28, 2016.

ВЫЧИТАНИЕ СЛУЧАЙНОСТЕЙ

Эволюция образов в эскизах Петра Дика

Никифорова Ирина Алексеевна
Историк искусства, куратор международных
выставок. Государственный музей
изобразительных искусств имени
А. С. Пушкина.
Россия, г. Москва.
nikifirina@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена творчеству выдающегося российского мастера искусства П. Г. Дика. Он внес значительный вклад, создав большое число замечательных пастелей-новелл. В статье реконструируется творческий метод художника. Показано, как в ходе творческого осмысления эскизы и подготовительные рисунки преобразуются в законченные глубокообразные произведения. На основании дневников, воспоминаний, анализа подготовительных набросков показаны путь, мысли художника к композиции, несущей философское умозаключение, рождение образа, активное использование метафорического языка в искусстве при переходе от конкретного к абстрактному.

Ключевые слова: Петр Дик, творческий метод, искусство пастельной живописи, художественный мир Петра Дика.

Библиографическое описание для цитирования:

Никифорова И.А. Вычитание случайностей: эволюция образов в эскизах Петра Дика // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 80-97. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/13/>

Творческое наследие владимирского художника Петра Дика включает не только станковые работы: особенной драгоценностью для нас являются многочисленные наброски, эскизы и дневниковые записи, свидетельствующие о неутомимой интеллектуальной работе мастера. Они раскрывают процесс возникновения картины, позволяют проследить эволюцию небольшой сюжетной зарисовки в мощный и эмоциональный художественный образ, когда преобразуется реальность и низменность «быта» сменяет духовное «бытие». Иными словами, Петр Дик работал «не с натуры, а с натурой» [1, с. 20]. Обыденные сюжеты служили ему только поводом для разговора о чем-то большем, возможностью раскрыть иной, высший смысл изображенного: «Нас призывали сначала в вузах, затем на выставках: изображать “жизнь в формах самой жизни”. Это требование, ставшее традицией, по существу отрицало сам предмет искусства, его природу, “специфическую природу”. Всё сводилось к

максимально точному воспроизведению визуальной действительности. Хотя суть-то как раз в обратном: сделать действительность отправной точкой для проникновения в суть» [2].

Феномен творчества Петра Дика как раз в том, что его картины всегда вступают в контакт со зрителем, вызывают точный эмоциональный отклик, ощущение реально переживаемых душевных состояний. Они как источник душевной гармонии, с которой заново обретаешь утраченную душевную зоркость. Они так насыщены искренней авторской интонацией, что источают поток доверительной, подкупающей сердечной теплоты. Как создавались эти композиции, какими средствами они воздействуют на механизмы нашего восприятия, заставляя рефлексировать, словно художнику была известна формула человеческих переживаний, найден верный способ вызывать точную эмоциональную реакцию, закодированную в художественной форме? Впрочем, в творческих методах Дика нет особых секретов, если таинство искусства можно раскрыть анализом художественного мастерства и наблюдением непосредственно творческого процесса. Первое нам предоставляют законченные произведения, второе – рукописное наследие, отражающее личность автора.



Рис. 1. П.Г. Дик. Мальчик, играющий на флейте. 1990-е гг. Наждачная бумага, пастель. 28x23.

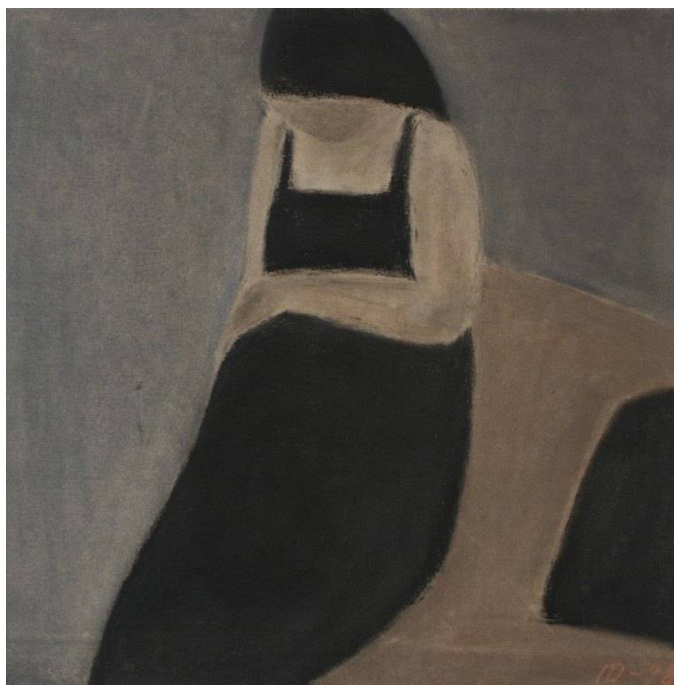


Рис. 2. П.Г. Дик. Сидящая. 1998 г. Наждачная бумага, пастель. 47x47,5.

Основой искусства Петра Гергардовича являлись интеллект и мощное художественное чутье, определившие результативность творческого поиска. Без опыта собственных переживаний непросто создать то, что несло бы в себе смысловую насыщенность и гармонию, будить активное восприятие зрителя, найти способ «достучаться» и быть понятным. Здесь вспоминается определение В. Набокова высшей степени мастерства как искусства «наведения мостов над пропастью, разделяющей мысль и выражение». Эту творческую задачу «наведения мостов» Дик решал в соответствии со своей художественной индивидуальностью, выбранными им средствами и особым языком, сформированным в неустанной и захватывающей работе.



Рис. 3. П.Г. Дик. *Лежащая фигура (вариант)*. 1992 г. *Наждачная бумага, пастель*. 35×35,8.



Рис. 4. П.Г. Дик. *Автопортрет*. 1981 г. *Бумага, пастель*. 47×49,8.



Рис. 5. П.Г. Дик. *Травма*. 1992 г. *Наждачная бумага, пастель*. 31×28,7.



Рис. 6. П.Г. Дик. *У бабушки*. 2001 г. *Бумага, пастель*. 40,5×30.

Один из главных элементов, составляющих творчество Петра Дика, – изобразительно-выразительное решение его работ. Определяющим в становлении его уникального авторского стиля стало обращение к пастели. К выбору «своей» техники художник пришел не сразу. На первом этапе вынужденного отказа от монументальных форм, станковые произведения художника были выполнены в техниках печатной графики: литографии и монотипии. Сегодня этот этап его творческой практики остался в образцах, уже очень далеких от сложившегося представления о живописи Петра Дика.

Длительный и трудоемкий процесс печати с камня, при всем богатстве выразительных возможностей литографии, довольно быстро остудил к ней интерес художника. Основные ее достоинства – высокое качество печати и огромные тиражи одной композиции – не были

привлекательны в этом случае. Можно полагать, что невозможность вмешательства и изменений в многочисленных оттисках стали неприемлемы для Дика, предпочитавшего вариативность и ничем не скованную свободу.



Рис. 7. П.Г. Дик. Владимирские дали. 1976 г. Бумага, монотипия. 30,5×32.

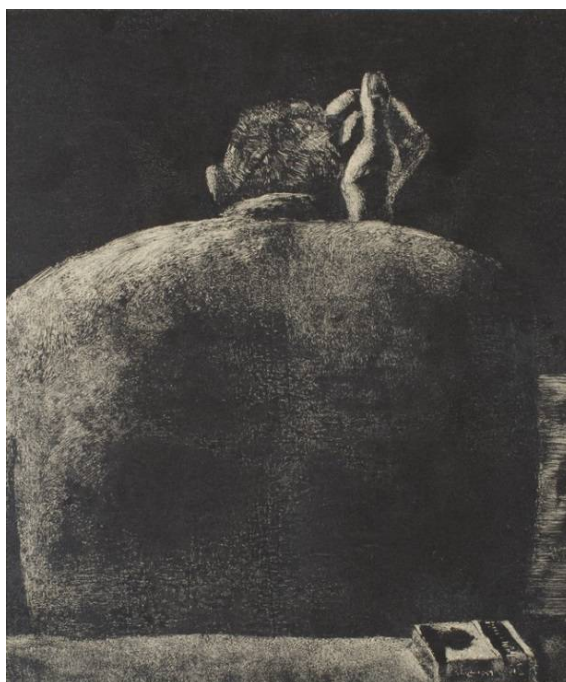


Рис. 8. П.Г. Дик. Поздний час. 1977 г. Бумага, монотипия. II:30,5×32. Л:46,5×38,5.



Рис. 9. П.Г. Дик. Звонарь. 1978 г. Бумага, монотипия. II:30,5×32. Л:46,5×31.

К монотипии художник обратился в 1980-х, печать единственного оттиска своей уникальностью была сродни оригинальному рисунку. Но работа в этой технике требовала напряженного контроля, постоянного преодоления своеволия материала, ведущего к непредсказуемости результата, подчинения авторскому замыслу. Самоорганизация капризного материала в оттисках, игра случайных красочных эффектов и прихотливость форм не всегда могли отвечать задачам художника. В стремлении привести форму в соответствие с первоначальной идеей Дик вводил дополнительные средства: прописывал готовые оттиски акварелью, гуашью, использовал прорисовку углем, мелом. Последующая доработка композиции другими материалами, в том числе пастелью, не всегда приводила к желанному результату. Напротив, оставляла ощущение чуждой художнику надуманности, «сочиненности» громоздких композиций, некоторой литературности сюжетов. Он был вынужден принимать данную случаем стихийность формы. Видимо, в какой-то счастливый момент пришло осознание и выбор в пользу того, самого заветного решения – в пользу преимуществ пастели.

Такой материал, как пастель, подкупает удивительными выразительными свойствами, но диктует художникам определенные приемы рисования. Дисперсность пигментных частиц, их высокая способность к взаимопроникновению дает при растушевках тонкие и нежные переходы, способные моделировать объемы и увлекать в иллюзорную имитацию действительности. Такие приемы работы пастелью, мягкая колористическая гамма, собственно то, что принято называть «пастельными тонами», со времен барокко заслужили ей репутацию традиционной техники для камерных, салонных портретов, изящных натюрмортов и пейзажей.



Рис. 10. П.Г. Дик. На качелях. 1998 г.
Бумага, пастель. 56x38.



Рис. 11. П.Г. Дик. Под парусом. 2001 г. Бумага, пастель.
49,8x46,8.

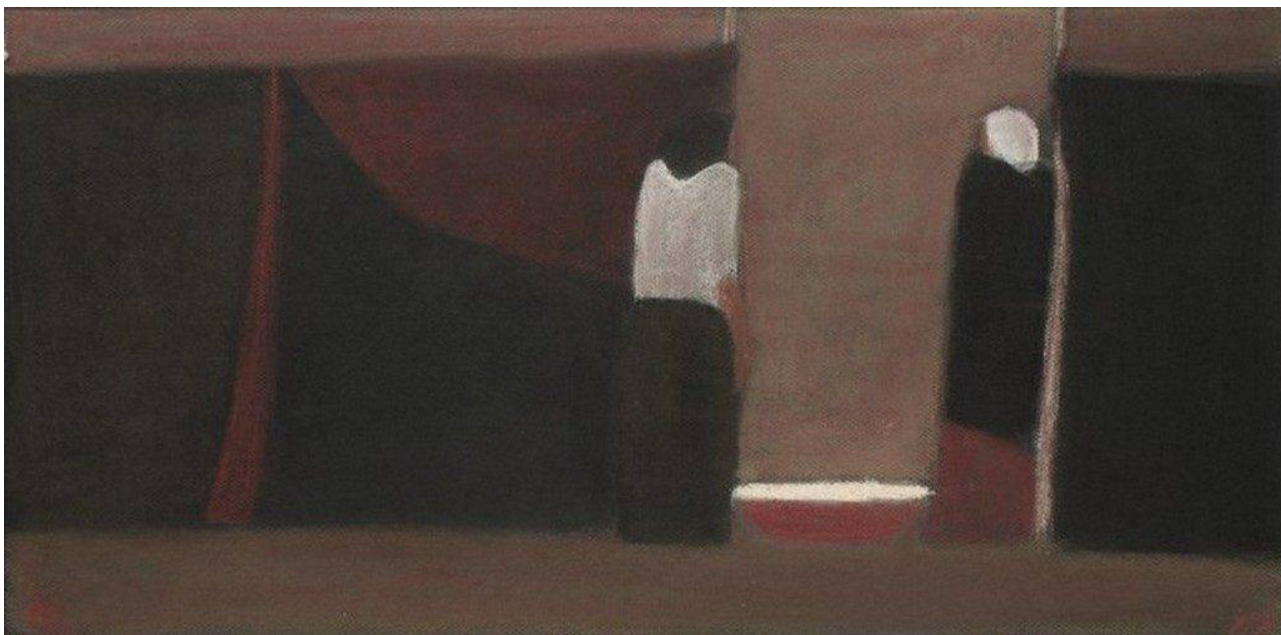


Рис. 12. П.Г. Дик. *Разговор*. Бумага, пастель. 33,5х69,5.

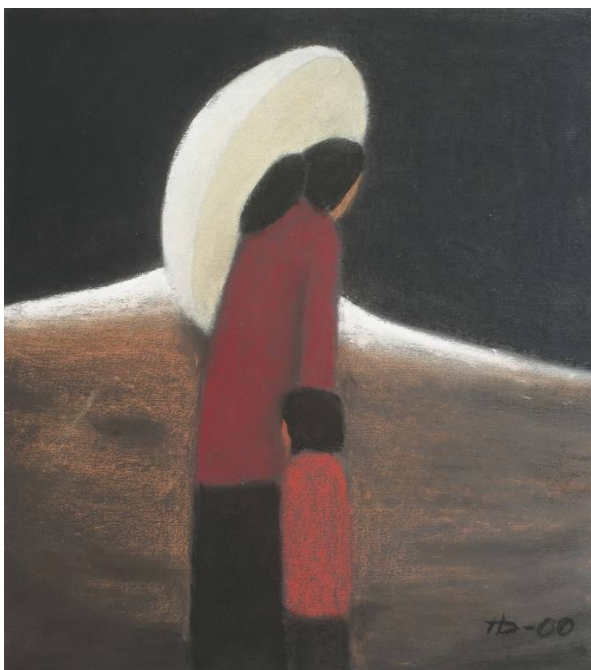


Рис. 13. П.Г. Дик. *На прогулке*. 2000 г.
Бумага, пастель. 50х44,5.



Рис. 14. П.Г. Дик. *Люди под зонтами (вариант)*. 1995 г.
Наждачная бумага, пастель. 48,5х48.

Петр Дик использовал иные свойства пастели. В рецептуру этого художественного материала почти не входят связующие вещества. С одной стороны, это делает ее чрезвычайно уязвимой, но вместе с тем дает ей особые преимущества перед клеевыми красками. Уникальная пигментная насыщенность бархатистого, поглощающего свет материала дает глухой, но глубокий цвет, как бы удвоенной силы. Его глубина упраздняет плоскость листа, создает собственную среду изображения. Колористические пространства Дика насыщены и весомы из-за плотного, кроющего способа нанесения краски. Он не использовал обычные приемы пастельной живописи. Избегал линейности, штриховки, не манерничал цветовыми растяжками. Благодаря этому его живописный мир складывался из крупных, обобщенных

форм, был лишен суетности и детализации. Растушевка подушечкой большого пальца неочевидно округляла цветовые плоскости, расплавляла остроту их соединений, создавала особую свето-цветовую среду. Колорит определял объемно-пластическую форму предметов, глубину пространства, выстраивал характер освещения.



Рис. 15. П.Г. Дик. Двое. Дети. 2000 г. Бумага, пастель, уголь. 45x46,5.



Рис. 16. П.Г. Дик. Подруги. 2000 г. Бумага, пастель, соус. 44,5x38.



Рис. 17. П.Г. Дик. Одиночная фигура. 1996 г. Бумага, пастель. 45,5x30.



Рис. 18. П.Г. Дик. Вдвоем. Лист III. 2001 г. Бумага, пастель. 33,5x30,5.



Рис. 19. П.Г. Дик. Двое. Лист III. 1994 г. Наждачная бумага, пастель. 37x41.



Рис. 20. П.Г. Дик. Сидящий мужчина. 2001 г. Бумага, пастель. 33,5x23,5.



Рис. 21. П.Г. Дик. У входа. 1995 г. Бумага, пастель. 42,5x33.



Рис. 22. П.Г. Дик. Созерцающие. 2002 г. Бумага, пастель, уголь. 49,8x57.

Самостоятельно осваивавший технику, художник порой делал свои открытия независимо от чужого опыта. Чтобы удержать тяжелый и рыхлый слой пастели на плоскости, Петр Дик интуитивно искал в качестве основания композиций более шероховатые, фактурные поверхности. Полотно наждачной бумаги с крупной и грубой абразивной крошкой не только давало надежное сцепление красок с основанием, под слоями пастели проявлялось мерцание кремниевых кристаллов на поверхности работы. Этот дополнительный эффект фактуры

во многих произведениях Дика использовался как продуманный и оправданный сюжетом прием, чем значительно обогащал технику.

Художник не давал названия своим картинам, не демонстрировал лиц персонажей, не использовал их мимику и театральность жеста для раскрытия темы. Зрителю предоставлялось самостоятельно расшифровать закодированные в его творчестве человеческие чувства: страх, отчаяние, грусть, боль, умиротворение, доверие – от простых до всплеска широкой гаммы переживаний. Они легко читаемы, потому как сложены из проекций его собственных ощущений, очень убедительно выраженных, без пафоса и мошеничества, всех этих банальностей с лирическими закатами, многозначительными намеками, которыми иногда цинично угощают легковерного зрителя.

Безошибочность воздействия работ художника на зрителя пробуждает интерес к осмыслению его образно-выразительной системы. В наследии Петра Гергардовича сохранились блокноты с записями, словесные изложения идей и размышлений, с зарисовками фигур и эскизами композиций. Они ценны как документально зафиксированная стадия творческого процесса, объективно его отражающая. Их художественная ценность порой не меньше, чем итог работы художника – завершенная композиция.



Рис. 23. П.Г. Дик. Натюрморт с лимоном. 1996 г. Бумага, пастель. 32,5×48.



Рис. 24. П.Г. Дик. Натюрморт. 1998 г. Картон, пастель. 40×60,5.



Рис. 24. П.Г. Дик. Натюрморт. Бумага, пастель.

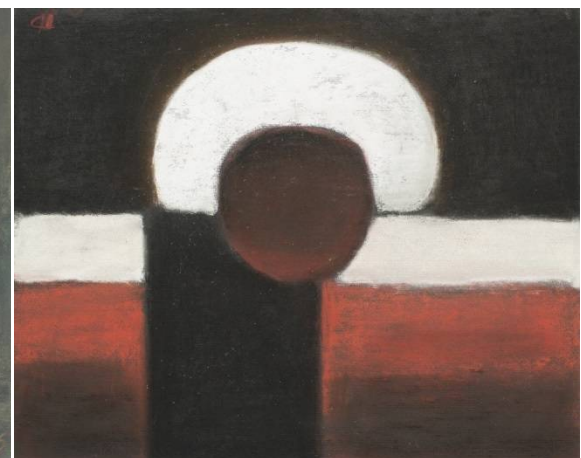


Рис. 25. П.Г. Дик. Натюрморт.



*Рис. 26. П.Г. Дук.
Натюрморт.*

Многочисленные варианты композиций художника, сохранившиеся в карандашных зарисовках, являются ключом к пониманию этапов авторской работы, открывают ход его мысли, происхождение сюжетов и рождение образов его картин. Эскизы и наброски дают представление о тех мелочах, которые одолевал художник в поисках идеальной выразительной формы. Пласты подготовительного материала и бытовых зарисовок только на первый взгляд кажутся обычным анатомиранием будущего сюжета, разминкой перед началом настоящей творческой работы. Обычно их оставляют за скобками, предъявляя на суд зрителю только итог работы. Эти скромные объекты исследования, между тем, дают возможность проследить, как из «пустячного» натурального наброска, случайного наблюдения, в несколько шагов осмысленного художником, появляется точный завершённый образ и картина приобретает незаурядность человеческого откровения. Реальная сцена, сама по себе никакого интереса не представляющая, пройдя горнило художественного осмысления, достигает подлинной «надмирной» силы.



Рис. 27. П.Г. Дук. Этюд.

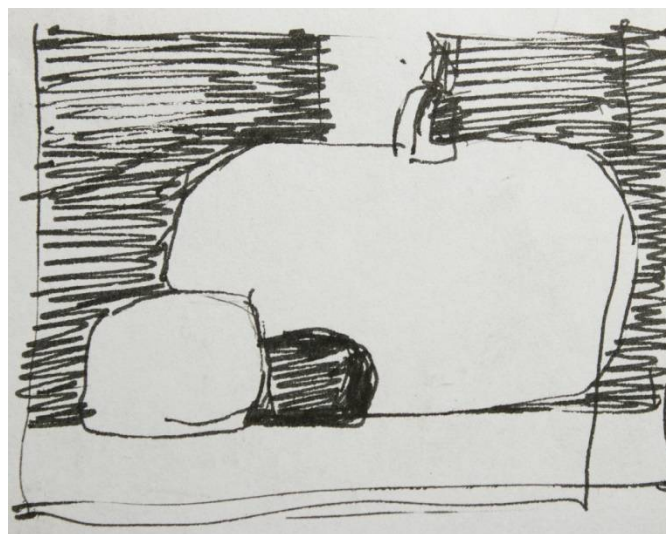


Рис. 28. П.Г. Дук. Этюд.

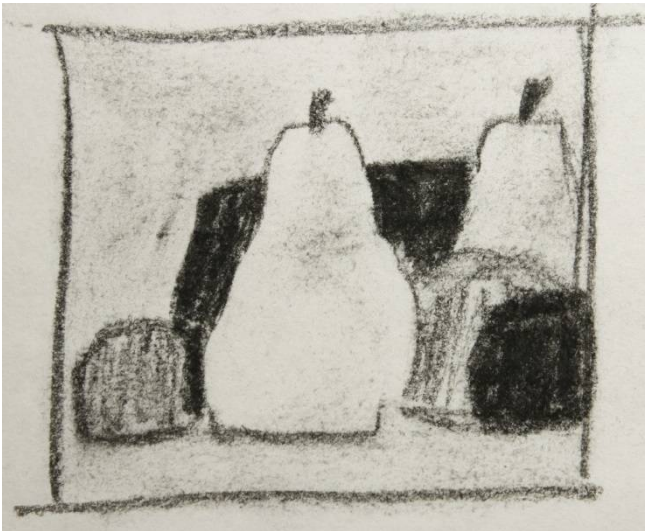


Рис. 29. П.Г. Дук. Этюд.



Рис. 30. П.Г. Дук. Этюд.



Рис. 31. П.Г. Дук. Этюд.

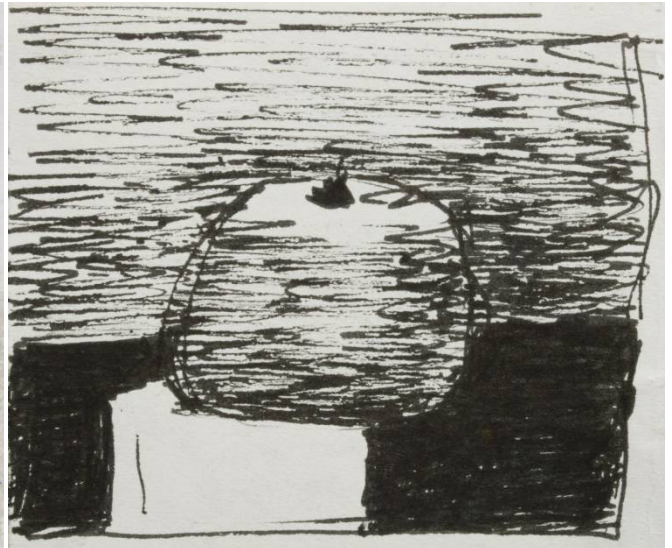


Рис. 32. П.Г. Дук. Этюд.



Рис. 33. П.Г. Дук. Этюд.

Зарисовки на клочках бумаги являют захватывающий процесс рождения композиции, когда возможно проследить, как выбирался нужный ракурс, решалась перспектива, определялся ритм света и тени. В набросках Дика – трансформация сюжета, поиски способов для выражения идеи и содержания. В это время и происходил отрыв от бытовой буквальности, завершалась кристаллизация замысла в художественно-образную, конкретную и убедительную изобразительную форму: «Бесконечность фокусируется в точку, а точка вырастает в бесконечность. Это возможно лишь при абсолютной внутренней взаимосвязи, взаимозависимости, взаимопроникновении всех участвующих элементов композиции. И только тогда работа приобретает собственную физиономию, становясь живым организмом, живущим по законам всего живого. Но это уже не случайно увиденный мотив, а самостоятельная вселенная» [2].

Особой ценностью обладают скетчи, где художник отбирает основные черты будущей композиции, выявляет ее детали и уточняет персонажей. Эти эксперименты с изобразительным рядом, элементами, демонстрируют, как художник выверял эмоциональный настрой картины, как вместе с незначительными изменениями трансформировалась ее интонация. Персонаж, одиноко сидящий с книгой, обладает одним настроением. Происходит нечто иное, когда к нему художник «подсаживает» дитя. Это уже процесс чтения книжки малышу, создающий трогательный образ единства двоих, знак эстафеты мудрости, познания мира. Также иным смыслом наполнялся сюжет с изображением пары, когда между ними как связующий союз «и» возникал ребенок.



Рис. 34. П.Г. Дик. На прогулке. I. 1998 г. Бумага, пастель. 23,5х30.



Рис. 35. П.Г. Дик. Друзья. 1996 г. Бумага, пастель. 23х24,5.



Рис. 36. П.Г. Дик. Женщины и дети.
2000 г. Бумага, пастель. 44,5x49,8.



Рис. 37. П.Г. Дик. Лунная ночь. 2002 г. Бумага,
пастель. 50x64,8.

Прогулка с собакой, беседа соседок, ожидание ночного автобуса, подземный переход – изменение условий и места действия, замена или вычитание персонажей и объектов меняли подчас общую атмосферу всей композиции, придавали ей символическое звучание. Один и тот же персонаж художник мог использовать в иных композициях, перемещать, перетасовывать с другими, режиссировать новые сюжеты. Так, не раз запечатленный образ – низенькая, врастающая в землю сутулая старушка с клюкой, изображалась все в том же ракурсе и позе – всегда со спины, лица не разглядеть, чуть сверху и с высокой линией горизонта, чтобы подчеркнуть ее малость, «рост вспять». Но появляющиеся и исчезающие соглядатаи или участники сцены, неожиданные детали каждый раз создавали новую тему и меняли психологические состояния картины. Различны оттенки настроения в сюжетных вариациях: когда ее одинокий согбенный силуэт изображен на дороге, ведущей ее на вершину крутого холма, иной смысл, когда сопровождается юношей (ангелом, уводящим от нас?). Иные детали – иные аккорды, диктующие иное настроение: она же, но вкупе с хрупкой фигуркой ребенка или в компании верного пса, под широким зонтом, вызывает ассоциацию со старой черепахой и пронзительную нежность, физическое ощущение затянувшегося осеннего ненастья.

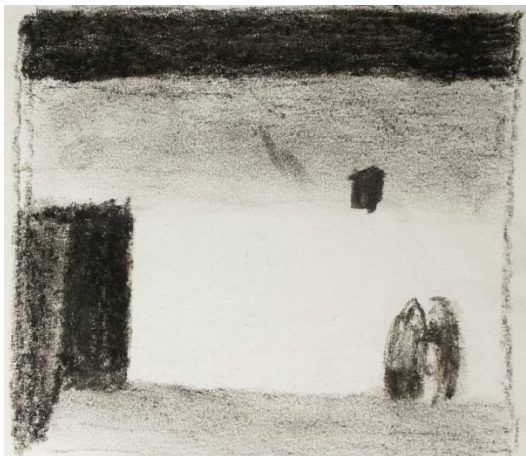


Рис. 38. П.Г. Дик. Этюд.



Рис. 39. П.Г. Дик. Этюд.



Рис. 40. П.Г. Дук. Этюд.

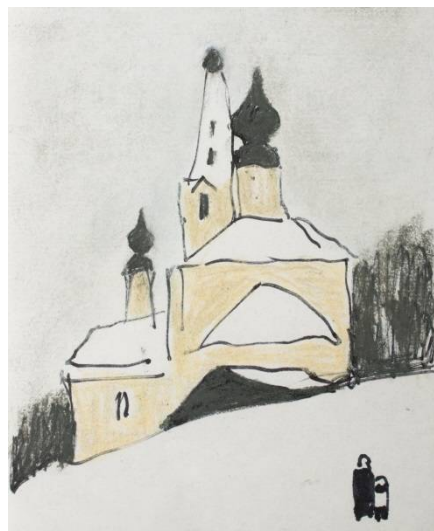


Рис. 41. П.Г. Дук. Этюд.



Рис. 42. П.Г. Дук. Этюд.



Рис. 43. П.Г. Дук. Этюд.



Рис. 44. П.Г. Дук. Этюд.



Рис. 45. П.Г. Дук. Этюд.

Условные интерьеры и ландшафты, в которых разворачивается действие, являлись в творчестве Петра Дика сценическим фоном, дополнительно помогающим раскрытию образов. В нескольких эскизах, к сожалению, нереализованной композиции отражен процесс ее трансформации. Два дерева в сумерках у старого дома с покатой крышей и темными окнами; те же стволы, тот же дом, но в окне появляется свет – как мотив ожидания; вновь тот же дом, сумерки и у дерева женская фигура – как усиление мотива одиночества.



Рис. 46. П.Г. Дик. Просторы. Лист III. 2000 г. Бумага, пастель, уголь. 34x70,5.



Рис. 47. П.Г. Дик. Осень. 2000 г. Наждачная бумага, пастель. 34x57.



Рис. 47. П.Г. Дик. Просторы. Лист II. 1997 г. Бумага, пастель, уголь. 26,5x70.



Рис. 48. П.Г. Дик. Дорога. 2001 г. Бумага, пастель. 50x43,5.



Рис. 49. П.Г. Дик. Поле. 1992 г. Наждачная бумага, пастель. 29,4x30,8.



Рис. 50. П.Г. Дик. Лодка на песчаном берегу. 1992 г. Наждачная бумага, пастель. 30,4x38,5.



Рис. 51. П.Г. Дик. Архитектура. 1991 г. Наждачная бумага, пастель. 25,3x43.

Метаморфозы сюжетной живописи в абстрактные композиции, жанровые сцены в натюрморты и обратное перевоплощение, происходившие в процессе творческих переосмыслений, занимали значительное место в последние годы художника. Изображение стоящих или идущих в утренних сумерках на молебен монашек повторяется в ритме форм натюрморта, созданного в тот же период. Органические свойства городского пейзажа, природных ландшафтов и бытовые натюрморты артистично преобразованы Диком в композиции с абстрактными формами. Он продолжал исследование формы и границы ее возможностей нести смысловую нагрузку, переводил условно-предметный мир в отвлеченные формулы чувства, выраженные посредством цвета, света, объемов.

Ни одна композиция Дика не существует изолировано от предшествующей, пережитое чувство не уходит бесследно. Все его картины можно выстроить как монтажно-смысловые звенья, отдельные эпизоды развивающегося содержательного внутреннего монолога, только усиливающего с каждым «кадром» силу своего воздействия. Художественный мир Дика открыто взаимодействует с нашим личным опытом, нашей памятью. Ему внимаешь с ностальгией, чтобы вспомнить и уже никогда не забыть эти образы, много раз виденные, но никогда еще так ярко не осознаваемые, – доверчивых и беззащитных детей, влюбленных пар, собак, стариков, холмы, дороги, опустевшие без птиц рощи и одинокие деревья. Совершенство его выразительной художественной речи позволяет постичь послание художника без усилий. Невнятные, трудно выразимые словами понятия или выцветшие от частого употребления слова о вечном: о любви, всепрощении, преданности – Петр Дик сумел сделать для нас пронзительно ясными и ощутимыми.

Все представленные в статье работы принадлежат Государственному художественному музею Алтайского края. Фото: В. Попов.

Литература

1. «Мне важен человек, атмосфера мира...». Интервью Людмилы Марц с Петром Диком // Петр Дик. Художественное наследие. – М., 2005.
2. Из записей художника. Архив К.С. Лимоновой – вдовы художника.

Статья поступила в редакцию 18.11.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.005

SUBTRACTION OF ACCIDENTALS

Evolution of images in sketches of Pyotr Dik

Irina Alekseevna Nikiforova
The historian of art, Curator of international
exhibitions.
The Pushkin State Museum of Fine Arts.
Russia, Moscow
nikifirina@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the work of the outstanding Russian master of art P. G. Dik. He made a significant contribution, creating a large number of wonderful pastel-novels. The creative method of the artist is reconstructed in the article. It is shown how in the course of creative comprehension sketches and preparatory drawings are transformed into finished, profound works. On the basis of diaries, memoirs, analysis of preparatory sketches shows the way, the artist's thoughts to the composition that carries philosophical reasoning, the birth of the image, the active use of metaphorical language in art in the transition from concrete to abstract.

Keywords: Pyotr Dik, creative method, art of pastel painting, art world of Pyotr Dik.

Bibliographic description for citation:

Nikiforova I. A. Subtraction of accidentals: Evolution of images in sketches of Pyotr Dik. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 80-97. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/13/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.005. (In Russian).

References

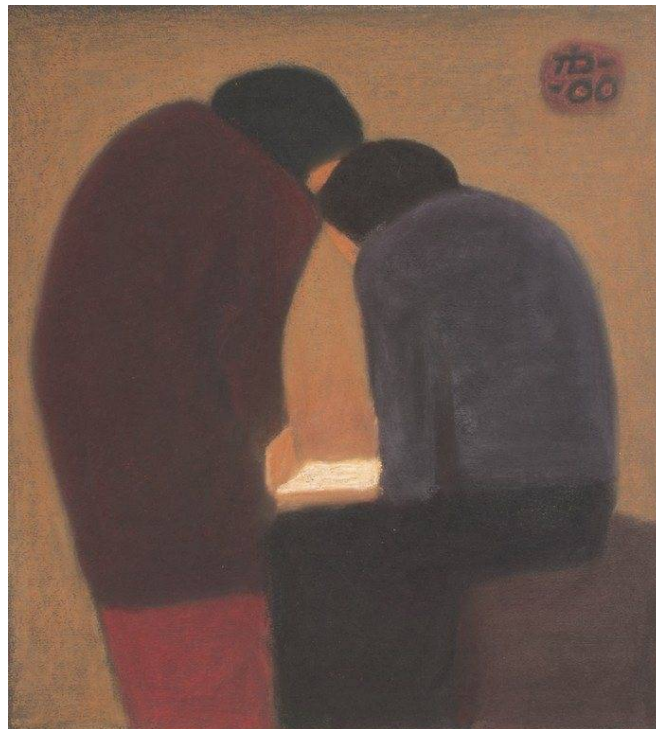
1. «Man is important to me, the atmosphere of the world ...». Interview with Lyudmila Marz with Pyotr Dik. *Petr Dik. Khudozhestvennoe nasledie* [Pyotr Dik. Art heritage]. Moscow, 2005.
2. From the notes of the artist. Archive of K.S. Limonova – widow of the artist.

Received: November 18, 2016.

ДИК ПЕТР ГЕРГАРДОВИЧ (1939-2002) ГАЛЕРЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ



П.Г. Дик. Ночь. 2001 г.



*П.Г. Дик. Двое. разговор. 2000 г.
Бумага, пастель. 50x44,5.*



*П.Г. Дик. Дом в снегу. (вариант). 2001 г.
Бумага, пастель. 25,5x59,5.*



П.Г. Дик. Цветы. 2002 г. Бумага, пастель. 37x50.



П.Г. Дик. Прогулка (вариант). 2001 г. Бумага, пастель. 46x65.



*П.Г. Дик. С бабушкой.
1994 г.Наждачная бумага,
пастель. 38,5x39*



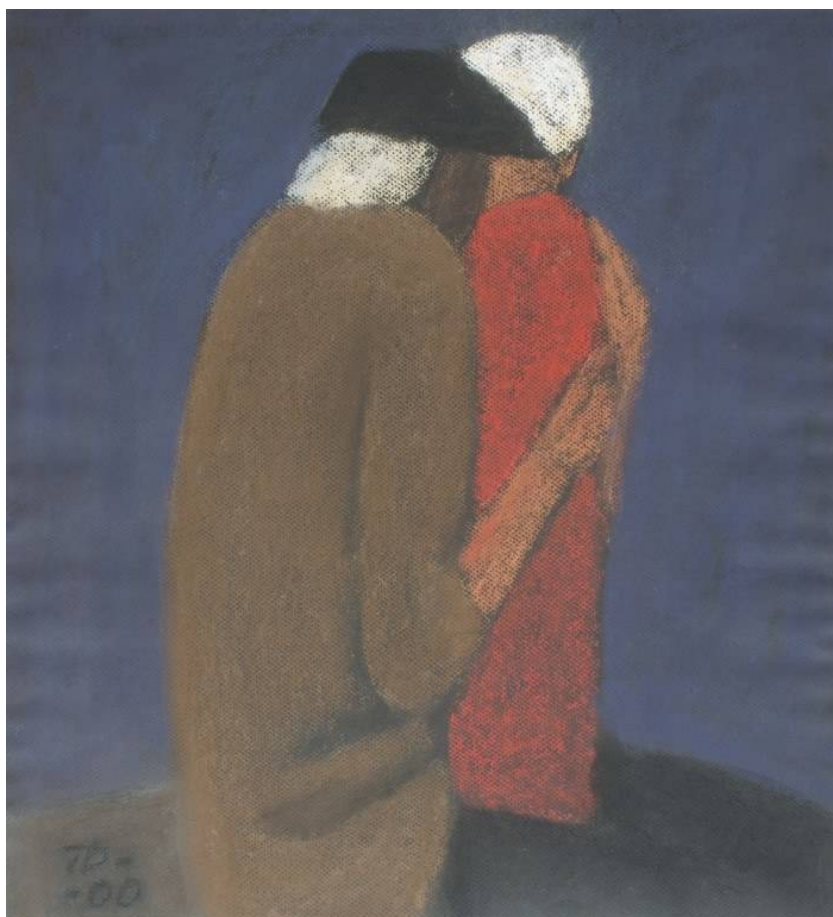
*П.Г. Дик. Отдых. 1994 г.
Наждачная бумага, пастель.
25х25,5.*



*П.Г. Дик. У входа. 1986 г.
Наждачная бумага, пастель.
25х24,5.*



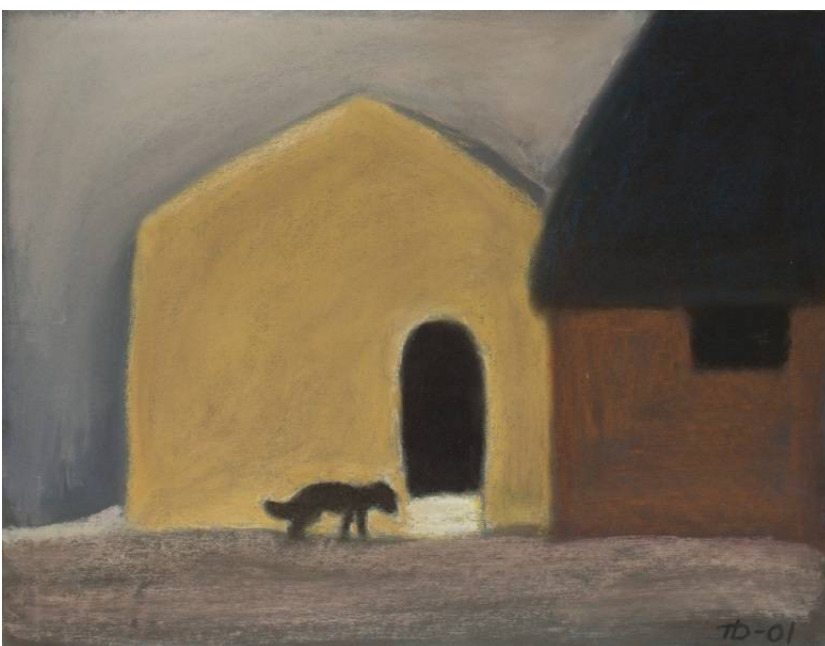
*П.Г. Дик. Котура. 1986 г.
Наждачная бумага, пастель, соус.
38x33,5.*



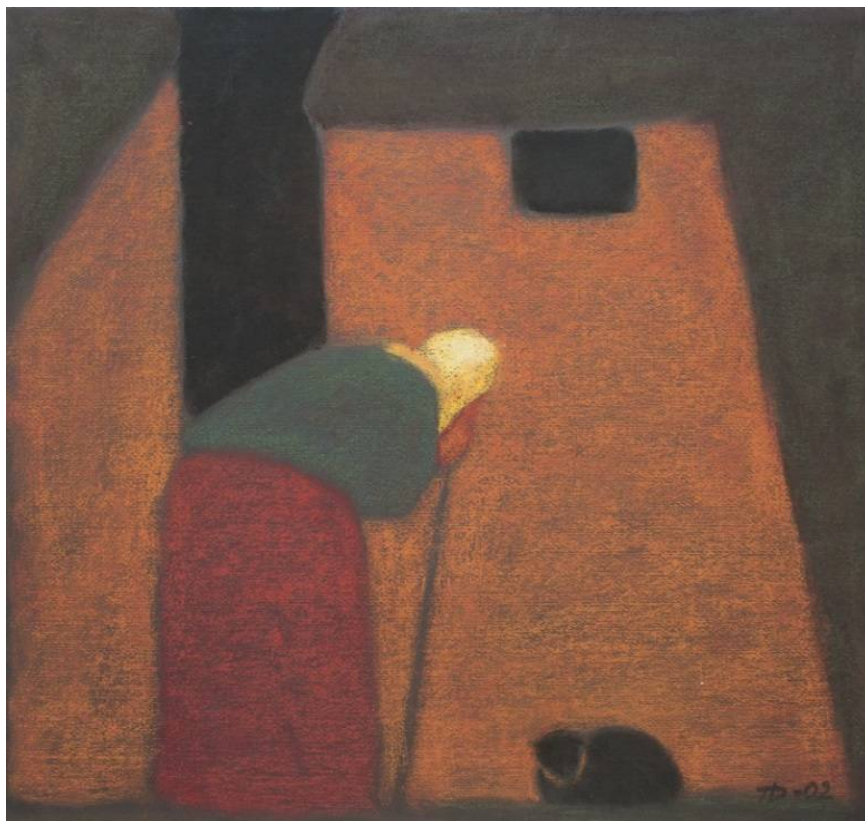
*П.Г. Дик. Вдвоем. 2000 г.
Бумага, пастель. 49,5x45,5.*



*П.Г. Дик. Двое. 2002 г.
Бумага, пастель. 64,5х48.*



*П.Г. Дик. Потерялся. 2001 г.
Бумага, пастель. 50х65.*



*П.Г. Дик. Бабушка и кот.
2002 г. Бумага, пастель. 50x53.*

«ЧЕРЕЗ СТОЛЕТИЯ СТОЛЕТИЙ»: МЕМОРИАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В ТБИЛИСИ

Ржевская Елена Александровна
Кандидат искусствоведения, художник, куратор выставок.
Пресс-секретарь Российской академии художеств.
Россия, Москва.
lrjvskaya@rah.ru

Аннотация

В статье рассказывается о мемориальном комплексе «Летопись Грузии», возведенном в Тбилиси по проекту народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Дается описание исторического места, основных элементов многофигурной уникальной композиции. Рассказывается о творческом методе З.К. Церетели, глубоком погружении в историю Грузии и создании образов выдающихся личностей, сыгравших ключевую роль в духовном и государственном становлении древнейшей кавказской страны: Святая Равноапостольная Нина (IV в.) – просветительница Грузии, Мириан III – Святой Мириан – царь Иберии, Вахтанг Горгасали (ок. 457-502), царица Тамара, чей образ вдохновлял Шота Руставели. Жемчужиной ансамбля является храм в честь Благовещения Пресвятой Богородицы.

Ключевые слова: мемориальный комплекс «Летопись Грузии», творчество Зураба Церетели.

Библиографическое описание для цитирования:

Ржевская Е.А. «Через столетия столетий»: мемориальный комплекс Зураба Церетели в Тбилиси // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 104-116. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/15/>

«Любовь – в пути звезда».

Шота Руставели. Витязь в тигровой шкуре.

Мемориальный комплекс «Летопись Грузии» возведен в Тбилиси по проекту народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели на рубеже XX – XXI веков.

Основательное изучение историко-культурного наследия народов Кавказа началось у Церетели еще в юности, когда он работал в Институте истории, археологии и этнографии АН Грузинской ССР. Под руководством знаменитого ученого, академика Г.С. Читая он участвовал в научных экспедициях, копировал памятники древних городов Армази, Шоропани, пещерного города Уплисцихе, также делал зарисовки артефактов курганных захоронений триалетской культуры.

Но не только в молодости, Церетели на протяжении всей жизни исследовал культуру, искусство и быт грузинского народа, в первую очередь, на основании архивных документов. Все это воплотилось в идею создания мемориального комплекса в Тбилиси, где были бы запечатлены самые значительные явления родной страны и представлены личности, внесшие огромный вклад в сокровищницу культуры Грузии.

В 1985 году Церетели приступил к возведению мемориального ансамбля «Сакартвелос Матиане», как мелодично звучит его название по-грузински. Место для грандиозного памятника было выбрано на Кеенской горе, над Тбилиским морем, где открывается панорамный вид на Тбилиси и долину реки Куры. Во время карнавала Кееноба в былые времена на этом месте народ высмеивал своего внешнего врага, совершая определенные ритуалы. В 1940-е годы именно на этом месте планировалось возвести 100-метровый памятник Сталину, для него был даже сделан фундамент.

Но Провидение распорядилось как всегда мудро: здесь в бронзе засверкала История Грузии, в ее Славе и Доблести!

Мемориальный комплекс занимает площадь 8 тысяч квадратных метров и подобен грандиозным сооружениям древнего Египта. Выполненный в масштабе знаменитого Луксора⁴, он поражает своей величественностью и лаконичной красотой пропорций. Огромная парадная лестница поднимает зрителя в синее небо Грузии.

Воплощение в жизнь гражданского замысла требовало сложнейшего технологического процесса, который был длительным (в течение 35 лет) и трудоемким. Предварительно художником были созданы на бумаге эскизы, которые в процессе возведения памятника корректировались и дорабатывались. Исполненные в глине фигуры малого объема после обработки гипсом и вылепки частями отливались в бронзе. В общей сложности было использовано 300 тонн бронзы и 1500 конструкций из черного металла.

История Сакартвело «через столетия столетий»⁵ уходит в глубину веков. К античному ее периоду отсылают две колонны, установленные у основания лестницы. Одна из них, по замыслу автора, будто собрана из разных обломков – артефактов дохристианской культуры. По мнению кандидата искусствоведения С. И. Орлова, это архитектурное сооружение представляет собой стелу. В частности он пишет: «Ствол стелы – ансамбль античных фрагментов – напоминание о множественности художественных идей, которые античная цивилизация передала последующим эпохам» [7, с. 38].

На одном из пролетов лестницы установлены статуи тринадцати ассирийских отцов, заложивших фундамент монастырской жизни в Грузии и сыгравших большую роль в распространении христианства. Около середины VI века происходит знаменательное событие в духовной жизни Грузии – приход из Сирии ассирийских монахов во главе с учителем Иоанном. Их целью было утверждение христианской веры в Иверии. Ученики преподобного Иоанна, великие подвижники и аскеты, отличались высоким богословским и философским образованием. Игумен Иоанн основал монашескую обитель в Зедазени, разослал своих учеников по всем концам Картли и Кахетии как новых апостолов. Одним из

⁴ Луксор занимает площадь 416 кв. метров – это место древних Фив, бывших в свое время столицей Древнего Египта. На арабском наречии «Луксор» означает «дворцы», и такое название город получил неслучайно, так как в эпоху Среднего царства на его территории активно велись работы по сооружению монументальных святилищ местным царям и божествам.

⁵ Константин Бальмонт. Через столетия столетий (стихотворение).

них был любимым ученик Иоанна Задазени, преподобный чудотворец Давид Гареджийский (604 г.)⁶.



Так ассирийские мудрецы первыми встречают посетителя мемориала. На вершине холма, в крестообразном плане, установлено шестнадцать арочных колонн 35-метровой высоты. И крест есть символ и суть этих наполненных сложной символикой колонн, устремленных в надзвездные сферы. Каждая из них состоит из трех смысловых частей: нижний ярус (как база) – композиции евангельских сюжетов, которых в общей сложности шестьдесят четыре. «Неслучайно, что Грузию посетили два апостола – Андрей Первозванный и Симон Кананейский – первый и последний апостолы. Андрей был первозванным, а Симон Кананейский пришел к Христу последним. Это символ того, что они выражают альфу и омегу, т.е. начало и конец» [4, с. 13]. Надписи наверху колонн рассказывают о фактах и явлениях из истории Грузии; центральный ярус – шестьдесят четыре персонажа самых значимых исторических лиц. Это святые, просветители, легендарные цари и царицы, литераторы и военачальники.

Согласно древней книге «Картлис Цховреба»⁷ («Житие Картли»), первым царем Картли был Парнаваз (Фарнаваз) (356-264 г. до н.э) – отец грузинской азбуки, мудрый правитель, отстроивший форты и города.

⁶ Гору Давида, возвышающуюся, как крепость, над Тбилиси, народ назвал Мтацминда (Святая Гора), так называется старый Афон – удел Богоматери.

⁷ «Картлис Цховреба» – сборник грузинских летописей, созданный к XII веку и постепенно (до XIX в.) пополнявшийся. «Летопись Картли» начинается с рассказа о погибших в борьбе с арабами наследниках «царя картлийского Арчила (VIII в.).



Святая Равноапостольная Нина (IV в.) – просветительница Грузии. Именно с ее проповеди начинается история Грузии как православного государства: в IV веке она привела свой народ к познанию Истины, к принятию православной веры.

Мириан III (IV в.) – известен также как Святой Мириан – царь Иберии, который почитается как первый христианский царь Грузии, установивший христианство в качестве государственной религии страны.

Вахтанг Горгасали (ок. 457-502) – царь Картли, святой Благоверный. Он взошел на престол в возрасте пятнадцати лет и в битвах наводил ужас на врагов. В конце IV века Иберия была подчинена Персии и обложена тяжелой данью. В середине V века во главе восстания против власти Сасанидов стал царь Вахтанг I Горгасали. Прозвище Горгасали (букв. Волчеголовый) было дано ему персами. Как гласит предание, у царя был шлем, на котором спереди была изображена голова волка, а сзади – льва. Завидев воина в этом шлеме, персы начинали кричать друг другу: «Дур аз горгасар» (берегись волчьей головы). Вахтанг Горгасали основал новую столицу Грузии – Тбилиси.

Петр Иберийский – монашеское имя грузинского князя Нарбануг (409-488), он отправился в Палестину из Константинополя, где под именем Петра Иберийского построил великолепный монастырь неподалеку от Вифлеема с мозаичными панелями, содержащими древнейшие грузинские письменные надписи.

Цертели в своем памятнике отдал дань и Святым мученикам Давиду и Константину (VIII в.). Князья Арагветские храбро защищали Грузию от мусульманских захватчиков. Были взяты в плен, замучены и убиты арабскими завоевателями, но не отказались от православной веры.

Баграт III (960-1014) был первым царем Объединенной Грузии. «Он царствовал 36 лет, и все эти годы не только вел постоянные сражения, защищая свои владения и собирая

в единое государство разрозненные грузинские княжества, но и строил храмы, основал монастыри, жертвовал средства для развития богословия и науки» [5, с. 28].



В структуру композиций памятника «История Грузии» вошел сюжет на тему строительства Иверского монастыря на Афоне «Иверон» (X в.), у истоков возведения которого стояли царственные иноки: Иоанн, сын его Евфимий и родственник им Георгий, бывшие родом из Иверии, происходившие из грузинской династии Багратионов.

Георгий Мерчуле (годы рождения и смерти неизвестны) – грузинский писатель монах, живший в X веке, автор книги «Житие Григория Хандзтели» (951).

Давид IV Строитель (ок. 1073-1125) – один из самых известных и блистательных царей династии Багратионов. «Давид Строитель восстановил независимость страны, избавил ее от иноземных захватчиков, объединил грузинские земли и создал мощное многонациональное государство» [5, с. 32]. Значителен его вклад в культуру и искусство, так как этот царь учредил рядом с Кутаиси Гелатскую Академию, где обучались богословы, философы, переводчики и филологи. В своем памятнике Церетели отдал дань и зодчему Арсукидзе (XI в.), построившему в Мцхета храм Свети-Цховели (животворящий столп). Этот особо почитаемый храм служил местом погребения царей Иверии.

Пожалуй, мало о ком слагали столько легенд и сказаний, как о царице Тамаре (ок. 1184-1210). Ее войска дали бой внешнему врагу сто двадцать восемь раз и сто двадцать четыре битвы они выиграли. Время ее царствования считается великой эпохой в истории Грузии, ее Золотым веком. Царица Тамара стала прообразом главной героини поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

В монументе «Летопись Грузии» художник с особым чувством передал образ великого Шота Руставели (XII в.). По его словам он «стремился дух его поэзии сделать квинтэссенцией идеи своего памятника». Это подтверждает и такой факт: в альбоме «Зураб Церетели», где идет сопроводительный искусствоведческий текст ко всем произведениям художника, к иллюстрации памятника «Летопись Грузии» даны только строчки из «Витязя в тигровой шкуре», где особенно проникновенны слова: «Другу верный друг поможет, не страшит его беда. Сердце он отдаст за сердце, а любовь – в пути звезда» [8, с. 268].

Царь Восточной Грузии Деметре II Самопожертвователь (1259-1289) бился против врагов не раз. Пытаясь предотвратить вторжение в Грузию, поехал в ставку Аргун-хана, но там был предательски обезглавлен.

Георгий V Блистательный (1286-1346) восстановил единство Грузии, упрочил царскую власть, спас страну от полного уничтожения, возродив разрушенную монголами страну.

Издавна греческие и римские авторы называли Колхиду и Иверию странами уникальных лекарственных средств и ядов. Героем памятника Церетели также стал ученый и мыслитель Заза Панаскертели-Цицишвили – автор «Лечебной книги» («Карабадини»), XV век. Его знаменитые слова: «Знай, что врачеватели и философы едины. Между ними ничего разделяющего нет» – часто приводятся в медицинских трактатах.

Святая великомученица Кетеван (ум.1624) – царица восточно-грузинского царства Кихетия. Происходила из царского рода Багратиони. Приняла мученическую смерть в 1624 году в Персии. Ее сын царь Теймураз I (1589-1663) прославился не только как государственный деятель, но и поэт-лирик.

На горельефе одной из колонн памятника запечатлен лучший интерпретатор поэзии Шота Руставели – царь Вахтанг VI (1675-1737), писатель и законодатель, занимавший выдающееся место среди культурных деятелей Грузии.

История Грузии неизбежно связана с историей Российской Империи: «невежда, я не ведал – где предел любви, что беспредельна и прекрасна» [1]. Церетели включил в композицию памятника сюжет на тему подписания Георгиевского трактата (24 июля

(4 августа) 1783 года). В Георгиевской крепости на Северном Кавказе от имени царя Ираклия II (1720-1798) договор подписали князья Иоанн Мухрам-батони и Гарсеван Чавчавадзе, от имени императрицы Екатерины II – генерал Павел Потемкин.



В «Летописи Грузии» представлены образы еще многих других выдающихся деятелей, вплоть до XXI века.

Среди них поэт, князь Александр Чавчавадзе (1786-1846), написавший эпические строки о своей Родине:

«Став гордым теменем – понтийских волн пределом
И в Каспий врезавшись своим прекрасным телом,
Суровый Голиаф меж двух морей возник, –
Кавказ, величием исполненный тайник!..»

Есть также знаменитые поэты: Акакий Церетели (1840-1915), Важа Пшавела (1840-1915), Тициан Табидзе (1895-1937), Георгий Леонидзе (1899-1966); писатель и историк Константин Гамсахурдиа (1891-1975), создавший исторические романы «Десница великого мастера» (1939-1956), «Давид Строитель» (1946-1958), и др.

Основные вехи истории Иверии даны каллиграфическими надписями на пятнадцатой колонне, символические свитки которой, по замыслу Церетели, держат небесные посланники – Ангелы.

В мемориале скульптором продумано решение верхнего яруса пилонов, которые увенчаны горельефами с историческими сюжетами, а также темами, посвященными традиционному быту кавказцев: сбору винограда, христианским и народным праздникам, уборке урожая. «Еще в древней Греции грузин называли «георгосами», потому что земледелие было развито лучше всего в нашей стране. “Георгос” обозначает земледельца, однако в то же время культ Георгия также связан с земледелием, в частности, с божественной защитой плодородия, погодой, метеорологией. Так и было в древней Грузии, и с этим связано национальное грузинское божество – Тетри (Белый) Георгий. Однако христианский святой Георгий – это исторически существовавшая личность» [4, с. 13]. Сквозной нитью в горельефах верхнего яруса колонн проходит тема гостеприимства. «Соблюдение законов гостеприимства считается одной из наиболее важных обязанностей человека. Заветы гостеприимства составляют существенную часть морального кодекса горца» [6, с. 77].

Мемориал «Сакартвелос Матиане» освятил Святейший Каталикос – Патриарх всея Грузии – Илья II, который неоднократно посещал его во время его строительства и вел продолжительные беседы с художником.

Уникальность этого ансамбля состоит в том, что через зримые образы пластики Церетели раскрывает основные вехи истории Грузии. На огромной плоскости Кеенской горы разворачивается многоплановое многоуровневое барочное действие сложнейшей структуры. Декоративные композиции, выполненные в высоком рельефе, рисунком плавных линий фигур святых и героев, вызывают чувства, сродни музыкальному воздействию грузинского многоголосья – мужского хорового пения, которое является достоянием не только грузинского народа, но и всего человечества. И, возможно, эта ассоциативная связь не случайна. Как некоторые сюжетные композиции и образы монумента Церетели имеют античные истоки, так и первые свидетельства о древнегрузинском песенном искусстве относятся к античным временам. Но каждый новый век наполнял эту божественную музыку новой глубиной и смыслом, и «повесть временных лет» Церетели созвучна этому многоголосию, что дает повод для размышлений самому зрителю.

Сюжетная линия горельефов мемориала выявляет серьезный научный подход к их созданию. Работая как источниковед, Зураб Церетели изучал архивные материалы, труды

Иване Джавахишвили (1876-1940), Михако Церетели (1878-1965), он неоднократно встречался с ведущими учеными-историками Тбилисской Академии наук, в том числе профессором Марикой Лордкипанидзе. Были учтены также идеи студентов Тбилисского университета. Лирическая нота грузинской поэзии стала лейтмотивом всего памятника, поэтому выдающиеся поэты Грузии неслучайно стали героями памятника Церетели, кроме того, преобладающее большинство доблестных грузинских царей были талантливыми лириками. Церетели, работая над образами своих персонажей, вдохновлялся частыми и продолжительными беседами с грузинским поэтом, академиком АН Грузии Ираклием Абашидзе (1909-1992).



Жемчужиной всего комплекса стал храм в честь Благовещения Пресвятой Богородицы базиликального типа, входящий в его ансамбль. Он декорирован уникальными эмальерными композициями на Евангельские сюжеты, центральным из которых стал Богородичный цикл. В него также вошел сюжет на тему благословения Божией Матерью Святой равноапостольной Нины⁸. Нижний ряд перегородчатых эмалей посвящен местночтимым святым. Сюжетные композиции храма наполнены динамикой движения, гораздо большей, чем в иконах и росписях православных храмов в России, что говорит о сильном влиянии византийских традиций. Грузия в своем богатом культурном наследии – преемница Византии, поэтому местные мастера испокон веков создавали непревзойденные образцы эмальерного искусства [См.: 2]. Многие композиции, в частности «Тайная вечеря», восходят к фрескам

⁸ По преданию, однажды во сне Святой Нине явилась Божия Матерь и благословила ее проповедовать в своем уделе (Грузии). При этом Богородица дала ей крест, свитый из виноградной лозы.

храмов Гелатского монастыря⁹ (XII в.). Очевидно, что сюжеты на темы из Ветхого Завета – «Сотворение мира», «Сотворение Адама», «Лестница Иакова» имеют еще более ранние прообразы. Как в древнем искусстве иконописи слово, в данном случае орнаментальный шрифт грузинского письма асомтаврули¹⁰, служит обозначением изображения местночтимых святых и одновременно своей графической выразительностью усиливает эмоциональное воздействие на зрителя. Зураб Церетели, отдавая дань традициям эмальерного искусства, во многом усовершенствовал его; благодаря новым технологическим возможностям создал крупномасштабные композиции, которые стали драгоценным украшением храма Благовещения Пресвятой Богородицы.

Серьезным материалом по истории создания мемориального ансамбля стал документальный фильм, съемка которого продолжалась в течение тридцати пяти лет, начиная с фундамента до завершения строительства (режиссер Муран Аситапвили, операторы: отец и сын Шагулашвили)¹¹.

За десятилетия, пока возводился монументальный комплекс, многое кардинально изменилось как в самой Грузии, так и в ее отношениях с Россией¹². Об этом периоде, по аналогии с рубежом XIX-XX веков, можно сказать словами С.Н. Булгакова: «Извержение продолжается, и далеко еще до его конца, но достаточно и совершившегося, чтобы считать эту эпоху временем исключительного удельного исторического веса» [3, с. 216]. В конце 1990-х годов прекратилось финансирование строительства памятника, но это не остановило самого художника в желании довести идею его возведения до конца. Все это говорит о глубоких гражданских и патриотических чувствах Посла Доброй Воли ЮНЕСКО Зураба Церетели, всей душой любящего свою Родину и ее историю. Его «Картлис Цховреба» в камне и бронзе апеллирует к векам и тысячелетиям, начиная с античности до наших дней, через образы героев раскрывая то, «что служит вечности, а не суете, великим и отдаленным, а не случайным целям, что, по слову Ф.М. Достоевского, «изменяется не немедленной пользой, а стремится будущее людей к целям вековечным, к радости абсолютной» [3, с. 217]. Мемориальный комплекс «Летопись Грузии» – величайший проект не только для грузинской действительности, но и для монументального искусства в мире.

⁹ В Грузии монастыри обычно называют по месту их нахождения или по имени основателя. Гелати – случай особый. Точного значения слова "гелати" не знает никто. По наиболее убедительной версии это слово происходит от греческого γενέθλια (*генфлия* – Рождение), так как главный храм собора посвящен Рождеству Богородицы. Давид Строитель основал монастырь и в нём же был похоронен. Это положило начало традиции хоронить здесь царей Грузии, а после распада Грузии – царей Имеретии.

¹⁰ Асомтаврули использовался в Грузии до IX-X веков. Надписи этим шрифтом можно увидеть практически на всех иконах и на фресках храмов в Грузии, к примеру, в Гелатском монастыре.

¹¹ Огромная работа проделана режиссером фильма и операторами по раскрытию самых существенных моментов возведения памятника. В фильме зафиксирован весь творческий процесс работы авторского коллектива – от создания первых эскизов до воплощения их в материал, от закладки фундаментов до завершения работ по созданию мемориала. Фильм «Отлитая в бронзе летопись Грузии» (2014 год) получил Гран-при на фестивале православного кино в Тбилиси.

¹² С 1989 года в Грузии возникает движение за выход из состава СССР, которое усиливается на фоне разрастания грузино-абхазского и грузино-осетинского конфликтов.

Литература

1. Абашидзе И. Я книгочей, я в темень книг глядел.../ Перевод Беллы Ахмадулиной // Поэзия народов Кавказа в переводах Беллы Ахмадулиной. – М., 2007.
2. Амиранашвили Ш.Я. Эмали Грузии. Альбом. – Тбилиси, 1962. (Фр. яз.) Цв. вкл.
3. Булгаков С.Н. Очерк о Ф.М. Достоевском // Булгаков С.Н. Тихие думы. Этика, культура, социология. – СПб: Христианская жизнь, 2008.
4. Гамсахурдия З. Духовная миссия Грузии. (Лекция, прочитанная на фестивале «Идриарт» в Тбилиси 2 мая 1990 г.). [Электронный ресурс] URL: http://www.amsi.ge/istoria/zg/missia_rus.html (дата доступа 25.10. 2016).
5. Давид IV Строитель // Великие династии мира. Багратионы. – М., 2012. – С. 34-42.
6. Обычай и традиции общения в культуре Кавказа. Информационно-просветительское пособие серии «Практикум межнационального общения» / Отв.ред.-сост. Ю. А. Горячев, А. А. Шевцова, Е.А. Омельченко. – М., Этносфера, 2010.
7. Орлов С.И. Скульптурная палитра Зураба Церетели // XXIV внеочередные Алпатовские чтения «Современное искусство и идентичность художника». Том I. – М., 2015.
8. Скульптурный комплекс «История Грузии». Скульптура. Зураб Церетели / Альбом. Сост. Елена Церетели.

Статья поступила в редакцию 25.10.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.006

«THROUGH THE CENTURIES»: MEMORIAL COMPLEX IN TBILISI BY ZURAB TSERETELI

Elena Aleksandrovna Rzhetskaya
PhD in Arts, artist, curator of exhibitions.
Press Secretary of the
Russian Academy of Arts.
Russia, Moscow.
lrjvskaya@rah.ru

Abstract

The article tells about the memorial complex «Chronicle of Georgia», designed in Tbilisi on the project of the People's Artist of the USSR and Russia, President of the Russian Academy of Arts Z.K. Tsereteli. The description of the historical place, the main elements of the multi-figure unique composition is given here. It tells about the creative method of Zurab Tsereteli, the deep immersion in the history of Georgia and the creation of images of outstanding personalities who played a key role in the spiritual and state formation of the ancient Caucasian country: Saint Nino (IV century) – educator of Georgia, Mirian III – Saint Mirian – king of Iberia, Vakhtang Gorgasali (circa 457-502), the queen Tamara, whose image inspired Shota Rustaveli. The pearl of the ensemble is a church dedicated to the Annunciation of the Blessed Virgin.

Keywords: Memorial complex "Chronicle of Georgia", Zurab Tsereteli's art.

Bibliographic description for citation:

Rzhetskaya E. A. «Through the centuries»: memorial complex in Tbilisi by Zurab Tsereteli. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 104-116. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.006 Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/15/> (In Russian).

References

1. Abashidze I. I'm a reader, I looked through the darkness of the books ... (Translated by Bella Akhmadulina). *Poeziya narodov Kavkaza v perevodakh Belly Akhmadulinoi* [Poetry of the Peoples of the Caucasus in the translations of Bella Akhmadulina]. Moscow, 2007.
2. Amiranashvili Sh.Ya. *Emali Gruzii. Al'bom* [Enamels of Georgia. Album]. Tbilisi, 1962. (In French).
3. Bulgakov S.N. Essay on F.M. Dostoevsky. Bulgakov S.N. *Tikhie dumy. Etika, kul'tura, sofologiya* [Quiet thoughts. Ethics, culture, sophiology]. St. Petersburg, Khristianskaya zhizn' Publ., 2008.
4. Gamsakhurdia Z. Spiritual mission of Georgia. (Lecture read at the Idriart festival in Tbilisi on May 2, 1990). Available at: : http://www.amsi.ge/istoria/zg/missia_rus.html (accessed 25.10. 2016).
5. David IV the Builder. *Velikie dinastii mira. Bagrationy* [Great dynasties of the world. Bagrations]. Moscow, 2012, pp. 34-42.

6. *Obychai i traditsii obsbcheniya v kul'ture Kavkaza* [Customs and traditions of communication in the culture of the Caucasus]. Information and educational guide of the series «The Workshop of Interethnic Communication». Moscow, Etnosfera Publ., 2010.

7. Orlov S. I. Sculptural palette of Zurab Tsereteli. *XXIV vneocherednye Alpatovskie chteniya «Sovremennoe iskusstvo i identichnost' khudozhnika»* [XXIV extraordinary Alpatov readings «Contemporary Art and Artist's Identity»]. Moscow, 2015, vol. 1.

8. *Skul'pturnyi kompleks «Istoriya Gruzii». Skul'ptura. Zurab Tsereteli. Al'bom. Sostavitel' Elena Tsereteli* [The sculptural complex «History of Georgia». Sculpture. Zurab Tsereteli. Album. Compiled by Elena Tsereteli].

Received: October 25, 2016.

СКУЛЬПТУРНЫЕ ОБРАЗЫ ПЕТРА ЛУКИЧА МАЛКОВА

Филиппова Ольга Николаевна
Искусствовед, член Ассоциации
искусствоведов (г. Москва).
Россия, г. Москва.
iscusstvo0891@mail.ru

Аннотация

Для каждого художника его биографией является творчество. Многогранное творчество художника Петра Лукича Малкова (1924-2014 гг.) развивалось как в русле монументального, так и станкового искусства. Скульптор создал десятки памятников, ставших неотъемлемой чертой облика Волгограда и Волжского. Образы, созданные Петром Лукичом, ассоциируются с личностью их творца, мастера с большой буквы, создавшего самого себя вопреки всем обстоятельствам.

Ключевые слова: мастер, творчество, скульптура, портрет, памятник, рельеф.

Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Скульптурные образы Петра Лукича Малкова // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 117-128. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/16/>

Для каждого художника его биографией является творчество. Он измеряет созданными работами свои годы. Они, как вехи на жизненной дороге. А жизнь до творчества служит почвой, из которой потом вырастает его искусство. Петр Лукич Малков родился 23 октября 1924 года в селе Семаки Вятской губернии. Мать Петра Лукича, Василиса Григорьевна, объясняла как неизбежную данность художническую судьбу сына: «Земля такая. Вон сколько на Вятской земле художеств и ремесел» [7, с. 2].

Отец его, Лука Лукич, был мастером на все руки, был плотником и построил дом из бревен, был столяром и делал мебель, украшенную резьбой, колонками и балясинами, был кузнецом. Можно сказать, что имя сыну он дал пророчески. Петр – камень по-гречески. Всю жизнь сын имеет дело с камнем, да и характер – кремень. Родители были потомственными крестьянами, но малоземелье заставило их переехать, когда Пете был год, в Новосибирск. Так что П.Л. Малков считает себя сибиряком. От отца Петр Малков унаследовал любовь и умение все делать своими руками, любовь к музыке. При небольшом достатке отец купил патефон, пластинки, и сын с детства запомнил голос и пение Ф.И. Шаляпина.

О П.Л. Малкове можно сказать, что он был воспитан нуждой и бедами как семейными, так и бедой всей страны – войной. Когда ему не было и семи лет, под колесами паровоза погиб его отец, рабочий железнодорожного депо. С этих пор мужские заботы по дому легли на его плечи: заготовить топливо, отремонтировать что-то в доме и во дворе расчистить двор от обильного снега, заботиться о младшей сестренке... А мать стала проводницей в поездах дальнего следования, и, чтобы Петя не был без дела во время ее многодневного отсутствия,

его отправили в школу раньше, чем было принято в то время. А скучать ему было некогда. Первой мастерской был домашний чердак, где осталось после отца великое множество инструментов, и он мастерил коньки, лыжи, скворечники. Здесь он сделал первый детекторный приемник и слушал радио. Здесь написал первые картины, вызывавшие восхищение соседей. Жили на окраине города. Обь, тайга принадлежали ребятам. Он, как и все сибиряки, прекрасно ходил на лыжах, плавал.

В школе отмечали способности Петра Малкова к рисованию и черчению, к математике. Так что к окончанию школы сам он решил, и учителя советовали, выбрать в жизни дорогу архитектора. Хотя в детских мечтах представлял он себя артистом.

С шестого класса Петр стал заниматься музыкой, играл на домре в струнном оркестре клуба железнодорожников, оркестр выступал с концертами. Музыка его захватила, и он мог часами играть дома. А в десятом классе он уже играл в оркестре народных инструментов новосибирского радио. Но, видимо, карьера художника или артиста казалась сказочно высокой. Было решено поступать в Новосибирский инженерно-строительный институт («Сибстрин»). У него давно была мечта стать архитектором...

Но наступила война и разрушила его планы. Всем классом они, выпускники школы, пришли на машиностроительный завод, где до самых холодов вытачивали из болванок тяжелые артиллерийские снаряды, воплощая на деле боевой лозунг: «Все для фронта, все для победы!» [3, с. 1]. Но юноша, как и многие его сверстники, стремился на фронт. В военкомате же ему ответили: «Рано!» [3, с. 1]. В октябре 1941 года, когда П.Л. Малкову едва исполнилось семнадцать лет, пришлось добавить себе в анкетных данных еще один год. Его направили в радиошколу, где готовили стрелков-радистов. Как раз в это время на помощь осажденной Москве стали формироваться так называемые сибирские батальоны. Петр попросил, чтобы его зачислили именно туда. В составе 232-й Сибирской стрелковой дивизии рядовым связистом он и прошел всю войну.

Первый бой принял на Дону, под Воронежем. Затем Орловско-Курская дуга, Яссо-Кишиневская, Корсунь-Шевченковская операции... И так до конца войны, которую закончил в 1945 году в Праге. Фронтовик Петр Лукич Малков во время войны был награжден орденом Великой Отечественной войны II степени, двумя орденами Красной Звезды, боевыми медалями. В дни войны П.Л. Малкова поразило обилие в западноевропейских странах скульптур. Этот вид искусства навсегда увлек его. В свободную минуту он лепил из воска и глины портреты своих сослуживцев.

С 1946 года начинается новая страница жизни П.Л. Малкова – овладение своей профессией. Трудная, радостная и длинная дорога познания творчества и ремесла скульптора. Неожиданно и закономерно сделала поворот судьба. После войны П.Л. Малков проходил службу в Одессе. Начальник узла связи капитан Н.П. Киселев, увидев однажды, как в свободное время рядовой П.Л. Малков лепит из стеарина фигурки, спросил, может ли он слепить его портрет. Портрет получился. Тогда он посоветовал: «У Вас талант (он называл Петра на «Вы»). Вам учиться надо. Здесь есть знаменитое художественное училище, сходите туда» [7, с. 3]. Почитав в городской библиотеке книги о скульптуре и ваятелях, П.Л. Малков решил пойти в училище с заявлением.

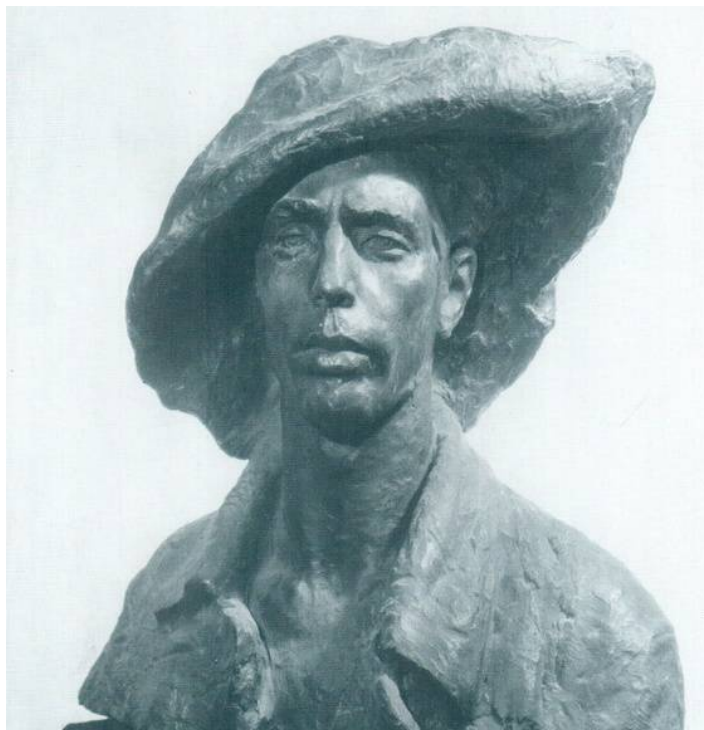
Учился П.Л. Малков только на «отлично». И в Одесском государственном художественном училище, и в Киевском государственном художественном институте, и на скульптурном факультете Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухомовой (б. Штиглица). Ему везло: рядом всегда были люди, готовые поддержать талант. Это был и школьный учитель, старый интеллигент В.И. Глубоковский, прививший

мальчику любовь к рисованию, и преподаватель Одесского училища Л.Н. Корниенко, и доцент из мухинского училища Р.К. Таурит. Может быть, поэтому художника больше всего и тянуло к скульптурному портрету – как дань людям, благодарность за их большие, добрые дела. Впрочем, если быть точным, то не только к портрету, а вообще к монументально-декоративной скульптуре.

После переезда в Волгоград в 1959 году П.Л. Малков принял участие в стройке века – возведении Волжской гидроэлектростанции. Декоративное панно на ГЭС по первоначальному плану должны были делать москвичи. Но оставалось всего три месяца до открытия электростанции, и группа волгоградских художников, поставив палатку прямо в котловане, сдала работу в срок. И при этом они смогли сделать нечто принципиально новое: скупые обобщенные формы, повышенная декоративность, внутренняя экспрессия, образность без повествовательности – все это позволило работе войти в историю российского декоративно-прикладного искусства.

Волжская ГЭС свела П.Л. Малкова со многими мастерами своего дела. Так появился цикл портретов: рабочего Иванова, Н.А. Кухаренко, «Волжаночка», молодого рабочего. Они выполнены в 1960-1970-е годы. Основные материалы – гранит, мрамор, бронза, гипс. Работы экспонируются в Волжской муниципальной галерее, в Волгоградском музее изобразительных искусств.

«Портрет знатного сталевара, депутата Верховного Совета СССР Трубникова» – работа конструктивно крепкая, лепка – тонкая, светотеневая, выявляет силу характера, энергию духа, значимость личности портретируемого и романтическое восприятие художником людей этой профессии.



*Рис. 1. Малков П.Л. Портрет сталевара Трубникова. 1960 г. Гипс тон.
52,0 x 62,0 x 30,0 см.*

Работа была принята на выставку «Советская Россия – 1960». Это давало право на вступление в члены Союза художников. В те годы существовал институт двухгодичного кандидатства в члены Союза художников СССР. С 1962 года П.Л. Малков – член Союза художников. «Портрет сталевара Трубникова» был приобретен Министерством культуры

РСФСР, а позже передан в создающийся музей изобразительных искусств в Волгограде [7, с. 7].

С 1966 года творческая мастерская П.Л. Малкова находится в Волжском. Здесь он и создал многие свои работы. Это и обелиск комсомольской славы, увековечивший память о молодых строителях города. Это и памятник первому строителю волжской ГЭС, основателю города Федору Георгиевичу Логинову (1968).



*Рис. 2. Малков П.Л. Памятник
Ф.Г. Логинову. 1968 г. Медь, гранит.
Волжский. Архитектор Г.М. Коваленко.*

Много времени заняла эта работа. Трудность заключалась в том, что скульптор никогда не видел и не знал первого начальника строительства гидроузла Ф.Г. Логинова. Пришлось расспрашивать тех, кто с ним работал, изучать фотографии, документы. Надо было восстановить внутренний облик этого большого строителя, руководителя, удивительного человека, о котором и по сей день ходят легенды, которого помнит, знает, любит половина города Волжского, если не больше. Скульптор правильно сделал, что остановился на большом размере – Федор Георгиевич был не только в поступках, но и внешне крупным человеком, и это мастерски передано скульптором. Широкий, прямой нос, крепко сжатые губы, большой лоб, упрямый подбородок и чуть прищуренные глаза, которые вот-вот улыбнутся.

Памятная стела Ф.Г. Логинова была заметным явлением в художественной среде города. Жаль, что время не сохранило этот памятник. Сейчас на въезде в Волжский стоит второй вариант памятника Ф. Логинову, исполненный тоже П.Л. Малковым. Он же и автор знака города, который встречает каждого въезжающего в Волжский (1972). Это не просто бетонная спираль, а всплеск волжской воды, волна на службе людей.



Рис. 3. Малков П.А. Въездной знак г. Волжского. 1972 г. Декорированный бетон, металл. 5,0 x 8,0 x 2,0 м.

И все-таки, как ни значительны достижения П.А. Малкова в области монументально-декоративного искусства, главным в его творчестве остаются памятники, связанные с военной, героико-патриотической тематикой. Личный опыт солдата-фронтовика помог П.А. Малкову создать одну из достопримечательностей города – рельеф на ДOME Павлова в г. Волгограде (1965), увековечивший в пластике подвиг защитников Сталинграда (рельеф был выполнен совместно со скульптором А.В. Головановым).

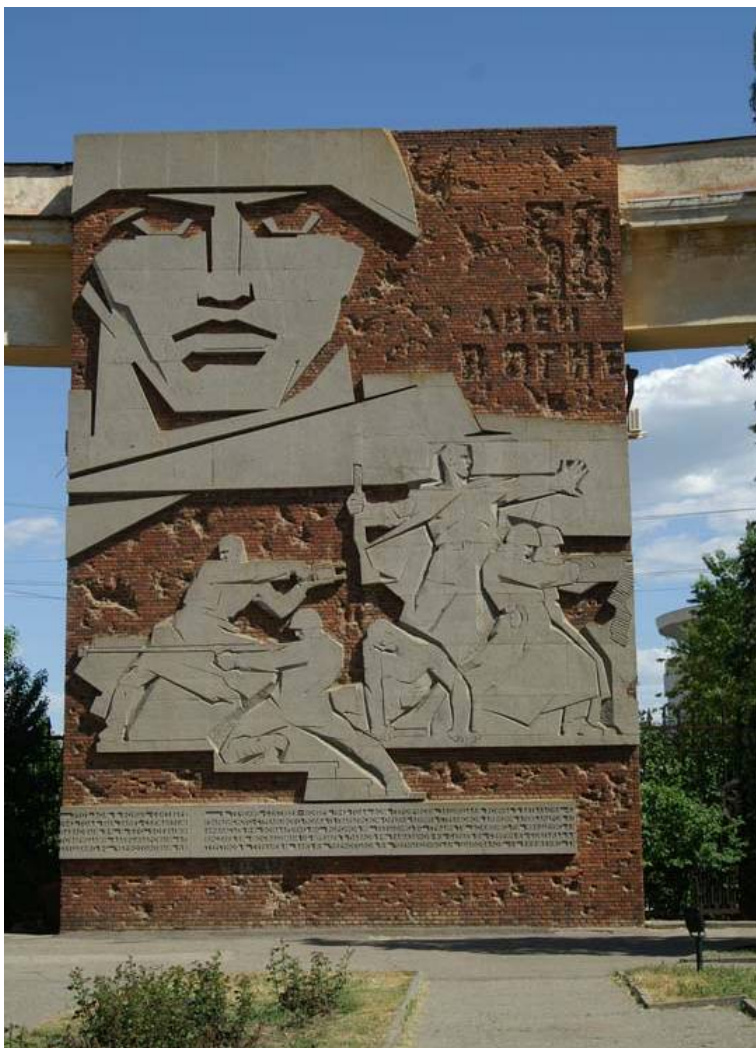


Рис. 4. Малков П.А. Мемориальная стена на ДOME Павлова. В соавторстве с А.В. Головановым. 1965 г. Декоративный бетон, кирпич. 10,0 x 6,0 м. Волгоград.

После долгих поисков соавторы пошли по пути монументального плаката. На красной кирпичной стене рельефно выделяются белые фигуры защитников и незабываемое лицо с суровыми глазами. Словно осыпавшаяся от снарядов штукатурка на фоне красной стены выделяет эти фигуры, достоверно воспроизводя обстановку военной поры. Это памятное панно стало визитной карточкой города и скульпторов, его создавших.

Интересен в художественном плане и монументальный памятник морякам-пехотинцам 92-й бригады (1977).

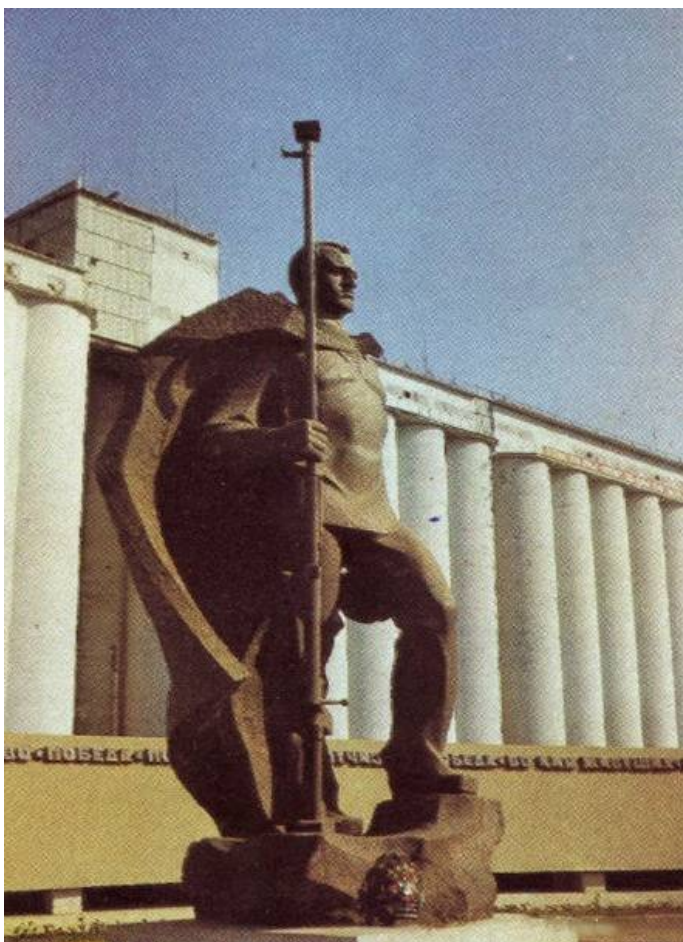


Рис. 5. Малков П.А. Памятник североморцам. Волгоград. 1977 г. Кованая медь, декор. Бетон. В-10 м. Архитектор Г.М. Коваленко.

Он создан в содружестве с архитектором Г. Коваленко по инициативе самих участников сражения, обратившихся к скульптору. Работа над памятником продолжалась с 1975 по 1977 год. Монумент должен быть установлен на фоне элеватора, его здание, огромное и объемистое, почти вплотную подходило к дороге и не оставляло места для скульптуры. Создавался эскиз за эскизом. Найден был окончательный вариант: фигура стоящего моряка с противотанковым ружьем. Крепкая, сильная фигура делалась более мощной и устойчивой благодаря вертикали ружья. В новом варианте появилась важная деталь – парус развевающейся плащ-палатки. И, как бы раздвигая пространство, за фигурой моряка вырастает архитектурный элемент – дугообразная стела, на которой из бронзы – стихи из «Реквиема» Р.И. Рождественского [7, с. 11].

Изгиб плащ-палатки вторит дуге стелы и цилиндрическим формам архитектуры элеватора. Памятник органично вошел в окружающее пространство. В окончательном варианте изменилось лицо воина. Оно повзрослело, стало мужественнее и суровее (в первоначальном варианте лицо бронбойщика имело юные черты военного друга

скульптора – связиста Андрея Пельмского). И вот перед нами образ защитника родины – неприступный, суровый и светлый. Всю зиму 1976-1977 годов в мастерской художественного фонда лепилась семиметровая фигура матроса-бронбойщика – модель в натуральную величину. В июне был открыт памятник североморцам, на котором присутствовали и выступали с речами ветераны, защитники элеватора.

В числе работ на военную тему можно назвать еще памятник генералу Д.Ф. Карбышеву в г. Волжском (1985).

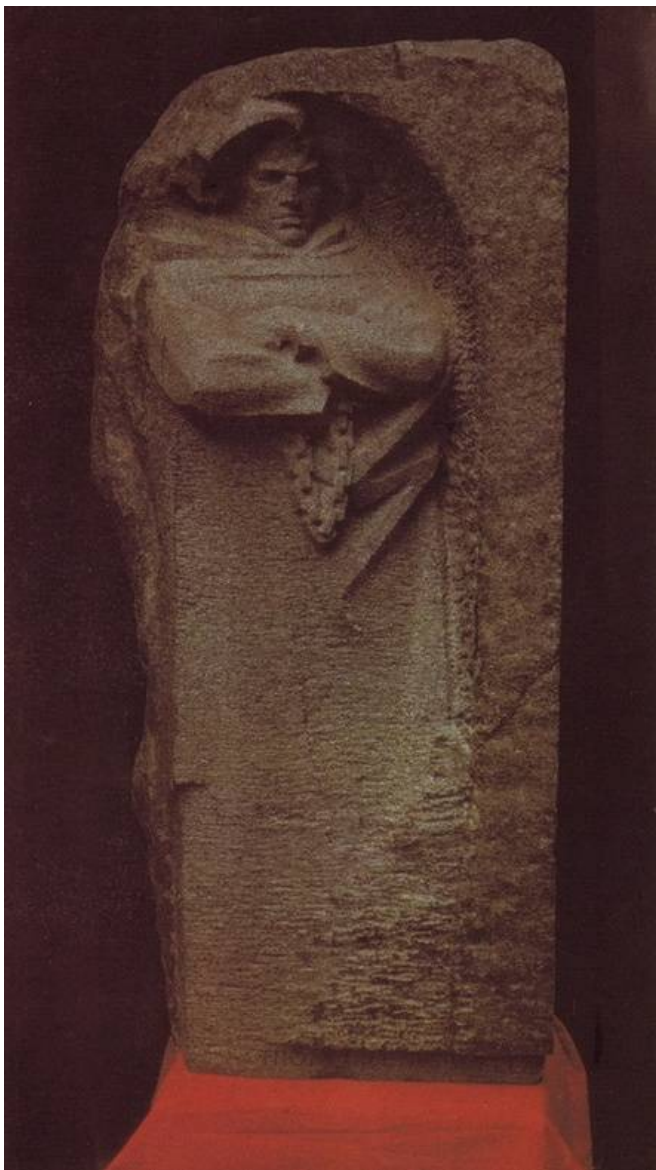


*Рис. 6. Малков П.А. Памятник
Д.Ф. Карбышеву. 1985. Кованный металл,
бетон. В – 5 м. Волжский.
Архитектор А.Ф. Григорьев.*

Генерал Д.Ф. Карбышев – ученый, написавший свыше ста работ по вопросам фортификации, начальник инженерных войск Красной Армии. В начале войны он попал в плен. Памятник, четкий по силуэту, пластически наполненный и тонко смоделированный, представляет собой скульптурный портрет из кованого алюминия, установленный на трехметровом постаменте.

Работая над памятником, Петр Лукич стремился не изменить своему принципу: он до мельчайших подробностей изучил жизнь героя. Бывая в Москве, Ленинграде, встречался с дочерью Д.Ф. Карбышева, с представителями Академии инженерных войск, где до войны тот работал. Так высветился образ этого легендарного человека. Д.Ф. Карбышев – герой, человек железной, негибасемой воли. Но в то же время он был удивительно скромным, доступным, простым и жизнерадостным. Все это и слил художник воедино, работая над памятником. На открытии, куда съехались сотни людей из разных мест страны, в том числе и бригады, носящие имя Д.Ф. Карбышева, дочь героя Елена Дмитриевна, глядя на памятник отцу, растроганно говорила: «Похож, очень похож...» [9, с. 4].

Особенно волнуют скульптора образы мыслителей, обгоняющих свое время. Образ средневекового мечтателя-утописта, грезившего о Городе Солнца, Томмазо Кампанеллы, был воплощен в жизнь (1986).



*Рис. 7. Малков П.Л. Томмазо Кампанелла.
1986 г. Гранит. 70,0 x 20,0 x 20,0 см.*

Создано несколько портретов Л.Н. Толстого, в которых скульптор стремился постичь масштаб личности великого русского писателя. Заинтересовала П.Л. Малкова и личность Порфирия Иванова, стихийного мыслителя, во многом верно угадавшего «больные» точки эпохи [6, с. 105].

П.Л. Малков всегда успешно сочетал творческую деятельность с преподавательской работой. С 1974 по 2000 год он активно преподавал в Волгоградской Государственной архитектурно-строительной академии основы скульптуры. В 1989 году ему было присвоено звание профессора по кафедре архитектуры, рисунка, живописи и скульптуры. Многие его студенты сегодня являются ведущими архитекторами Волгограда и Волжского. Работы П.Л. Малкова приобретались Волгоградским музеем изобразительных искусств, Министерством культуры России, Союзом художников России, Академией художеств СССР, Муниципальной картинной галереей г. Волжского.

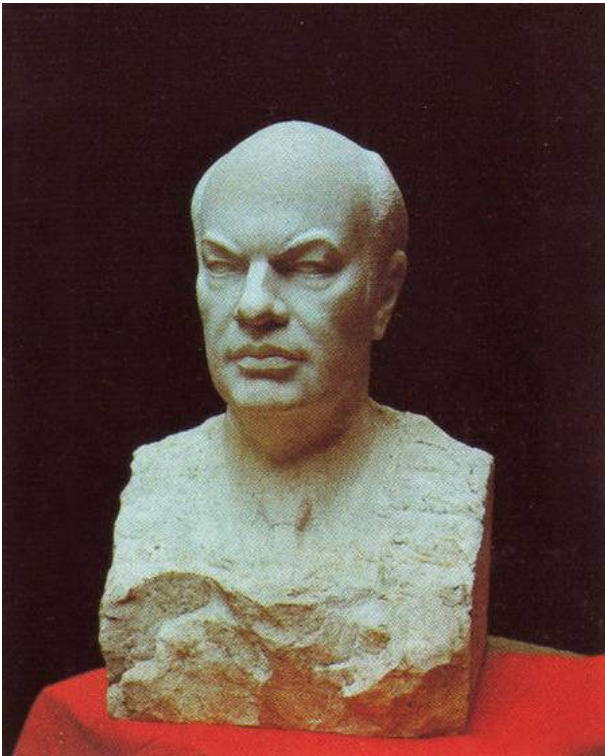


Рис. 8. Малков П.А. Академик Г.Е. Листопад. 1980 г. Мрамор. 70,0 x 50,0 x 30,0 см.



Рис. 9. Малков П.А. Ермак. 1987 г. Ков. медь. 65,0 x 60,0 x 30,0 см.

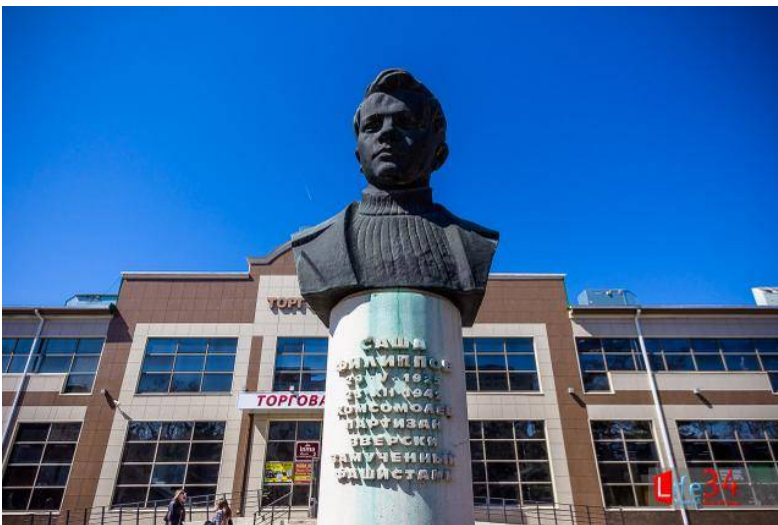


Рис. 10. Малков П.А. Памятник Саше Филиппову. 1980 г. Кованый металл, бетон. В – 4,5 м. Волгоград.

Архитектор Г.М. Коваленко.



Рис. 11. Малков П.А. Памятник Я.М. Свердлову. 1974 г. Кованый металл, декоративный бетон.

В – 6 м. Волжский. Архитектор Б. Арзамазцев.



Рис. 12. Малков П.А. Памятник А.С. Пушкину. 1999 г. Мрамор. В – 4 м. Волжский. Архитектор А.Ф. Григорьев.



Рис. 13. Малков П.А. Подвиг. 1969 г. Медь кованая, гранит. 81,5 x 148,0 x 70,5 см. ВМШ КР-2327. с-207. Волгоградский музей изобразительных искусств имени П.П. Машкова.

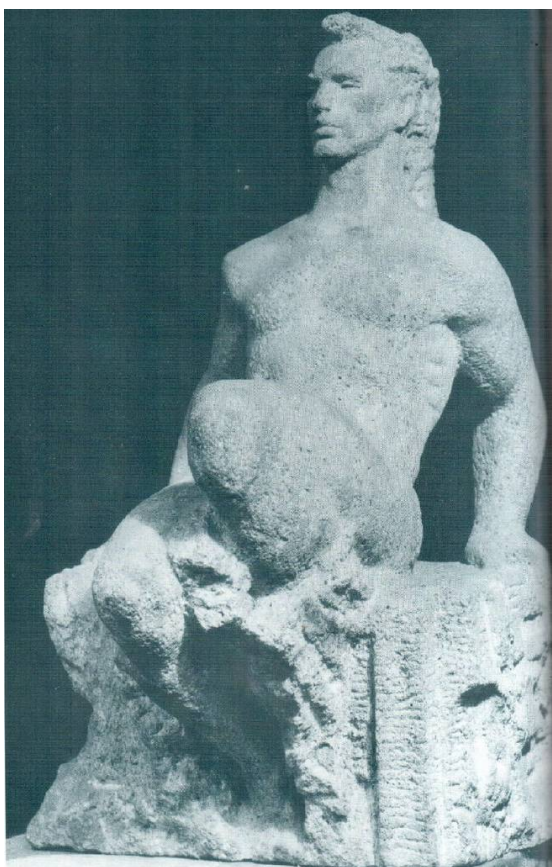


Рис. 14. Малков П.А. Отдыхающий спортсмен. 1959 г. Ракушечник. 57,0 x 35,0 x 42,0 см.



Рис. 15. Малков П.А. Памятник Г.К. Жукову. 2000 г. Пск. камень. В – 4 м. Волжский. Архитектор А.Ф. Григорьев.

Таким образом, многогранное творчество художника Петра Лукича Малкова (1924-2014) развивалось как в русле монументального, так и станкового искусства. Скульптор создал десятки памятников, ставших неотъемлемой чертой облика Волгограда и Волжского. Образы, созданные Петром Лукичом, ассоциируются с личностью их творца, мастера с большой буквы, создавшего самого себя вопреки всем обстоятельствам.

Литература

1. Волжская картинная галерея. Каталог волжских художников. – Волгоград: Изд-во «Полиграфист», 1994. – 63 с.
2. Головкин Г. «Война потом во мне очнулась...» // Вечерний Волгоград. – 1999. – 22 июня. – № 65(5210). – С.5.
3. Головкин Г. Мастер. Годы и судьбы // Градостроитель. – 1999. – № 6 (2049). – Май. – С.1-2.
4. Головкин Г. Грани вдохновения // Градостроитель. – 1999. – № 9(2052). – Октябрь. – С.1.
5. Гуммер И. Истоки. Проникновение в прекрасное, продолжаем разговор // Волгоградская правда. – 1974. – 31 июля. – №176(16851). – С.3.
6. Платонова Е. Человек, который сделал себя сам // Отчий край. – 1994. – № 4. – С.101-105.
7. Малков Петр Лукич. Народный художник России, профессор. Альбом избранных произведений. Скульптура. – Волгоград: Панорама, 2001. – 55 с.
8. Мишина В., Непокупная И. Поиск художника. Выставка «Большая Волга» // Волгоградская правда. – 1974. – 18 декабря. – № 293(16968). – С.3.
9. Непокупная И. Петр Лукич Малков. [Электронный ресурс] URL: <http://www.mibsvlz.ru/virtualnaya-galereya-chudozhnikov-goroda-volzhskego/petr-lukich-malkov> (дата обращения: 10.11.2016).
10. Швецов Ю. Монумент на площади. В мастерской скульптора // Волгоградская правда. – 1987. – 5 февраля. – № 30(20618). – С.4.

Статья поступила в редакцию 15.11.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.007

THE SCULPTURAL IMAGES OF PETER MALKOV

Olga Nikolaevna Filippova
Art critic, the member of the
Association of art critics (Moscow).
Russia, Moscow.
iscusstvo0891@mail.ru

Abstract

For each artist his biography is creativity. Many-sided creativity of the artist of Peter Lukich Malkov (1924-2014), was developed as in the line of monumental and easel painting. The sculptor has created dozens of monuments has become an integral feature of the appearance of Volgograd and Volzhskiy. The images created by Peter Lukich, are associated with the personality of their Creator, the master with a capital letter, created yourself despite all circumstances.

Keywords: master, creativity, sculpture, portrait, monument, relief.

Bibliographic description for citation:

Filippova O. N. The sculptural images of Peter Malkov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 117-128. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/16/> (In Russian).

References

1. *Volzhskaya kartinnaya galereya. Katalog volzhskikh khudozhnikov* [Volzhskaya Art Gallery. Catalog of Volga artists]. Volzhsky, Poligrafist Publ., 1994, 63 p.
2. Golovkin G. «The war then woke up in me ...». *Vechernii Volgograd – The Evening Volgograd*, 1999, 22nd of June, No 65 (5210), p. 5.
3. Golovkin G. Master. Years and Fates. *Gradostroitel' – The Town-planner*, 1999, No 6 (2049), May, pp. 1-2.
4. Golovkin G. Facets of inspiration. *Gradostroitel' – The Town-planner*, 1999, No 9 (2052), October, p. 1.
5. Gummer I. Origins. Penetration into the beautiful, we continue the conversation. *Volgogradskaya pravda – The Volgograd truth*, 1974, July 31, No 176 (16851), p. 3.
6. Platonova E. The man who made himself. *Otchii krai – The fatherland*, 1994, No 4, pp. 101-105.
7. *Malkov Petr Lukich. Narodnyi khudozhnik Rossii, professor. Al'bom izbrannykh proizvedenii. Skulptura* [Malkov Petr Lukich. People's Artist of Russia, Professor. Album of selected works. Sculpture]. Volgograd, Panorama Publ., 2001, 55 p.
8. Mishina V., Nepokupnaya I. Artist search. Exhibition «Great Volga». *Volgogradskaya pravda – The Volgograd truth*, 1974, 18 December, No 293 (16968), p. 3.
9. Nepokupnaya I. Petr Lukich Malkov. Available at: <http://www.mibs-vlz.ru/virtualnaya-galereya-chudozhnikov-goroda-volzhskogo/petr-lukich-malkov> (accessed 10.11.2016).
10. Shvetskov Yu. Monument in the square. In the sculptor's workshop. *Volgogradskaya pravda – The Volgograd truth*, 1987, February 5th, No 30 (20618), p. 4.

Received: November 15, 2016.

ИСКУССТВО МОНГОЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА Б. ШАРАВА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОСНОВНЫХ РАБОТ

Иккерт Татьяна Валерьевна
Графический дизайнер, научный сотрудник
кафедры ЮНЕСКО
Алтайского государственного технического
университета им. И. И. Ползунова.
Член Ассоциации искусствоведов России.
Россия, г. Барнаул.
promot2@yandex.ru

Подготовлено при поддержке
гранта РГНФ – Министерства образования
и науки Монголии (МОНМ) №15-24-03002
«Изобразительное искусство Сибири
и Монголии XX – начала XXI веков:
кросскультурное взаимодействие и влияние
художественных традиций».

Аннотация

Балдугийн Шарав (1869-1939) – основоположник самобытного направления в живописи – монгол зураг – один из первых начал изображать жизнь простого народа. Масштабные произведения этого художника «Один день Монголии» и «Праздник кумыса» относятся к числу наиболее значимых произведений искусства Монголии. В картинах применен ковровый принцип композиции с большим количеством сюжетов, выполненных в миниатюрной технике, изображающих повседневную жизнь народа. В статье предложены некоторые методологические подходы к анализу этих живописных произведений.

Ключевые слова: монгольское искусство, Б. Шарав, «Один день Монголии», «Праздник кумыса», интерпретация произведения искусства.

Библиографическое описание для цитирования:

Иккерт Т.В. Искусство монгольского художника Б. Шарав: опыт интерпретации основных работ // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 129-140.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008. [Электронный ресурс]
URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/>

Усилившийся в последнее время интерес к изобразительному искусству Монголии потребовал дальнейших историко-искусствоведческих исследований, и, одновременно, четко оформилась задача – разработать теоретико-методологические подходы к анализу и интерпретации произведений искусства. Отчасти ее решение уже намечилось в ряде статей [5], и мы будем учитывать этот опыт. Стоит отметить, что герой нашего очерка Б. Шарав, фактически первый художник нового времени в Монголии, представляет собой сложный феномен в искусстве, и, описывая его систему средств художественной выразительности и раскрывая семантическую глубину его работ, мы отдаем отчет, что это только одни

из первых шагов понимания этого художника, масштаб которого имеет явно евразийское значение. Что будет, надеемся, видно из рассказа о нем ниже.

Б. Шарав – достаточно известная фигура в искусстве Монголии, и его творчество уже анализировали монгольские искусствоведы. Например, если Ням-Осорын Цултэм в книге «Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века» [6] его лишь кратко упоминает, то, как знак того, что к искусству Б. Шаравы в последнее время усиливается интерес, можно назвать крупную монографию Л. Батчулууна «Марзан Шаравын туурвилзуй» [7].

Среди российских историков искусства лишь И.И. Ломакина посвятила герою нашего очерка небольшую книгу «Марзан Шарав» [4], в которой был кратко представлен его жизненный путь и дано описание стиля «монгол зураг».

Б. Шарав родился в 1869 году в Гобии на юго-западе Монголии в семье скотоводов. Его мать звали Норжин, имя отца неизвестно, поэтому отчество Шараву досталось от бабушки, которого звали Балдуу. Все детство Б. Шарав провел в монастыре Арын-хуре, учась у местных мастеров иконописи. Имея определенный опыт, художник отправляется в столицу Монголии Ургу (ныне Улан-Батор). Его странствие занимает несколько лет, и уже двадцатидвухлетним юношей он добирается до города. Существует много версий причин ухода его из родных мест, но «гораздо чаще говорил Шарав, что добрался до столицы как бадарч, то есть странствующий монах» [4, с. 18].

Художник обосновался там в ставке ламы Лувсандондова и быстро завоевал популярность. В это время в Урге в среде светских феодалов и духовенства вошла в моду фотография. Возможность, позволяющая моментально предельно правдиво зафиксировать увиденное, поразила воображение Шаравы. Он писал портреты богдо-гэгэна, его жены, высшего духовенства по их фотографиям, заслужив тем самым похвалу и расположение правителя Монголии. С одной стороны, художник сумел продемонстрировать перед бурханописцами, ранее работавшими по средневековым канонам, возможность восприятия и точного воспроизведения модели, с другой, он с помощью фотографии открыл для себя секреты объемности предметов. Шаравом написаны хранящиеся ныне в Музее изобразительных искусств в Улан-Баторе портреты высшего духовенства – ламы Балданхачина и Лувсандондова, учителей и советников правителя страны – VIII богдо-гэгэна. Лица художник писал, пользуясь фотографией, а костюмы и различные аксессуары чаще всего рисовал по памяти. Он стремился передать не только внешнее сходство, но и внутренний мир портретируемого.

«Он был настолько популярен в Монголии, что имя его стало символом национального искусства своего времени» [4, с. 6]. Его назвали последним художником средневековой Монголии и первым художником нового времени, живопись которого произвела революцию в искусстве Монголии. За социально острые и обличающие работы его прозвали «Марзан», что с монгольского переводится как «весельчак». Народу были понятны и близки произведения художника, так как он не пытался в своих картинах приукрасить жизнь, а писал ее такой, какая она есть на самом деле.

«На рубеже двух социальных формаций он своими картинами отразил уровень культуры и искания народа, составил своим творчеством целую эпоху в национальном изобразительном искусстве» [4, с. 5]. Из творчества Б. Шаравы выросло целое направление в современной живописи Монголии, названное «монгол зураг» – монгольский рисунок.

Оно представляет собой самобытное традиционное искусство, отразившее мировосприятие народа и правдиво отражавшее реальность. В нем много общего

с монгольской народной сказкой, притчей, ему присущи сатира и юмор. Это направление, в большинстве своем, показывает реалии общественной и политической жизни страны, историю жизни человека, его быт, традиции, обычаи, мировоззрение и религиозные верования народа. Оно пронизано глубоким смыслом, символизмом и отличается особой манерой исполнения. Сами монголы считают, что «темы монгольской национальной живописи можно классифицировать на жанры: о жизни, скоте, животных, монастырях, торжестве, религиозных обрядах, исторические, портрет и другие» [9, с. 121]. А сами рисунки могут быть книжной иллюстрацией, игральными картами, украшать стены юрты, иметь религиозный смысл – в зависимости от их использования.

Самобытный традиционный стиль «монгол зураг» вообрал в себя традиции ламаистской религиозной живописи, а также влияния хлынувшего потока после революции (1921 г.) «нового» искусства из России и Европы. Одной из отличительных особенностей этого стиля от западноевропейской живописи является тематика – социальная жизнь, человек как главный герой произведения и его реальная жизнь. Другой популярной темой были животные, домашний скот, которые изображались в бытовых условиях или на фоне природы. Ярким примером таких рисунков могут служить игральные карты хозор (рис. 1) и уйчуур (рис. 2), которые были широко распространены по стране и пользовались огромной популярностью у простого народа.



Рис. 1. Игральные карты хозор.



Рис. 2. Игральные карты уйчуур

Хозор, уйчуур и другие бумажные игральные рисунки в основном рисовались вручную, или резались по дереву, но при этом изготовление таких рисунков было в единственном экземпляре. В них отражались своеобразные представления об обществе, природе, вере. Несмотря на весьма простой способ изображения, образы, композицию, цвет, хозор и уйчуур показывают особенности монгольского мышления, понимание законов бытия, общие закономерности явлений. Кочевое скотоводство, мир природы, животные повсюду окружали человека, давая широкую возможность наблюдать за ними. Все это художник выражал на бумаге посредством шутки, в которой содержался тайный смысл.

В хозор привычные европейцу знаки черви, крести, буби и пики заменялись на свастику, трехлистник, четырехугольник и орнамент в виде облака – символы, привычные монголам.

Сами герои также заменялись на воина, замужнюю женщину в наряде ханши, мужчину в облинии хана, классифицируясь одеждой, украшениями и соответствующими предметами [9, с. 122]. Изображения передавали иносказательный шуточный образ, по ним можно составить представления о национальной одежде, украшениях, обрядах и торжествах, об образах ханов, ноёнов, чиновниках и другое.

Все это произвело революцию не только в тематике и сюжетности живописных произведений, но и в использовании новых средств выразительности. В живописных произведениях прослеживается наличие декоративности, большая детализация, графичность, миниатюрность, повествовательность, особый ракурс произведений. В картинах отсутствует светотень, используется лишь выразительность линий и цветовых пятен. Б. Шарав активно использовал приемы исполнения буддийских икон – танка и народных картинок в своем творчестве, что нашло отражение в его главных произведениях: «Один день Монголии», «Праздник кумыса», «Зеленый дворец», «Белый дворец» и другие.

Картины представляют собой плоскостную живопись с множеством сюжетов и персонажей. «Сюжетные сцены его картин перемежаются с пейзажами долин, рек и холмов. Эти произведения выявляют не только интерес мастера к народной жизни во всем ее разнообразии, но и свидетельствуют о зарождении ландшафтного и городского пейзажа» [6, с. 110].

Остановимся подробнее на двух значимых произведениях: «Один день Монголии» (рис. 4) и «Праздник кумыса» (рис. 3).

Две картины в определенном смысле противопоставляются друг другу по тематике – труд и праздник. На первой показаны дела простого кочевника от рождения до смерти, такие как уборка урожая, валяние войлока, перекочевка, постройка новой юрты, свадьба, обряд погребения, строительство «обо» и другие. Это произведение стало своеобразной повестью, рассказывающей о земной человеческой жизни с момента рождения до самой смерти. Существует предание о том, что эта картина представляет собой фрагмент не сохранившегося большого полотна «Сансарын-хурдэ» (Колеса жизни), нарисованного по приказу богдо-гэгэна. Она полностью свободна от каких-либо буддийских канонических правил. На второй же автор изображает монгольский традиционный весенний праздник гууний урс гаргах ёс. Шарав объединил в своем произведении все стадии этого праздника: начало, ключевые события, главный праздник и его завершение. В картине мы можем увидеть дойку кобылиц, приготовление кумыса, ловлю жеребят и привязывание их к зэл, стрижку баранов, освящение молоком, а также сам пир, на который спешит вся округа. Художник противопоставляет друг другу и разделяет между собой труд и праздность, простого скотовода и лам. Здесь он также с присущей ему шутивостью в полной мере обличает ламскую верхушку в пьянстве и развратном поведении, не скупясь в преувеличениях. Он прекрасно изобразил старательный труд народа, жизнерадостное стремление к новому, а пьянство, лень и развратность людей показал с преувеличением и шутивостью. «В этой картине Шарав обращается к народу посредством шутки, неся правду о состоянии жизни монгольского народа» [10, с. 50].

В своих работах он умело изображает общий вид героев, отражая в нем внутренние душевные качества. В этих произведениях выражается любовь Б. Шаравы к своему народу, к особенностям его бытия. Автор является не только сторонним наблюдателем всего происходящего, а также участником картины. Он как будто рассказывает историю своей жизни с малых лет, все, что он смог увидеть, подглядеть и самостоятельно пережить.

В картинах используется миниатюрность, особая декоративность, колорит и главенство линии. В композиции главным является ракурс написания – как бы с высоты птичьего полета, что помогает в одной плоскости изображать много сюжетных сцен. Отсутствие главного персонажа, условность пейзажа, ковровый принцип изображения – все это является неотъемлемой частью стиля «монгол зураг».

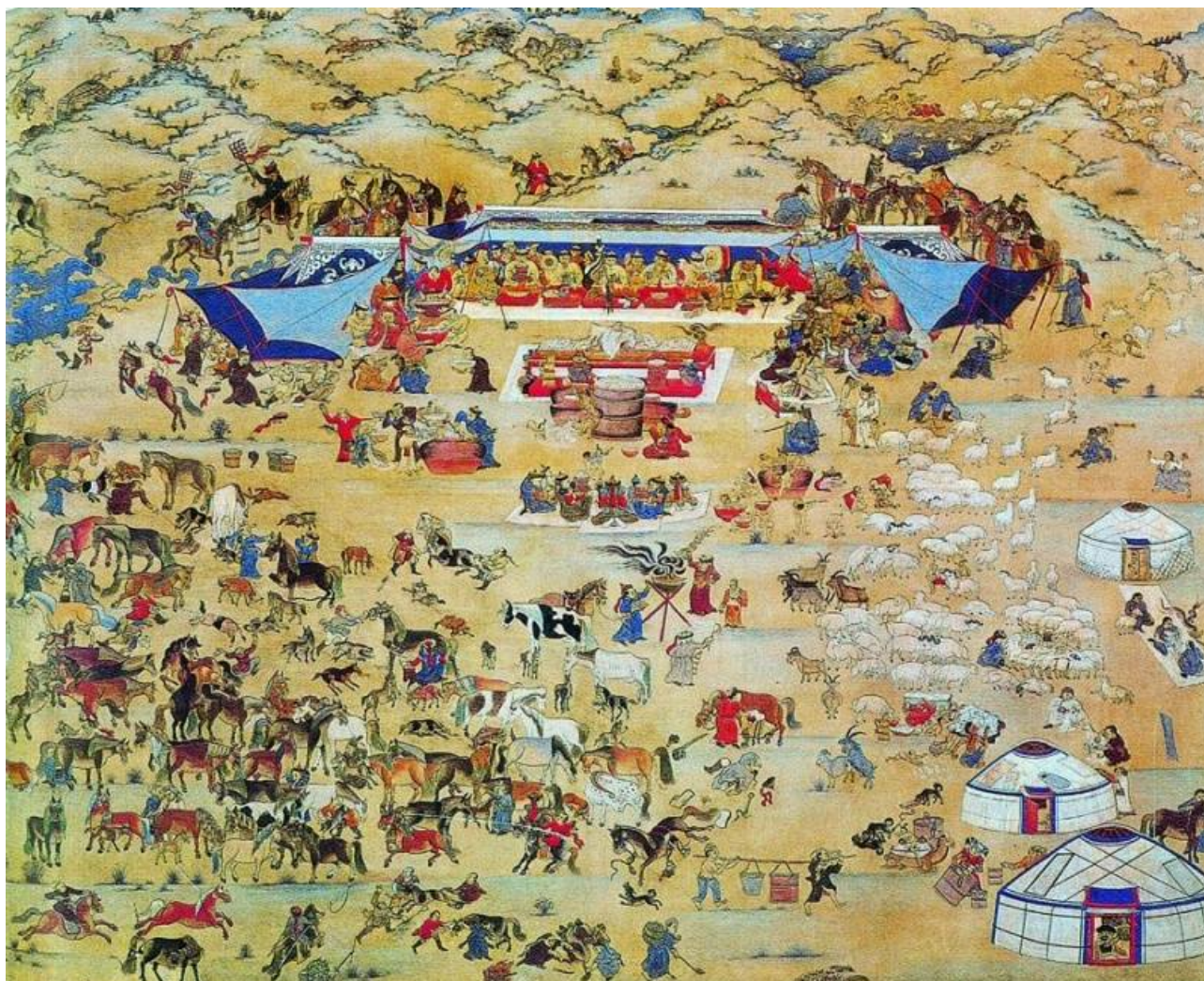


Рис. 3. Б. Шарава. Праздник кумыса.

Поскольку интерпретация картин художника – еще мало разработанная тема, предложим комплексный методологический подход и применим его в анализе живописных работ Б. Шарава. Данные выше описания позволяют сформулировать ряд теоретических положений, опираясь на которые и можно провести эту работу.

Во-первых, художественный стиль Б. Шарава можно было бы сравнить с работами миниатюристов. Художественное пространство картин заполняется небольшими сюжетами-вставками, имеющими законченный характер – единство пространства и времени. Очевидно, что данный прием был во многом подготовлен изучением и исполнением художником буддийских икон-танок. Из этого следует, что работы Б. Шарава необходимо анализировать как в целом, так и по отдельным миниатюрам – эпизодам. Также можем предположить, что картины содержат проявления «народных картинок», своего рода лубков, которые были распространены на территории Монголии в то время. Тематика картин, техника исполнения,

миниатюрность, гротесковость, образы и подчеркнутые национальные особенности – главные черты стиля лубочной живописи нашли свое проявление в данных работах.

Во-вторых, по нашему мнению, одной из ключевых категорий для ведения анализа картины является пространство и его формирование в композиции. Типология пространственных построений в живописи уже была исторически сложена и зафиксирована в работах различных современных исследователей. Все они отмечают четыре главные формы построения пространства в живописи: система ортогональных проекций, параллельная перспектива, обратная перспектива, прямая перспектива [2, 3].

В композиции картин Б. Шарава используется принцип обратной перспективы. В традиционном монгольском искусстве отсутствует линейная перспектива, нет точки схода. Художник рисует «самое близкое пространство к себе, как бы от себя» [1]. Он является непосредственно самой точкой схода, поэтому, чем ближе, тем меньше, дальше – выше. Автор как бы является непосредственным наблюдателем, участником всего происходящего. Все произведение рассказывается от первого лица. Важной особенностью является то, что автор синтезирует обратную перспективу с параллельной, что дает нам возможность увидеть пространство со стороны художника. Очевидно, что художник трансформирует в произведениях впечатления от реального пространства. Покажем это на конкретном примере, опираясь на произведение «Праздник кумыса» (рис. 3).

Мы предположили, что в центре картины находится образ «незримой юрты» с открытыми стенами. В юрте все предметы соподчинены друг другу, так же и в картине все композиционные элементы иерархически связаны между собой. Здесь мы можем видеть и деление на четыре части по сторонам света, и хой морь – место хозяина юрты или почетного человека, особое расположение лам, женщин и многое другое. Такие очень важные обнаружения открывают нам возможность вести анализ произведения, используя пространственный образ юрты. То, что в целом наш подход верен, подтверждает мнение монгольского исследователя Ч. Дарамбазара, который в своей работе «Символика арга билиг» говорит о том, что композиция картины строится по принципу юрты [8].

Третий подход применим к работе «Один день Монголии» (рис. 4). Рассматривая картину, мы можем обнаружить в семантико-образном плане прямо противоположные сюжеты, да и в системе средств художественной выразительности также выделяются различные пластические ходы. Художник противопоставляет друг другу труд и праздность, знать и простых людей и т.д. Картина повествует о цикличности жизни, в ней изображено все, начиная от рождения ребенка и заканчивая похоронным обрядом, что является ярким примером, как в картине применяется самобытное монгольское философское учение «арга билиг». Центральным положением в нем является принцип сведения парных противоположностей в целостную систему.

Раскроем подробнее суть этого учения. Оно еще только вводится в научный оборот в России, и уже есть примеры эффективного применения его в анализе произведений искусства и явлений культуры [5]. «Арга билиг» переводится как «способ» и «талант» или «действие» и «мудрость». В его основе лежит понимание того, что гармония в мире определяется взаимодействием двух противоположных начал. «Арга» определяет внешнее влияние явления, а «билиг» — внутреннее, что в итоге формирует целостную систему мироздания. «Билиг» постоянно существует и развивается в «арга», в то время как «арга», будучи формой, защищает «билиг». Таким образом, все в мире, делясь на две части до бесконечности, сохраняет форму парности. Это обеспечивает бесконечное движение мира.



Рис. 4. Б. Шарав. Один день в Монголии.



Рис. 5. Колесо Сансары.



Рис. 6. Колесо Сансары. Фрагмент.

Этот метод является перспективным, так как он в наибольшей мере отражает миропонимание монгольского народа. Существует одно недостаточно проверенное свидетельство, что картина «Один день Монголии» является фрагментом несохранившегося большого полотна «Сансарын-хурдэ» (Колеса жизни). Это подтолкнуло нас на использование следующего метода, в определенном смысле иконологического, при котором предположим, что известный буддийский символ «Колесо Сансарь» – это иконологическая парадигма произведения (рис. 5, 6).

Символ «Колеса Сансары» присутствует в картине имплицитно, связывая воедино разнообразные сюжеты и образы посредством нескольких объединяющих принципов. Первый принцип определяется как темпоральный. «Колесо Сансары» делит время на абсолютное (безликое, вечное), время Нирваны и субъективное (обычное, профанное). Это проявляется в композиции картины: она написана как бы с высоты птичьего полета, благодаря чему мы видим жизнь кочевого народа сверху вниз. Метафорически передается идея жизни Монголии под высшей сакральной святыней – Небом, которому присущ абсолютный модус времени.

Второй принцип – пространственный. Картина воспринимается как фрагмент мегапотока пространства-жизни. В ней нет композиционного завершения, взгляд художника остановил-захватил один день жизни страны, сюжет может быть продлен за границы произведения. Метафорически это конечный и одновременно бесконечный один день Монголии, полный сюжетами и событиями. Третий принцип – принцип вложенных пространств. В образе «Колеса Сансары» между спиц и в центре располагаются буддийские сюжеты. «Один день Монголии» изображает жизнь простого скотовода от рождения до самой смерти, все его дела, потребности, взлеты и падения. Эксплицированные три принципа обосновывают тезис: константа культуры «Колесо Сансары» передана не в религиозной, отстраненной от обычного человека форме, а в виде развернутого повествования, легко воспринимаемого и даже включающего гротеск и шутку.

При семантико-структурном анализе ряд сюжетов получили более глубокую интерпретацию. Например, расположенный в центре картины сюжет погребения в буддийской традиции означает не только смерть, но и начало новой жизни, а в «Колесе Сансары» жизнь и смерть метафорически замыкаются на оси. Буддийский символ помог выявить принципы единства в картине, один из них – темпоральный – объясняет наличие двух модусов времени профанного (сюжеты в полотне) и надмирного, вечного времени, для чего взгляд художника/зрителя выносится над картиной.

Важными элементами в графеме колеса являются спицы. Чем дальше от центра оси, тем сильнее центробежные силы, тем сильнее изменчивость, обыденность, соответственно, сильнее проявляет себя земной характер в сюжетах новелл. Разделенность присуща миру материальному и вещному, что хорошо просматривается в деталях и даже в самих миниатюрах. В композиции мы можем видеть зеркально противоположные сюжеты, которые «захватываются спицами» колеса в горизонтальной, вертикальной и диагональной проекциях. Например, если вверху условно изображается лес, то зеркально от него в нижней части картины изображается пустыня, противоположны также друг другу сюжеты с земледелием и скотоводством, строительством «обо» (божественного дома, дома духов) и юрты (земного дома). Раскрытие новых семантических граней в картине подтверждает и перспективность соединения теории культурных констант с иконологическим методом анализа.

В продолжение рассмотрения иконологического подхода приведем пример анализа, используя другой графический символ – орнамент. В монгольском орнаменте можно

выделить ряд мотивов и знаков, которые особенно часто встречаются в различных композициях. Они достаточно хорошо уже сами изучены и интерпретированы. Выберем два наиболее распространенных орнаментальных символа, которые на монгольском языке называются: хас хээ и пууз хээ (рис. 7). Сделаем предположение, что они могут быть рассмотрены в качестве исходного иконологического образа.



Рис. 7. Орнаменты хас хээ (свастика) и пууз хээ (монета)

С их помощью мы можем структурировать пространство картины, выделять и усиливать отдельные сюжеты и части, что объясняет визуальную целостность произведения, состоящую по сути дела из большого числа миниатюр-новелл. На картину «Один день Монголии» последовательно будут наложены выбранные символы, они должны касаться срезов картины, то есть максимально захватывать основные части произведения. Еще одной «точкой привязки» будет физический центр картины, пересечение осей симметрии (рис. 8).



Рис. 8. «Один день Монголии» и орнаменты хас хээ и пууз хээ

Первым попробуем применить орнамент хас хээ – свастичный символ. Во-первых, отметим, что этот орнамент имеет один элемент, размноженный по кругу, что в дальнейшем придает центру особую значимость. Зрительно он подчеркивает четкие горизонталь и вертикаль произведения, а также его диагонали. При наложении видно, что в «завитки» попадают части картины с особо значимыми сюжетами. Например, в левый верхний завиток попадает сюжет со строительством «обо», дома духов, а в правый нижний – сбор новой юрты, жилища скотоводов. Или в верхней части произведения мы видим сюжеты, связанные с земледелием, а в нижней – со скотоводством. В левом верхнем углу изображается лес, тогда

как в правом нижнем пустыня. Можно заметить, что эти картины-новеллы подчиняются принципам зеркальной симметрии по горизонтали, вертикали, а также в диагональной проекции. В центре полотна Б. Шарав изображает обряд похорон, он несет в себе особую смысловую нагрузку.

Теперь попробуем проверить наши предположения на следующем орнаменте – пууз хээ. Его структурной особенностью будет следующее. Есть четыре области, «охваченные» завитками, и выделенная центральная часть, в которой доминируют горизонтальные элементы. Последние семантически могут быть связаны с представлениями о «земном бытии», значимостью всего земного в жизни простого номада-скотовода, которому по сути дела и посвящена вся картина. Посмотрим, что оказывается в выделенных зонах: в «завитках» знака и на пересечениях главных линий и элементов. В завитках мы можем видеть те же противопоставляющиеся друг другу сюжеты, как и при первом наложении орнамента хас хээ. Так, в правом верхнем углу показана работа скотовода на пашне, которую он выполняет с помощью быка. В левом нижнем углу напротив изображены всадники. Также слева в верхней части мы можем увидеть обряд, который совершается шаманом, а снизу – ламой. Все это дает нам возможность предположить, что сюжеты в картине выстроены не в случайном порядке, а имеют логическое четкое расположение.

На примере анализа двух работ монгольского художника Б. Шаравы мы показали варианты применения различных методологических подходов. Это не только позволяет глубже раскрыть образ, семантику художественного произведения, но и расширяет знание о самой культуре Монголии в целом. Их применение в дальнейшем является перспективным способом анализа живописных работ современного искусства Монголии.

Литература

1. Архив автора, 25.02.2014.
2. Бейсенбаев С. Систематика типов пространственного построения в картинах современных художников Казахстана [Электронный ресурс]. URL: <http://gisap.eu/node/5858#comment-5974> (дата обращения 20.12.2016).
3. Коптель Н.В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ. Автореф. дисс. ... канд. фил. наук: 09.00.13; Саратовский гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2007.
4. Ломакина И.И. Марзан Шарав. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 192 с.
5. Учение арга билиг как ось монгольской культуры: монография / под общ. ред. М. Ю. Шишина. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. – 181 с.
6. Цултэм Н. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. – М.: Изобразительное искусство, 1984.
7. Батчулуун Л. Марзан Шаравын туурвилзуй. – Улаанбаатар хот, 2009. – 340 с.
8. Дарамбазар Ч. Арга билиг бэлгэдэл. – Улаанбаатар, 1992. – 62 с.
9. Монгол улсын шинжлэх ухаан дурслэх урлаг судлал 21. – Улаанбаатар, 2009. – 256 с.
10. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дурслэх урлагийн товч туух. – Улаанбаатар, 1989. – 160 с.

Статья поступила в редакцию 13.01.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008

THE ART OF MONGOLIAN ARTIST B. SHARAV: THE EXPERIENCE OF INTERPRETATION OF MAJOR ARTWORKS

Tatyana Valeryevna Ikkert
Graphic designer, researcher fellow at the UNESCO Chair in Altai State Technical University. Member of the Association of Art Critics of Russia. Russia, Barnaul.
promot2@yandex.ru

The study was supported by a joint grant of RHSF and the Ministry of Education and Science of Mongolia No 15-24-03002 «The fine arts of Siberia and Mongolia of the 20th and early 21st centuries: cross-cultural interaction and the influence of artistic traditions».

Abstract

Balduugiin Sharav (1869-1939), was the founder of original direction in painting «mongol zurag», that was he who began to depict the life of ordinary folks. «One Day of Mongolia», «Holiday koumiss» are a huge masterpiece of the artist and considered as one of the most significant pictures in Mongolian fine-art. In this compositions the artist applied so called «principal of a carpet» with large amount of stories pictured in style of miniature which tell about everyday life of people. We proposed methodological approaches to the analysis of these paintings.

Keywords: Mongolian art, Balduugiin Sharav, «One Day in Mongolia», «Koumiss Holiday», interpretation of artwork.

Bibliographic description for citation:

Ikkert T. V. The art of Mongolian artist B. Sharav: the experience of interpretation of major artworks. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 129-140. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/> (In Russian).

References

1. Archive of the author, 25.02.2014.
2. Beisenbaev S. *Sistematika tipov prostranstvennogo postroeniya v kartinakh sovremennykh khudozhnikov Kazakhstana* [Systematics of types of spatial construction in the paintings of contemporary artists of Kazakhstan]. Available at: <http://gisap.eu/node/5858#comment-5974> (accessed 20.12.2016).
3. Koptel N. V. *Khudozhestvennoe prostranstvo vtoroi poloviny XX veka: filosofsko-kul'turologicheskii analiz*. Avtoref. diss. kand. fil. nauk 09.00.13 [Artistic space of the second half of the XX century: philosophical and cultural analysis]. Saratov, Saratov State University, 2007. (In Russian).
4. Lomakina I. I. *Marzan Sharav* [Marzan Sharav]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1974, 192 p.
5. *Uchenie arga bilig kak os' mongol'skoi kul'tury: monografiya* [The doctrine of arga bilig as the axis of Mongolian culture: monograph]. Barnaul, Altai State Technical University, 2013, 181 p.

6. Tsultem N. *Iskusstvo Mongolii s drevneishikh vremen do nachala XX veka* [Art of Mongolia from ancient times to the beginning of the 20th century]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1984.
7. Батчулуун Л. Марзан Шаравын туурвилзуй. – Улаанбаатар хот, 2009. – 340 с. (In Mongolian).
8. Дарамбазар Ч. Арга билиг бэлгэдэл. – Улаанбаатар, 1992. – 62 с. (In Mongolian).
9. Монгол улсын шинжлэх ухаан дурслэх урлаг судлал 21. – Улаанбаатар, 2009. – 256 с. (In Mongolian).
10. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дурслэх урлагийн товч туух. – Улаанбаатар, 1989. – 160 с. (In Mongolian).

Received: January 13, 2017

ЛУБОК В ИСКУССТВЕ АЛЕКСАНДРА ПОТАПОВА

Шишин Михаил Юрьевич
Доктор философских наук, профессор,
член-корреспондент РАН, искусствовед,
член Союза художников России.
Заведующий международной кафедрой
ЮНЕСКО, Алтайский государственный
технический университет.
Россия, г. Барнаул.
shishinm@gmail.com

Аннотация

В статье представляется творчество современного алтайского художника А.Н. Потапова. Приводится его биография и этапы творческого становления; дается анализ его основных работ. Особый акцент делается на главной теме творчества А. Потапова – возрождении традиции лубочных работ, при этом анализируется специфика данного направления.

Ключевые слова: Александр Потапов, возрождение народной графики лубка, лубочные произведения Александра Потапова.

Библиографическое описание для цитирования:

Шишин М.Ю. Лубок в искусстве Александра Потапова // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 141-158. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/18/>

Один из предыдущих очерков настоящего раздела журнала посвящен Б. Шараву, монгольскому художнику, в творчестве которого органично объединились художественные традиции буддийской иконы – танки и народных картинок, лубков. Продолжим разговор об этом виде искусства и представим современного алтайского художника Александра Никитовича Потапова, который посвятил лубку фактически все свое творчество. Его искусство уже получило известность, а работы хранятся в собраниях не только Алтая и России, но в европейских и американских музеях.

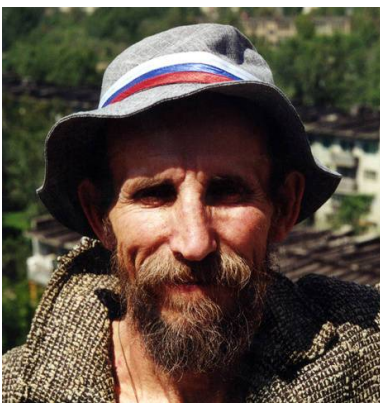


Рис. 1. Александр Потапов.

Если попытаться определить, к какому стилю ближе всего искусство А. Потапова, то, скорее всего, это примитивизм. Он начал утверждаться в качестве самостоятельной линии в искусстве в конце XIX века. Многие крупные музеи мира гордятся тем, что в их коллекциях хранятся картины Анри Руссо, Нико Пирсони и других примитивистов. Истоки этого стиля уходят в глубь истории, к древнейшим и первобытным формам искусства. Со временем, когда искусство стало делом профессионалов, обрело совершенные формы, эта линия нашла свою нишу в народном искусстве всех стран. Век 20-й отмечен профессиональным интересом искусствоведов к примитивизму и наивному искусству, и уже начала складываться традиция осмысления этого направления и одновременно обозначились и проблемы в описании и интерпретации подобного рода произведений [1, 2, 3].

Одна из них заключается в том, что стиль примитивизм не имеет точных границ, и в нем объединяются и профессиональные художники, специально выбравшие именно такой путь в искусстве, и самодельные, не получившие художественного образования, а творящие тогда, «когда, во мне ликует природа», как говорил замечательный примитивист И.Е. Селиванов из Новокузнецка. Очевидно, что А. Потапов принадлежит к числу тех, кто, завершив свое образование, в результате творческих исканий выбрал именно это направление в качестве главного в своем искусстве. Можно подметить много общего в его поисках с теми, которые обнаружили себя еще на рубеже XIX-XX веков, например, с художниками объединения «Бубновый валет», такими, как М.Ф. Ларионов, П.П. Кончаловский, Н.С. Гончарова, И.И. Машков и другие. Они отрицали академизм, традиции реалистической живописи XIX в., вдохновлялись народной картинкой, лубком, безыскусными вывесками, но при этом смогли воспринять и развить выдающиеся художественные новации Поля Сезанна. «Примитивы» вдохновляли в то время многих художников. В. Серов, вдохновленный искусством греческой архаики, написал один из своих шедевров – «Похищение Европы».

Конечно же, профессиональный взгляд искусствоведа всегда сможет обнаружить в работах художников этого направления несовершенство в рисунке, композиции, пропорциях и построении перспективы. Видно, что художники сознательно упрощают художественную форму. Чаще всего это диктуется желанием выйти на прямой диалог со зрителем, достичь эффекта «прямой речи», без прикрас сообщить то, что волнует художника. Естественность, публицистичность и высокая энергетика образов – это сущностные атрибуты данного стиля. От зрителя также требуется внимательность и чуткость, чтобы за простотой и лапидарностью художественных форм и образов заметить порой значительные и глубокие идеи. Все это, по нашему мнению, стоит отметить в начале очерка об Александре Никитовиче Потапове, потому что легко прогнозировать признание идейной «легковесности» его работ при поспешном и невдумчивом их восприятии.

Проще всего сказать, что он – художник лубка, но тогда остается за рамками большое число произведений, в которых он стремится к поискам выразительной, близкой к абстрактной, художественной форме, а также и реалистические работы, включающие пейзажи, портреты и даже исторические композиции. Необходимо выявить коренные идеи, которые связывают все части его обширного художественного мира. На первый взгляд кажется, что его произведения просты, бесхитростны, легко прочитываются, образы открываются сразу. Веселые скоморохи, забавные персонажи, сопровождающие их надписи и пояснения открывают мир народного театра, балаганчика. Все это так, но простота его работ обманчива, мир образов глубок и хранит тайны. И как только зрителю удастся перебороть первое впечатление, ухватить некую пульсирующую напряженную мысль художника, легкость его искусства уже не кажется столь очевидной, веселые и забавные

образы его графических серий и лубков обретают особый статус, за гротеском и искрящимся скоморошьям юмором проступают глубокие мысли. Чтобы понять это, конечно же, надо заставить себя вглядеться в работы художника как можно более пристально. Много проявляется при этом. Можно смело утверждать, что через искусство А. Потапова сказался один из очень важных культурных типов нашего народа – тип народного философа, который в типично сократовской манере может начинать диспут в любом месте: на торжище, во дворце, в потоке людей и по любому поводу. Почему гибнет природа, почему София – Премудрость Божия простирает свои Покровы над нашей страной, и при этом – почему нами правят такие скудоумные, вечно торжественно важные и нищие умом и духом правители, почему вообще неизбывен для нашего Отечества образ города Глупова, описанный М.Е. Салтыковым-Щедриным, и почему порой он разрастается и охватывает всю страну до самых границ. Это вопрошание к миру, к людям, к самому себе – сущностная сторона жизни художника. Его напряженная формулировка в сочетании с яркими выразительными образами составляют привлекательную сторону искусства А. Потапова.

Жизненный и творческий путь художника непрост, как и у всех детей войны. Он родился 11 февраля 1940 г. в атмосфере радости (отовсюду лились песни о том, что «жить стало радостней, жить стало веселей») и ужаса – переполненные лагеря находились рядом с родным домом будущего художника. Все знали, в том числе и его родители, что можно очень легко из барака ВЖУ (временного жилого участка), где они жили, оказаться в лагерном бараке. То, что дети, рожденные до войны и пережившие войну, это чудо, знают их близкие – и, в первую очередь, мамы и бабушки. Сгинуть им в голоде и холоде было стократ легче, нежели выжить, и подвижнический труд был положен, чтобы поставить на ноги этих ребятшек. Дети войны помнят радость от кружки козьего молока, горбушки хлеба и теплой маленькой картофелины, что отодвинет от себя бабушка и отдаст внуку.



Рис. 2. Работа Александра Потапова.



Рис. 3. Работа Александра
Потанова.



Рис. 4. Работа Александра
Потанова.



Рис. 5. Работа Александра
Потанова.



Рис. 6. Работа Александра Потапова.



Рис. 7. Работа Александра Потапова.



Рис. 8. Работа Александра Потапова.



Рис. 9. Работа Александра Потапова.



Рис. 10. Работа Александра Потапова.



Рис. 11. Работа Александра Потапова.



Рис. 12. Работа Александра Потапова.



Рис. 13. Работа Александра Потапова.

Детская память цепкая, и со временем эти обрывочные воспоминания начинают настоятельно требовать своего воплощения. Видимо, это стало причиной появления серии автобиографических рисунков А. Потапова о своем послевоенном детстве. Все они выполнены в лубочном стиле, применена дробная композиция, состоящая из соединенных миниатюр с надписями.

Самое раннее воспоминание относится к празднику, посвященному Победе, в 1945 году, который они с мальчишками подсмотрели в пересыльном «Ангарлаге». Вот они, сбитые в плотную группу, смотрят откуда-то сверху на праздник в лагере. На импровизированной сцене «эки» поют разудалую сибирскую кандальную песню, строгими застылыми рядами сидят заключенные, прячась за условными кулисами, наряжаются актеры, один из них будет представлять сошедшего с ума фюрера. А по центру листа – то, что сильнее всего пугало детское сознание, что, увы, врезалось в память навсегда – вышка с вооруженным охранником. Из детских впечатлений останутся пословицы и присказки бабушки, которая вечером, отмывая внуков, весь день проводивших на улице, приговаривала: «С гуся вода, с внуков

худоба». Видно, страшная была эта худоба, но ласковы были руки бабушки Варвары и ее слова. Они прочно вошли в сознание будущего художника. Простые по форме, но глубокие своим смыслом, они вызревали, ждали своего срока, чтобы ярко развернуться в одной из центральных серий в творчестве А. Потапова «Русские пословицы и поговорки».

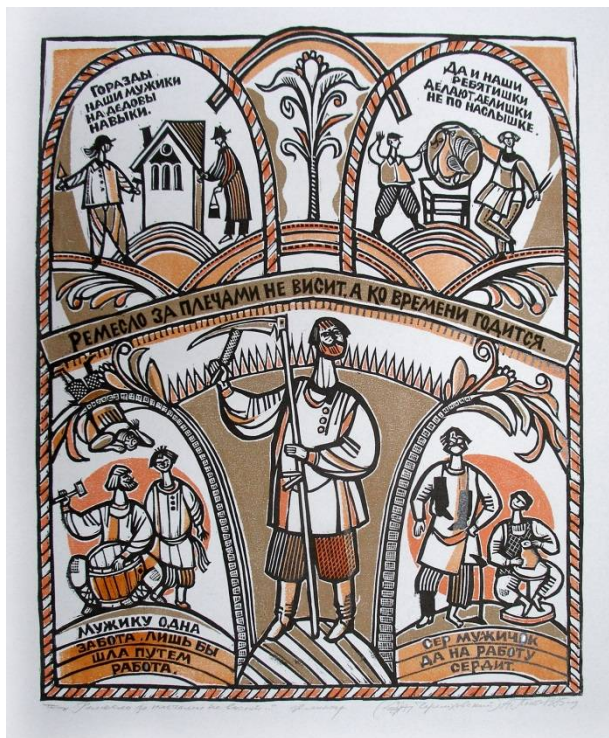


Рис. 14. Работа Александра Потапова из серии «Русские пословицы и поговорки».



Рис. 15. Работа Александра Потапова из серии «Русские пословицы и поговорки».



Рис. 16. Работа Александра Потапова из серии «Русские пословицы и поговорки».



Рис. 17. Работа Александра Потапова из серии «Русские пословицы и поговорки».

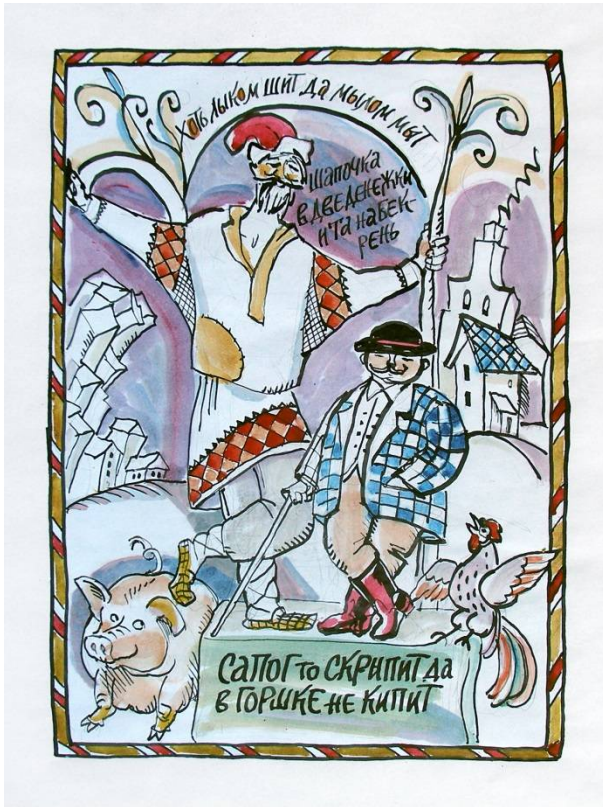


Рис. 18. Работа Александра Потапова из серии «Русские пословицы и поговорки».



Рис. 19. Работа Александра Потапова из серии «Русские пословицы и поговорки».

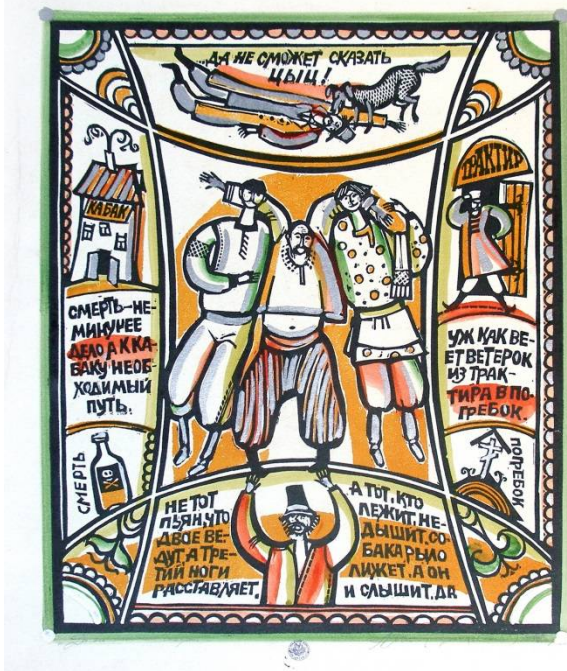


Рис. 20. Работа Александра Потапова из серии «Русские пословицы и поговорки».



Рис. 21. Работа Александра Потапова из серии «Русские пословицы и поговорки».

В 1967 г. А. Потапов окончил Иркутское художественное училище. Зародившаяся в нем тяга к искусству (подумать только: где-то в барачном поселке ВЖУ в вечно голодном детстве!) была действительно необорима и сильна. Сколько раз должны были обстоятельства жизни подорвать желание учиться, сколько искушающих более спокойной и сытной жизнью троп открывалось рядом. Весь этот период до получения диплома можно назвать формированием взгляда на мир и, главное, закаливанием художественной воли, которая очень нужна тому, кто не собирается в искусстве идти обычными путями.

С 1972 г. А.Н. Потапов живёт и творчески работает на Алтае, в Барнауле. Что заставляет художника искать место приложения своих сил не в родных местах, – однозначно сказать трудно. Среди мотивов будет и поиск новых мест, и вдохновляющая каждого, даже не художника, красота Алтая, но не в последнюю очередь должен быть назван и В.М. Шукшин, который позвал на Алтай многих. Образ сибирского писателя многократно встречается в работах А. Потапова. Но, может быть, философичнее всего он представлен в картине «Едет Святой Георгий на коне...». Формат картины квадратный, плотно стягивает все к центру, где располагаются главные действующие лица. На вершину холма, переданную в стилистике иконной горки, опирается то ли часть стены храма, то ли устой некоего моста с двумя открывающимися слева и справа окнами-пролетами. В них, как в иконных клеймах, даются четыре маленьких картинки-вставки Светлых градов – чистых, белоснежно-белых, богато украшенных храмами. На фоне стены, украшенной фресками, стоят две фигуры, переданные в нарочито подчеркнутой манере парсунного народного портрета. В их лицах угадываются черты В. Высоцкого – фигура в шинели, а в сапогах и робе механизатора – В. Шукшин. Художник представляет их фронтально, будто бы предстоящих святых в деисусном чине иконостаса. Напряженно и чутко вглядываются они с холста в зрителя. Свободные руки передают сложный жест – они будто бы опираются и одновременно придерживают пустой стул между ними, – какой был повсеместно распространен и входил в стандартный набор мебели советских квартир. Он пуст, а иконографически это восходит к образу Трона Уготованного, будущего местоприсутствия Христа – Царственного Вселенского Судии.



*Рис. 22. Картина
Александра Потапова
«Едет Святой Георгий на
коне...».*

Строго над стулом на фреске стены проступает в огненных массах фигура защитника земли Русской – Святого Георгия на белом коне. Собственно, это картина о русской мечте, о праведной жизни, о справедливости, о жизни в граде Китеже, о чудесной помощи небесных заступников, заповедных надеждах-идеях, неизменно вечных в русской душе. Художник почувствовал это в текстах и образах двух художников слова – трибунах, которые в годы застоя и духовного отупления публично высказывали то, что либо молчаливо хранило в себе большинство, либо запальчиво проговаривало в крохотном пространстве кухонь-«хрущевки». В.М. Шукшин, автор романа о Степане Разине «Я пришел дать вам волю», знаковой сказки «До третьих петухов», очень близок А. Потапову. Он – символ и носитель высокой народной мечты и народной идеи. Найти столь близкого единомышленника крайне важно для любой творческой личности. Это помогает преодолевать полосу непризнания, отчуждения, неприятия твоих идей. Важно в этой гнетущей и подавляющей творческое вдохновение среде знать, что ты не один, что есть такие же, как ты. И вот на глазах художника его ближайшего единомышленника и советчика начинают ценить и признавать.

Насчет признания, правда, следует сказать, что и А. Потапов не остался в тени и не обойден вниманием, пусть и не очень пристальным. Выставки в России, в Японии, Швеции и других странах и широко разлетевшиеся по миру произведения красноречиво говорят о расширяющемся круге почитателей и любителей его искусства. Творческий дух художника находит свое воплощение в самых разнообразных формах. Он обладает даром поэзии, афористичной речи, музыкально одарен, и все это – сверх дара художника. В искусстве он фактически не скован привязанностями к тому или иному материалу – легко переключается с декоративно-прикладных вещей – резного дерева, берестяных туесов на сложную живопись, с тщательной отделкой формы, и одновременно может выполнять работы во всех графических печатных и уникальных техниках.



Рис. 23. Картина Александра Потапова «Прохожие».

Одной из творческих удач художника стала картина «Прохожие». Она не яркая, как бы незавершенная, напоминающая этюд, и легко может затеряться в массе его более выразительных, насыщенных образами, эмоциональных работ. Картина «Прохожие» замечательна тем, что лучше всего передает ряд важных идей. Она своими рамками (будто быстрый взгляд со стороны) захватывает часть уличной, идущей в разных направлениях толпы. Стоит обратить внимание на этот композиционный ход – движение, параллельное срезу картины (мотив шествия – один из выигрышных приемов в художественной композиции), пересекается взглядом стороннего внимательного наблюдателя. Случайные пешеходы – неслучайные герои некоего действия, замысленного сторонним наблюдателем с цепким взглядом. В картине нет привязки ко времени и конкретному пространству. Это словно городское безликое сумбурное, атомизирующее личность пространство-время. В нем все люди усредняются, что хорошо передается серо-голубым с редкими красными вкраплениями колоритом (люди, как тени), фигуры расплываются, теряют типические черты, надевают личины-маски.

Резко поднимает значение и ценность картины включение в нее автопортрета. Маленькая фигурка художника растворяется в толпе, и ее обнаружить непросто, что исполнено особого смысла.

Вот на переднем плане крепкий мужчина с лопатой на плече в красной рубашке, в надвинутой на невысокий лоб фуражке и остро вздернутым носом. Он полон лихости и удали и как бы теснит и раздвигает толпу. Лопата, опасно нависающая над головой художника, является тем акцентом, который обращает внимание на его невысокую фигуру.

Характерной посадкой головы в своем автопортрете А. Потапов передает интересный психологический образ. Он и вглядывается в окружающих людей, цепко ловя взглядом их жесты, мимику, поведение (очевидно, что здесь передан момент изучения людей, поиск персонажей будущих картин), и одновременно отстраняется от потока жизни (о чем говорит заостренный профильный ракурс и чуть опущенная вперед голова). Художник – активный наблюдатель, исследователь жизни, погруженный в повседневность и в то же время выделенный из нее. Просматривая работы А. Потапова, можно неоднократно встретить его автопортреты. Он может показать себя в лубке, в картинах, посвященных острым проблемам современности. Другими словами, Жизнь во всех ее проявлениях интересна, волнующа для художника, и он не только сторонний наблюдатель, а активный ее участник, стремящийся ясно выразить свое отношение.

Остановимся теперь на графике Александра Потапова. Отдельные его рисунки и обширные серии гравюр и лубков уже не раз и с успехом экспонировались на краевых, республиканских, всесоюзных и зарубежных выставках.

Работы А. Потапова легко запоминаются благодаря своей яркой художественной выразительности, необычности тем и образов. Они никогда не растворяются даже в самых крупных и представительных экспозициях, напротив, притягивают к себе внимание, становясь своеобразными магнитами зрительского интереса. Мир образов графических произведений А. Потапова многолик. Он вмещает в себя забавных персонажей русских сказок и пословиц, апокалипсические видения – плод глубоких размышлений художника о проблемах современности. Есть в нем крупные графические серии: в повествовательной, бытоописательной манере рассказывается о жизни людей сибирского села Поломошного и парней с Коксохима, – и есть островыразительные по форме работы в художественно-философском ключе, анализирующие личность человека в современном мире («Мир как театр»). Поиски диалога с формой, цветом, пространством, где по наитию и в смелом

эксперименте может родиться абстрактный образ, вызывающий у зрителя широкий спектр ассоциаций, нашли свое воплощение в серии «Импровизации».

Сила, сплавающая всю разноголосицу художественных форм и образов в творчестве А. Потапова в «стройно звучащий хор», рождается, по-видимому, в особо чутком восприятии художником мира как всеохватной, неразделенной целостности, как единства многообразия. Это подтверждает его особое отношение к основам системы выразительных средств – художественному пространству и времени.

Можно назвать немало работ, в которых время осмысляется им в художественно-философском ключе. Например, в сериях монотипий с красноречивыми названиями «Парадоксы времени» и «Тени будущего», ярко выразительных по форме и обладающих публицистической заостренностью. С болью отзываясь на явления современности, А. Потапов создает своеобразные зловещие прогнозы последствий ядерной войны или экологической катастрофы. Под девизом библейских строк увидела свет серия «Содрогнитесь, беззаботные...».

Время приобретает различную окраску в творчестве А. Потапова в зависимости от поставленной художественной задачи. Оно близко, нейтрально, остановлено в серии «Мир как театр», где лучшей работой стоит считать «Арлекино». Приобретая всеобщий характер, время, вместе с тем, как бы укрепляет образ, возвышает и заостряет нравственные проблемы, к которым обращается автор в сериях «Тени будущего» и «Цветы цивилизации».



Рис. 24. Работа Александра Потапова из серии «История села Поломошное».



Рис. 25. Работа Александра Потапова из серии «История села Поломошное».



Рис. 26. Работа Александра Потапова из серии «История села Поломошное».



Рис. 27. Работа Александра Потапова из серии «История села Поломошное».

Всеохватный образ времени волнует А. Потапова и в аспекте более очеловеченном, одухотворенном страстями и судьбами людей. Это побудило его создать серию гравюр «История села Поломошного». Чтобы раскрыть столь сложную тему – многовековую историю сибирского села, художник применяет довольно сложное композиционное построение каждого из пяти листов. Изображение вырастает из натюрморта, состоящего из орудий труда и предметов обихода. Всякий раз набор их не случаен. В гравюре о первопоселенцах включены ложки и пустые миски – явное иносказание того, что поиск лучшей доли привел людей на новые земли. Лист, рассказывающий о проводах мужчин села на войну, открывается в буквальном смысле «букетом» пустых скворечников, что может восприниматься как метафорическое высказывание сокровенной мечты провожающих и уходящих на фронт – благополучное возвращение в родной дом. В центральную часть каждого произведения художник включает кульминационную сцену из жизни села – реквизицию хлебных излишков, собрание на полевом стане целинников и т.д. Именно здесь, в этих частях, раскрылось умение художника находить органичный, взаимодополняющий союз пейзажа и сюжетной композиции. Типы людей, их характеры, обилие деталей, живое контактное существование людей в ситуациях, воплощенных художником на листе, останавливают внимание, заставляют вглядываться и сопереживать увиденному. Пейзажный фон выступает в роли камертона, настраивающего все

в изобразительном пространстве, собирающего всю гамму оттенков, эмоциональных переживаний героев. Светятся радостью и счастьем лица крестьян, ребятишек в работе «На новых землях». И пейзаж, который их окружает каждой деталью – спокойным зеркалом водной поверхности, застывшими кронами деревьев, – рождает вольную, светлую мелодию. Интерес к истории отечества, к глубинам народного искусства привел А. Потапова через серию «Русские пословицы и поговорки» к тому, что ныне составляет главную линию его творчества – к лубку.

Лубок – один из древних видов народного творчества и, например, в Китае уходит в глубокую древность. Широко распространенный в Западной Европе, во времена царя Алексея Михайловича лубок проникает в Москву, и были известны мастера, которые делали «фряжские рези» (так называли тогда лубочные картины). Постепенно лубок все больше вытесняется на периферию искусства и вскоре становится просто формой народного творчества.



Рис. 28. Работа Александра Потапова «Весна пришла».

Интерес к лубку у А. Потапова возник в 1985 году, когда он познакомился с Виктором Пензиным. Он сыграл большую роль в художественной судьбе А. Потапова, поэтому хотя бы кратко стоит сказать о нем. Виктор Петрович Пензин – выпускник Пензенского художественного училища, а затем Московского полиграфического института по классу известного педагога и художника с универсальной одаренностью А.Д. Гончарова. Период 1982-1992 гг. был продуктивным десятилетием его творческого и теоретического труда. В частности, он обосновал стилистические особенности современного лубка, восстановил деревянные печатные формы, с помощью которых были отпечатаны две редкие книги: «Русские народные картинки» и иллюстрации к Библии В. Кореня (1692-1696), включавшие 36 сюжетов. Важным шагом в утверждении самостоятельной значимости лубка стали

организованные В. Пензиным Мастерская народной графики и Музей лубочного искусства. На подъеме интереса к лубку в состав Мастерской вошло более 100 художников из разных мест России. Выставки русского лубка прошли по 20-ти странам мира и десяткам городов нашей страны. Это имеет прямое отношение к творчеству А. Потапова, ибо с первых шагов Мастерской народной графики он принял самое активное участие во всех ее мероприятиях.

Лубок – специфический вид искусства, и еще только складываются теория его средств художественной выразительности и теория анализа лубочных произведений. Только на первый взгляд может показаться, что построение такой работы не требует особых усилий. Множество рисунков предшествует готовым лубкам А. Потапова.

Композиция лубка необычна в сравнении с классическими формами построения художественных произведений. Остановимся на этом подробнее. Рассматривая работы А. Потапова, выполненные в лубочном стиле, можно увидеть два типа композиционного построения. Есть работы, как правило, небольшие по размеру, в которых сюжет раскрывается одним изобразительным мотивом («Трутни горазды на плутни»). Так выполнена большая часть серии «Русские пословицы и поговорки». Но есть крупные лубочные композиции с большим числом вставок, сюжетных линий, многочисленными героями и текстовыми включениями. В организации художественного пространства здесь явно угадываются принципы гетерофонности. Исследуя ее проявление в русской народной многоголосной песне, П.А. Флоренский пишет, что «...гетерофония, полная свобода всех голосов, “сочинение” их друг с другом, в противоположность подчинению. Тут нет раз навсегда закрепленных, неизменных хоровых “партий”... Единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками. Каждый более-менее импровизирует, но тем не разлагает целого, напротив, связывает прочней, ибо общее дело вяжется каждым исполнителем, многократно и многообразно» [4, с. 30].

Крупные лубочные работы А. Потапова составлены из клейм-миниатюр, где разворачивается свое особое действие, рассказ, который дополняет главную тематическую линию. Художественное пространство трансформируется, порой превращаясь в сферическую, граненую поверхность, в которой отражаются на центральной грани главные герои («Наши в поле не робеют и на печке не сидят»), а на других гранях в виде миниатюр включены мотивы, которые расширяют сюжетную линию. Надписи дополняют и уточняют сюжет, заостряют проблему. Лубочная картинка – это «картинка в картинке», символ-знак, разворачивающийся в своей многослойности.

Характерными чертами лубочной культуры стали подсознательное органическое неприятие натуралистического правдоподобия, стихийное постижение не столько внешней формы явления или предмета, сколько его сущности; раскованность творческого воображения; широкое использование изобразительных метафор и гипербола; непосредственность сильного и чистого художественного переживания; тяготение к известной идилличности, долженствующей утверждать победу добра над злом. В лубке нет многомерных, ассоциативных ходов. Он непритязателен и легко допускает трансформацию форм и пространства, обширные текстовые включения. Все это во имя главной цели – «прямой речи» художника со зрителем, и в том, быть может, главная задача и значение мира искусства Александра Никитовича Потапова.

Литература

1. Авдеева В.В. Современное наивное искусство Германии: проблемы изучения // Известия Уральского государственного университета. Гуманитарные науки. Вып. 8. Искусствоведение и культурология). – 2004. – № 33. – С. 230-238.
2. Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени: К проблеме примитива в изобразительных искусствах // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – С. 6-28.
3. Юрков С. От лубка к «Бубновому валету»: Гротеск и антиповедение в культуре «примитива» // Юрков С. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре: XI – начало XX вв. – СПб.: Летний сад, 2003. – С. 177-187.
4. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. Т.1. – М.: Правда, 1990. – 496 с.

Статья поступила в редакцию 07.01.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.009

«LUBOK» IN THE WORKS OF ALEXANDER POTAPOV

Mikhail Yurievich Shishin

Art critic, corresponding member of the
Russian Academy of Arts, Doctor of
Philosophy, Professor, Head of the
International UNESCO Chair of the Altai
State Technical University.

Russia, Barnaul.

shishinm@gmail.com

Abstract

The article presents the oeuvre of contemporary Altai artist A.N. Potapov. His biography and stages of professional growth are presented; the major works by A.N. Potapov are analyzed. Particular emphasis is placed on the main theme of A. N. Potapov's creativity – the revival of the tradition of folk popular print graphics – «lubok»; at the same time the specifics of this area is analyzed.

Keywords: Alexander Potapov, «lubok», the revival of folk popular print graphics, popular works by Alexander Potapov.

Bibliographic description for citation:

Shishin M. Yu. «Lubok» in the works of Alexander Potapov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 141-158. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/18/> (In Russian).

References

1. Avdeeva V. V. The modern naive art of Germany: the problems of learning. *Izvestiya Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki. Vyp. 8. – Izvestiya Ural State University. Humanitarian sciences. Issue. 8, 2004, No 3*, pp. 230-238.

2. Prokofiev V. *O trekh urovnyakh khudozhestvennoi kul'tury Novogo i Noveishego vremeni: K probleme primitiva v izobrazitel'nykh iskusstvakh* [About three levels of artistic culture of the New and Newest Times: To the problem of the primitive in the visual arts]. *Primitiv i ego mesto v khudozhestvennoi kul'ture Novogo i Noveishego vremeni* [Primitive and its place in the artistic culture of the New and Newest Times]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 6-28.

3. Yurkov S. *Ot lubka k «Bubnovomu valetu»: Grotesk i antipovedenie v kul'ture «primitiva»* [From lubok to «Knave of Diamonds»: Grotesque and antipodesy in the culture of «primitive»]. Yurkov S. *Pod znakom groteska: antipovedenie v russkoi kul'ture: XI – nachalo XX vv.* [Under the sign of the grotesque: antipodesy in Russian culture: XI – the beginning of the twentieth century]. St. Petersburg, Letnii sad Publ., 2003, pp. 177-187.

4. Florensky P.A. *U vodorazdelov mysli* [At the watersheds of thought]. Vol. 1. Moscow, Pravda Publ., 1990, 496 p.

Received: January 07, 2017.

Вернисаж

VERNISSAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.010

УДК 791.4+75.047

ПРИРОДНО-ЛАНДШАФТНЫЕ ЛИКИ АЛТАЯ: С ЗАПАДА НА ВОСТОК

Дариус Елена Ильинична
Старший научный сотрудник сектора
«Отечественное искусство XX–XXI вв.»
научно-исследовательского отдела,
Государственный художественный музей
Алтайского края. Член Союза художников
России, член АИС.
Россия, г. Барнаул.
elenadarius@mail.ru

Овцинов Владимир Иванович
Кандидат сельскохозяйственных наук,
доцент, Алтайский государственный
университет.
Россия, г. Барнаул.
ovtsinov@mail.ru

Аннотация

В Барнауле в Государственном художественном музее Алтайского края 20 октября 2016 г. состоялось открытие выставки «Природно-ландшафтные лики Алтая: с запада на восток», подготовленной в рамках выставочно-просветительского проекта «Образ земли в материальной и художественной культуре России». Организаторы проекта – Государственный художественный музей Алтайского края, Алтайский государственный аграрный университет и Алтайский государственный университет. Цель проекта – всестороннее рассмотрение, освещение и популяризация различных вопросов, посвященных теме земли, как в художественном, так и в научном аспектах ее осмысления, привлечение внимания общества к проблемам охраны природы и почв.

Ключевые слова: Алтай, Государственный художественный музей Алтайского края, Алтайский государственный аграрный университет, Алтайский государственный университет, выставочно-просветительский проект.

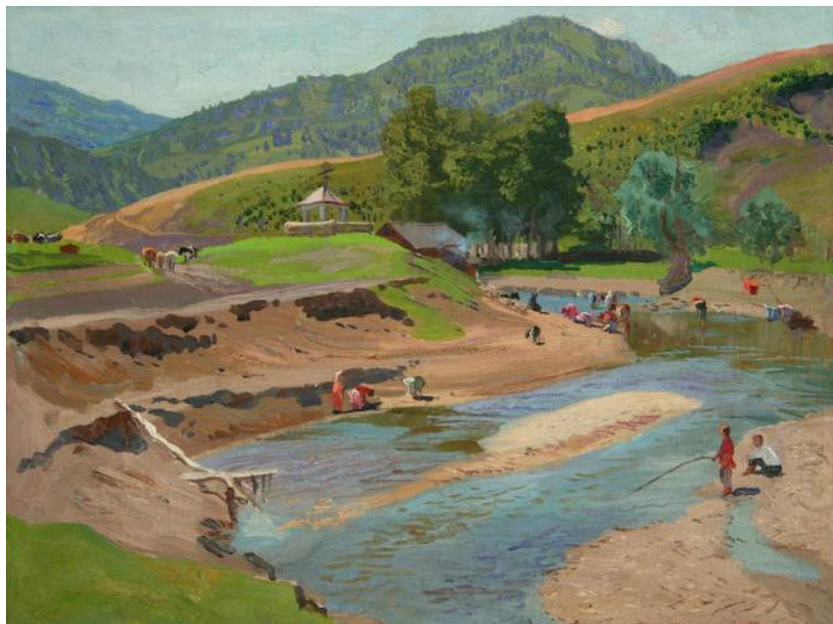
Библиографическое описание для цитирования:

Дариус Е.И., Овцинов В.И. Природно-ландшафтные лики Алтая: с запада на восток // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 159-168. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/21/>

Алтай – древняя земля, находящаяся в самом сердце Евразии, хранящая в себе большие природные богатства, окутанная многочисленными легендами и мифами. Ее красота и неповторимый облик: величественные леса, лазурные реки и озера, бескрайние степи и снежные горные вершины всегда привлекали к себе художников.

Одним из них был Андрей Осипович Никулин (1878-1945) – художник, стоявший у истоков становления профессионального изобразительного искусства на Алтае.

Образ Алтая красной нитью прошел через все творчество художника. Первую свою поездку в Горный Алтай А.О. Никулин совершил в 1909 году, побывав в гостях у своего друга художника Г.И. Гуркина в селе Аносе. Природа Алтая покорила Никулина, и уже ни одна выставка, в которой художник принимал участие, не обходилась без его работ, посвященных ее красоте. Выпускник Боголюбского училища рисования А.К. Дементьев впоследствии вспоминал: «Среди нас, учеников его, сложилась даже такая шуточная поговорка – разбуди Андрея Осиповича среди глубокой ночи, он вскочит и, не теряя ни минуты, начнет по памяти писать виды Алтая» [4, л. 81]. Где бы ни жил Никулин – в Саратове, Новосибирске, Москве, он каждый год находил возможность приезжать в свой родной город Барнаул, а оттуда неизменно отправлялся в путешествие по Горному Алтаю.



*Рис. 1. А.О. Никулин. Ключи.
Картон, масло. 51,5х70.
Собственность ГХМАК.*

Речку Белокуриху с открытыми в 1866 году на ее правом восточном берегу теплыми азотно-радоновыми источниками изобразил Никулин в картине «Ключи». В центральной части композиции работы деревянная купель с защитным навесом и раздевалкой, на месте которой впоследствии вырос известный курорт Белокуриха. Жаркий летний день. Яркое солнце заливает увиденный художником пейзаж: русло небольшой реки, холмистый ландшафт и горы, открывающиеся взору на дальнем плане. Особая манера письма большими цветовыми плоскостями, поверх которых наносятся мелкие цветные мазки различных

оттенков, делает живопись художника более яркой, насыщенной и декоративной. Сам мотив, построение композиции с движением реки из глубины картины на зрителя, ее панорамность говорят о внимании Никулина к природе, о его стремлении постичь особенности пластики и структуры горного рельефа. Опираясь на художественные методы французских импрессионистов, позаимствовав у них особую импрессионистическую цветоночность и светоночность, созерцательное отношение к жизни и восхищение натурой, художник создал свой, несравнимый ни с чем «никулинский» образ Алтая: трепетно-живой и красочно-солнечный.

Прекрасные и величественные образы природы Алтая нашли отражение в работах одного из ведущих алтайских художников 1960-х – 1980-х гг. Николая Петровича Иванова (1923-1985).

Картина «Алтайское лето», ставшая классикой алтайского изобразительного искусства, самая значимая и известная в творчестве художника. Более четырех лет работал над ней живописец. В 1963 году появился эскиз, а спустя два года большое полотно «Алтайское лето».

«Хотелось создать гимн жизни, – впоследствии вспоминал Н.П. Иванов о своей работе над картиной. – Много писал этюдов, делал эскизы и, наконец, увидел решение моей темы в матери-алтайке, едущей с сыном верхом на лошади. В пейзаже солнце, простор, свежий горный воздух и весенние цветы Алтая. Над картиной работал с упоением, люблю ее и сейчас» [5, с. 56].



*Рис. 2. Н.П. Иванов.
Алтайское лето. 1963.
Холст, масло. 119×130.
Собственность ГХМАК.*

По высокогорному лугу верхом на лошади едет молодая алтайка. Она нежно придерживает своего маленького сына, сидящего перед ней. Стремится прижаться к своей матери и жеребенок, бегущий рядом. Картина поражает своей цвето- и светоночностью.

Создается впечатление, что дрожащий горный воздух разливается вокруг. Нежное утреннее солнце рассеивается мягко по долине, окрашивая все в золотисто-розовый тон. От работы исходит чувство спокойствия и умиротворения.

Образно и поэтично, через простой сюжет, взятый из жизни, Н.П. Иванов сумел раскрыть в картине такие важные общечеловеческие темы, как связь поколений, счастье материнства, единство человека и природы.



*Рис. 3. М.Я. Будкеев.
У горы Синюхи. 1970.
Картон, масло.
100x120.
Собственность ГХМАК.*

Природа Алтая является одной из ведущих тем в творчестве народного художника России Михаила Яковлевича Будкеева. Ни одно лето провел художник в творческих поездках по отдаленным деревням и стоянкам чабанов, среди суровых и величественных алтайских гор, познавая многообразие, красоту и неповторимость алтайских мест.

На основе натуральных наблюдений и этюдов, выполненных в Горном Алтае, М.Я. Будкеевым было написано крупномасштабное полотно «У горы Синюхи», отмеченное искусствоведами и зрителями как одно из удачных в творчестве художника 1970-х годов [1, с. 50].

«У горы Синюхи» – это картина-рассказ о жизни людей в сложных условиях горной местности, о преобразующей силе их деятельности, благодаря которой горы начинают постепенно отдавать человеку свои богатства. Интересна и нестандартна композиция картины. Ее можно условно разделить на две части. Первая часть, с изображением построек горняков, проникнута ощущением уюта и простоты. Вторая, отражающая величественную природу с ее громадами гор, окружающими селение, напротив, наполнена монументальным звучанием. Колористическая гамма полотна изысканна, богата оттенками, ее сдержанное благородство говорит о том, как внимательно и любовно художник всматривается в природу.



*Рис. 4. Ф.С. Торхов.
Оленеферма Ойбок. 1971.
Оргалит, масло. 80х100,5.
Собственность ГХМАК.*

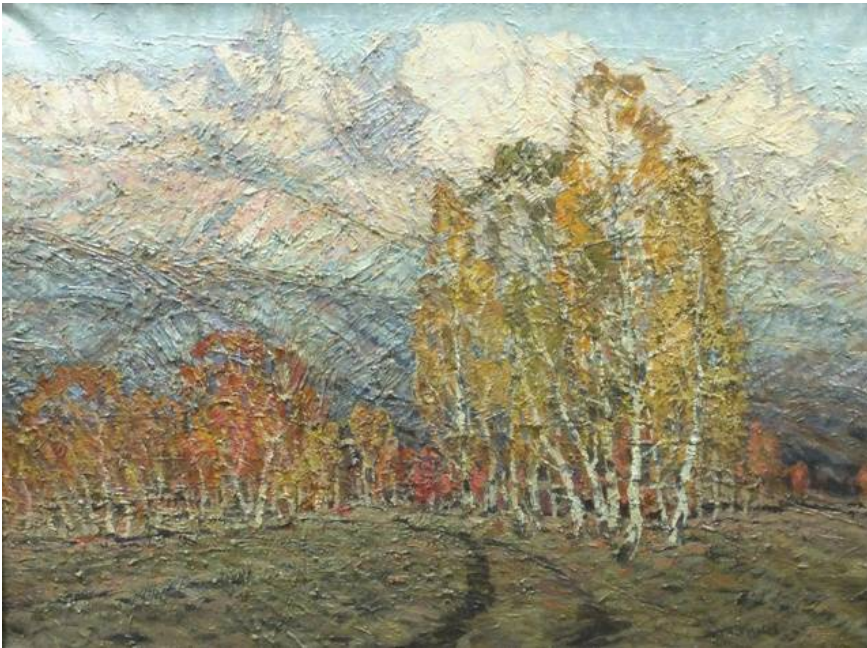
Монументальностью, экспрессией, декоративностью и звучностью цвета отличаются алтайские пейзажи заслуженного художника России Фёдора Семёновича Торхова (1930-2012). «Март в верховьях Б. Яломана», «Оленеферма Ойбок» – это пейзажи-картины, созданные живописцем на грани реализма, художественного обобщения форм и красочной декоративности. Опираясь на натуру, художник не копирует слепо увиденное, а отбирает и передает в своих работах самые характерные ее черты. Высокогорье Алтая. Тишина и покой царят в природе. Горный воздух прозрачен настолько, что весь ландшафт виден как на ладони. Цвет – звучный, насыщенный, играет в работах одну из главных ролей. Через цвет художник передает свои мысли и чувства. Здесь можно даже сказать о своеобразной его символике. Доминирующий в работах золотисто-желто-оранжевый цвет воспринимается как символ солнца и жизни, духовного озарения и стремления двигаться вперед. Легкость и свобода исполнения, неординарность композиционных построений, богатство и многоцветие палитры – вот отличительная черта произведений Ф.С. Торхова.

Пейзаж был основным жанром, в котором работал Пётр Семёнович Панарин (1925-1988). На Алтай художник переехал с Урала в 1965 году. С этого времени тема Алтая, с его величественно-девственной природой, прозрачным воздухом и звонко-чистыми красками стала одной из основных в творчестве живописца.

Практически все свои работы художник писал непосредственно с натуры, постоянно учась у нее и оттачивая свое мастерство. Выбирая различные пейзажные мотивы, он стремился передать состояние природы, соответствующее его личным чувствам и настроению.

Образ самой высокой горы Алтая запечатлел Панарин в работе «В долине Белухи». Именуемая «Царицей Сибири», воспетая во многих алтайских легендах и сказаниях, Белуха пленяет своим величием и красотой. Тонкие стволы осенних берез, изображенные на первом плане, еще больше подчеркивают ее суровую красоту. Уходящая вдаль дорога создает ощущение пространства. Все полотно написано на едином дыхании. Его колористическая гамма изысканна и богата оттенками. Она представляет собой феерию красок – от желтых

и красных до сиреневых и нежно голубых. Темпераментный мазок, сочность колорита, внимательное отношение к натуре – все говорит о зрелом мастерстве художника.



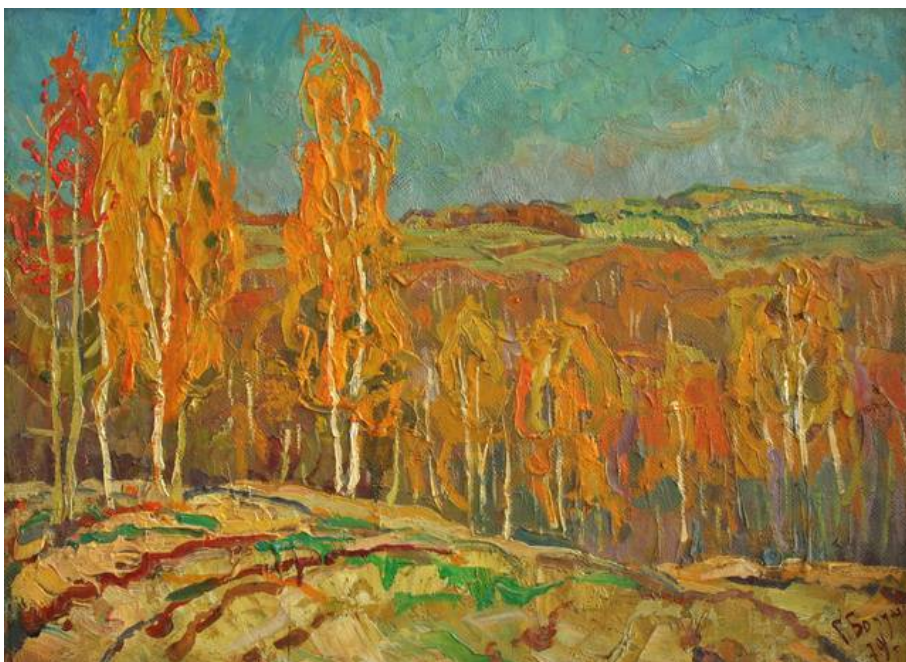
*Рис. 5. П.С. Панарин.
В долине Белухи. Холст, масло.
99,5x118. Собственность
ГХМАК.*

Особой душевностью и теплотой наполнены работы с видами Алтая Виктора Александровича Зотеева (1924-2008), приехавшего в Барнаул в 1967 году. Известно, что художник всегда тщательно выбирал мотив для своих картин и работал быстро, увлеченно, темпераментно, уверенно komponуя, сразу находя единственно верные отношения, расставляя акценты и разбирая детали. Во всех его работах чувствуется мастерство и профессионализм. Он не подчинял природу своей собственной живописно-пластической системе, а внимательно вглядываясь в нее, бережно извлекал из природы ее выразительные возможности.



*Рис. 6. В.А. Зотеев. Река
Катунь. 1995. Холст, масло.
65x110. Собственность
ГХМАК.*

Художником, тонко чувствующим и достоверно передающим состояние природы, предстает В.А. Зотеев в работе «Река Катунь». Подкупает произведение мягкой живописной манерой художника, правдивостью и точностью изображения, тонким колористическим решением, построенным на сдержанной гармонии неярких голубовато-серо-зеленых тонов. Рассматривая его, вспоминаются многочисленные легенды Горного Алтая, воспевающие Катунь. Сравнивается в них река с девушкой, «лицо которой было светлее луны, глаза красивее Каракольских озер и губы алее июньских шионов» [2, с. 24].



*Рис. 7. Г.Ф. Борунов.
Золотая осень. 1979.
Картон, масло. 42x57.
Собственность ГХМАК.*

Пейзажные работы с видами Алтая являются бесспорным достижением в творчестве заслуженного художника России Геннадия Фёдоровича Борунова (1928-2008). «Он родился в павловских степях – как человек, как личность и как художник, – отмечала искусствовед Л.Г. Красноцветова. – Несколько блестящих столичных образований ничего не смогли поделать с его исконно русским крестьянским духом, накрепко привязавшим его к своим истокам. В современной алтайской живописи его творчество определило собой целое направление, обращенное к великой природной ипостаси Алтая – жизни степей» [3, с. 5].

Живя среди знакомой с детства природы, являясь свидетелем подъема целинных и залежных земель на Алтае, Г.Ф. Борунов создал целую серию произведений, посвященных жизни сельских тружеников. В основе каждой картины лежало непосредственное общение художника с природой, его стремление изобразить правду жизни, отсутствие внешней красоты и формальных эффектов.

Много работая с натуры, художник, как правило, писал хорошо ему знакомые и родные места – с. Павловск, г. Барнаул и их окрестности. Нередко он изображал одно и то же место в разное время года, наблюдая за происходящими изменениями в природе. Представленная на выставке, выполненная на пленэре работа художника «Золотая осень» передает непосредственность зрительных впечатлений автора, аромат природы. Она отличается реалистичностью и достоверностью, естественностью и непредвзятостью, точным соотношением изображенного ландшафта с реально существующим местом. При этом пейзаж Борунова отмечен редким по нашим временам артистизмом, наполнен лирическим звучанием.

Невозможно воссоздать облик Алтая без рассказа о его природных богатствах. На протяжении многих веков славится Алтай своими месторождениями поделочных камней. Среди них Белорецкое, Ревнёвское, Гольцовское, Коргонское, Берёзовское месторождения, находящиеся на территории Горной Кольвани. Добывают здесь порфиры, яшму, кварциты, габбро, виолан, являющиеся уникальными по своей красоте и качеству.

В 1802 году у подножия Кольванского хребта в поселке Кольвань на месте бывшего Кольвано-Воскресенского медеплавильного завода Демидовых был основан Кольванский камнерезный завод.

Проект механизированной шлифовальной фабрики был разработан и осуществлен Филиппом Васильевичем Стрижковым (1769-1811). Изобретатель, художник, мастер-камнерез Стрижков впервые применил энергию воды для механической обработки камня, что в несколько раз увеличило производительность фабрики и позволило кольванским мастерам изготавливать крупные вещи.

За время существования фабрики ее мастерами было выполнено более тысячи значительных произведений, которые разошлись по всему свету. Их можно встретить в государственных музеях и частных коллекциях России, Франции, Англии, Австрии, Швеции, Турции, США, Японии и других стран.

Есть они и в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края. Ряд из них представлен в экспозиции данной выставки. Это ювелирные украшения, шкатулки, письменные приборы и вазы, в которых воплотилось мастерство алтайских камнерезов понимать и ценить камень, искать в нем заложенные самой природой художественные образы, органично соединя замысел автора со свойствами материала.



Рис. 8. Фрагмент экспозиции.



Рис. 9. Фрагмент экспозиции.

Являясь самым древним материалом, используемым для творчества, камень вдохновляет на создание произведений и многих современных художников, работающих в области станковой скульптуры. Среди них Анатолий Васильевич Гурьянов и Михаил Алексеевич Кульгачёв. Используя для своих работ природный камень, художники стремятся сохранить его естественную форму и фактуру поверхности. Очертания камня и его цвет нередко подсказывают им будущий сюжет: образы сказителя алтайских легенд, старика-табунщика

или матери, нежно прижимающей к себе дитя. Добавляя совсем немного в духе пластики каменных изваяний древних тюрков, они оживляют камень, превращая его в художественное произведение.

На протяжении многих десятилетий художники разных поколений, пропуская через свои души увиденные ими образы Алтая, стремились передать его многоликость и красоту. Опираясь на лучшие традиции русского реалистического искусства, продолжая и развивая их в своем творчестве, они умело соединяли в своих произведениях утонченность и лиричность, искренность и простоту, светоносность фактуры и лаконичность образного языка, открывая для зрителя неисчерпаемый мир красок и оттенков природы Алтая.

С произведениями изобразительного искусства на выставке органично сочетаются фотографии реальных мест, знакомящие с ландшафтами степного, лесостепного, предгорного и горного Алтая, а также горные породы и минералы из коллекций Алтайского государственного аграрного университета и Алтайского государственного университета.

Представленные на выставке экспонаты позволяют совершить увлекательное виртуальное путешествие по Алтаю, помогают лучше узнать и полюбить землю, на которой мы живем. Способствуя пробуждению исторической памяти о взаимосвязи человека с землей, они порождают интерес к ней и чувство сыновней заботы, в которой так нуждается сегодня наша общая мать-земля.

Литература

1. Галкина И.К. М.Я. Будкеев // Изобразительное искусство Алтая. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1977. – С. 50-52.
2. Каташ С. Мифы, легенды Горного Алтая. – Горно-Алтайск, 1978.
3. Красноцветова Л.Г. Геннадий Борунов // Произведения Г.Ф. Борунова в коллекции Государственного художественного музея Алтайского края: каталог-альбом. – Барнаул: ОАО «Алтайский Дом печати», 2008. – 80 с.
4. Научный архив Государственного художественного музея Алтайского края. Ф. IV. Р. 1. Д. 16.
5. Тондовская А.М. Н.П. Иванов // Изобразительное искусство Алтая. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1977. – С. 55-57.

Статья поступила в редакцию 28.10.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.010

NATURES AND TERRAIN ALTAI: FROM WEST TO EAST

Elena Ilinichna Darius

Senior Researcher of the sector «Domestic Art of the XX-XXI centuries». Research

Department, State Art Museum of Altai Krai.

Member of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics.

Russia, Barnaul.

elenadarius@mail.ru

Vladimir Ivanovich Ovtsinov

PhD in Agricultural Sciences,

Associate Professor, Altai State University.

Russia, Barnaul.

ovtsinov@mail.ru

Abstract

October, 20th, 2016 in Barnaul in State art Museum of Altai region, the opening of the exhibition «Natures and terrain Altai: from west to east». She prepared in the framework of the exhibition and educational project «The image of the earth in the material and artistic culture of Russia». The organizers of the project – the State art Museum of Altai region, Altai state agrarian University and Altai state University. The aim of the project – comprehensive review of the lighting and popularization of the various issues on the theme of land, as in the artistic and so scientific aspect of understanding, attracting the attention of society to problems of nature protection and soils.

Keywords: Altai, State Art Museum of Altai Krai, Altai state agrarian University, Altai state University, exhibition and education project.

Bibliographic description for citation:

Darius E. I., Ovtsinov V. I. Natures and terrain Altai: from West to East. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 1(4), pp. 159-168. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/21/> (In Russian).

References

1. Galkina I. K. M.Ya. Budkeev. *Izobrazitel'noe iskusstvo Altaya* [Fine Arts of Altai]. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977, pp. 50-52.
2. Katash S. *Mify, legendy Gornogo Altaya* [Myths, legends of Gorny Altai]. Gorno-Altai, 1978.
3. Krasnotsvetova L. G. *Gennadii Borunov* [Gennady Borunov]. *Proizvedeniya G.F. Borunova v kollektzii Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altaiskogo kraya: katalog-al'bom* [Artistic works by G. F. Borunov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai: catalog-album]. Barnaul, Altaiskii Dom pechati, 2008, 80 p.
4. Scientific archive of the State Art Museum of Altai Krai. F. IV, p. 1, d. 16.
5. Tondovskaya A.M. N.P. Ivanov. *Izobrazitel'noe iskusstvo Altaya* [Fine Arts of Altai]. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1977, pp. 55-57.

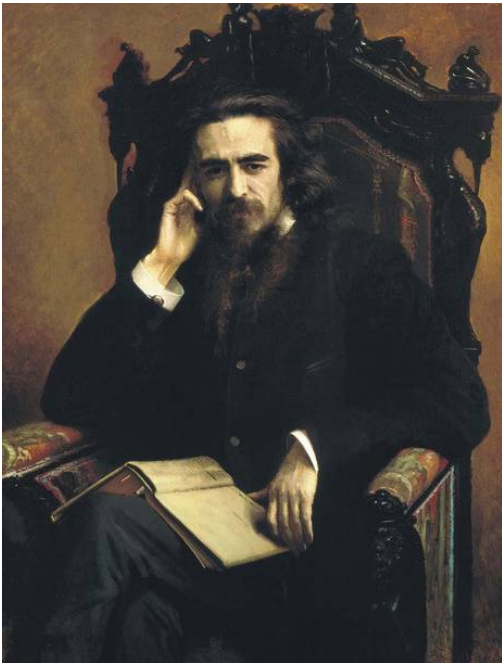
Received: October 28, 2016.

Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

ОБЩИЙ СМЫСЛ ИСКУССТВА¹³ (ВЫДЕРЖКИ)

Владимир Соловьев



Иван Крамской. Портрет Владимира Соловьева.

I

Дерево, прекрасно растущее в природе, и оно же, прекрасно написанное на полотне, производят однородное эстетическое впечатление, подлежат одинаковой эстетической оценке, недаром и слово для ее выражения потребляется в обоих случаях одно и то же. Но если бы все ограничивалось такой видимой, поверхностной однородностью, то можно было бы спросить и действительно спрашивали: зачем это удвоение красоты? Не детская ли забава повторять на картине то, что уже имеет прекрасное существование в природе?

Обыкновенно на это отвечают, что искусство воспроизводит не самые предметы и явления действительности, а только то, что видит в них художник, а истинный художник видит в них лишь их типические, характерные черты; эстетический элемент природных явлений, пройдя через сознание и воображение художника, очищается от всех материальных

¹³ Публикуется по изданию: В.С. Соловьев. Философия искусства и литературная критика. – М.: «Искусство», 1991. – С. 73-90.

случайностей и таким образом усиливается, выступает ярче; красота, разлитая в природе, в ее формах и красках, на картине является сосредоточенною, сгущенною, подчеркнутою. Этим объяснением нельзя окончательно удовлетворить уже по тому одному, что к целым важным отраслям искусства оно вовсе неприменимо. Какие явления природы подчеркнуты, например, в сонатах Бетховена? — Очевидно, эстетическая связь искусства и природы гораздо глубже и значительнее. Поистине она состоит не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой...

Но почему же, могут спросить, весь мировой процесс, начатый природой и продолжаемый человеком, представляется нам именно с эстетической стороны, как разрешение какой-то художественной задачи? Не лучше ли признать за его цель осуществление правды и добра, торжество верховного разума и воли? Если в ответ на это мы напомним, что красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется добром и истиною, то это вызывает новое возражение. Добро и истина, скажет строгий моралист, не нуждаются в эстетическом воплощении. Делать добро и знать истину — вот все, что нужно.

...Но будет ли в таком случае полно само добро?.. Если нравственный порядок для своей прочности должен опираться на материальную природу как на среду и средство своего существования, то для своей полноты и совершенства он должен включать в себя материальную основу бытия как самостоятельную часть этического действия, которое здесь превращается в эстетическое, ибо вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только чрез свое просветление, одухотворение, т.е. только в форме **красоты**. Итак, красота нужна для исполнения добра в материальном мире, ибо только ею просветляется и укрощается недобрая тьма этого мира¹⁴.

Но не совершенно ли уже помимо нас это дело всемирного просветления? Природная красота уже облекла мир своим лучезарным покрывалом, безобразный хаос бессильно шевелится под стройным образом космоса... Не должно ли наше искусство заботиться только о том, чтобы облечь в красоту одни человеческие отношения, воплотить в осязательных образах истинный смысл человеческой жизни? Но в природе темные силы только побеждены, а не убеждены всемирным смыслом, самая эта победа есть поверхностная и неполная, и красота природы есть именно только покрывало, выброшенное на злую жизнь, а не преобразование этой жизни. Поэтому-то человек с его разумным сознанием должен быть не только целью природного процесса, но и средством для обратного, более глубокого и полного воздействия на природу со стороны идеального начала.

...Весьма распространен ныне возобновленный старый взгляд, отождествляющий нравственное зло с темною, бессознательною жизнью физической (плотскою), и нравственное добро — с разумным светом сознания, развивающимся в человеке. Что свет разума сам по себе добро, это несомненно; но нельзя назвать злом и свет физический... Для своей настоящей реализации добро и истина должны стать творческою силою в субъекте, преобразующею, а не отражающею только действительность... Разумеется, прежде чем это делать, прежде чем творить в красоте или претворять неидеальную действительность в идеальную, нужно знать различие между ними, — знать не только в отвлеченной рефлексии, но прежде всего в непосредственном чувстве, присущем художнику.

¹⁴ О красоте как идеальной причине существования материи см. в моих статьях о «цельном знании» («Журн[ал] Мин[истерства] нар[одного] просв[ещения]», 1877 и 1878 гг.).

II

Различие между идеальным, т.е. достойным, должным бытием и бытием недолжным, или недостойным, зависит вообще от того или иного отношения частных элементов мира друг к другу и к целому. Когда, во-первых, частные элементы не исключают друг друга, а, напротив, взаимно полагают себя один в другом, солидарны между собою; когда, во-вторых, они не исключают целого, а утверждают свое частное бытие на единой всеобщей основе; когда, наконец, в-третьих, эта всеединая основа или абсолютное начало не подавляет и не поглощает частных элементов, а, раскрывая себя в них, дает им полный простор в себе, тогда такое бытие есть идеальное, или достойное, – то, что должно быть. Оно и есть само по себе, но для нас оно является не как данная действительность, а как идеал, лишь отчасти осуществленный и осуществляемый; ... к нему стремится воля как к своему высшему благу, им определяется мышление как абсолютною истиною, он же частью ощущается, частью угадывается нашими чувствами и воображением, как красота¹⁵.

Всякое зло может быть сведено к нарушению взаимной солидарности и равновесия частей и целого; и к тому же в сущности сводится всякая ложь и всякое безобразие... Все то безобразно, в чем одна часть безмерно разрастается и преобладает над другими¹⁶, в чем нет единства и цельности и, наконец, в чем нет свободного разнообразия. Анархическая множественность так же противна добру, истине и красоте, как и мертвое подавляющее единство...

Полное чувственное осуществление этой всеобщей солидарности или положительного всеединства – **совершенная красота** ... – предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным и внешним или вещественным бытием...

Обращаясь к прекрасным явлениям физического мира, мы найдем, что они далеко не исполняют указанных требований или условий совершенной красоты. Во-первых, идеальное содержание в природной красоте недостаточно прозрачно, оно не открывает здесь всей своей таинственной глубины, а обнаруживает лишь свои общие очертания... [Природная красота] лишь снаружи и вообще прикрывает безобразив материального бытия, остается под властью материального процесса, который сначала прорывает его прекрасную форму, а потом и совсем его разрушает... Чтобы примириться хотя бы только теоретически с этим торжеством всеразрушающего материального процесса, должно признать (как и делают последовательные умы этого направления) красоту и вообще все идеальное в мире за субъективную иллюзию человеческого воображения.

Но мы знаем, что красота имеет объективное значение, что она действует вне человеческого мира, что сама природа не равнодушна к красоте. А в таком случае, если ей не удастся осуществить совершенную красоту в области физической жизни, то недаром же она путем великих трудов и усилий, страшных катастроф и безобразных, но необходимых для окончательной цели порождений поднялась из этой нашей области в сферу сознательной

¹⁵ Различные мыслители с совершенно различных сторон приходят к мысли о существенном тождестве добра и красоты и о нравственной задаче искусства. Своеобразное и талантливое выражение этой мысли находится у недавно умершего французского писателя Гюйо в сочинении «De l'art au point de vue sociologique». Взгляд Гюйо изложен г. Гольцевым в его книжке об искусстве, другие статьи которой также заслуживают внимания. [«De l'art au point de vue sociologique» – «Искусство с социологической точки зрения». Русск. пер. – СПб., 1900. См. также: Гольцев В. А. Об искусстве. – СПб., 1890].

¹⁶ См. примеры этого в статье «Красота в природе».

жизни человеческой. Задача, не исполнимая средствами физической жизни, **должна быть исполнима средствами человеческого творчества.**

Отсюда тройная задача искусства вообще: 1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений. Это есть превращение физической жизни в духовную... Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства.

...Понимаемое таким образом искусство перестает быть пустою забавою и становится делом важным и назидательным, но отнюдь не в смысле дидактической проповеди, а лишь в смысле вдохновенного *пророчества*. Что такое высокое значение искусства не есть произвольное требование, явствует из той неразрывной связи, которая некогда действительно существовала между искусством и религией. Эту первоначальную нераздельность религиозного и художественного дела мы не считаем, конечно, за идеал. Истинная, полная красота требует большего простора для человеческого элемента и предполагает более высокое и сложное развитие социальной жизни, нежели какое могло быть достигнуто в первобытной культуре. На современное отчуждение между религией и искусством мы смотрим как на переход от их древней слитности к будущему свободному синтезу. Ведь и та совершенная жизнь, предварения которой мы находим в истинном искусстве, основана будет не на поглощении человеческого элемента божественным, а на их свободном взаимодействии.

Теперь мы можем дать общее определение действительного искусства по существу: *всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение.*

III

Эти предварения совершенной красоты в человеческом искусстве бывают трех родов:

1) *прямые или магические*, когда глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинною сущностью вещей и с нездешним миром, прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика¹⁷);

2) *косвенные, через усиление* (потенцирование) данной красоты, когда внутренний существенный и вечный смысл жизни... открывается и уясняется художником чрез воспроизведение этих явлений в сосредоточенном, очищенном, идеализированном виде: так архитектура воспроизводит в идеализированном виде известные правильные формы природных тел и выражает победу этих идеальных форм над основным антиидеальным свойством вещества – тяжестью; классическая скульптура, идеализируя красоту человеческой

¹⁷ Разумею такие лирические стихотворения (а также лирические места в некоторых поэмах и драмах), эстетическое впечатление которых не исчерпывается теми мыслями и образами, из которых состоит их словесное содержание. Вероятно, на это намекал Лермонтов в известных стихах:

Есть звуки — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

формы и строго соблюдая тонкую, но точную линию, отделяющую телесную красоту от плотской, предваряет в изображении ту духовную телесность, которая некогда откроется нам в живой действительности; пейзажная живопись (и отчасти лирическая поэзия) воспроизводит в сосредоточенном виде идеальную сторону сложных явлений внешней природы, очищая их от всех материальных случайностей (даже от трехмерной протяженности), а живопись (и поэзия) религиозная есть идеализированное воспроизведение тех явлений из истории человечества, в которых заранее открывался высший смысл нашей жизни.

3) Третий *отрицательный* род эстетического предварения будущей совершенной действительности есть *косвенный; чрез отражение* идеала от не соответствующей ему среды, типически усиленной художником для большей яркости отражений... Глубокие отношения к неосуществленному идеалу находим мы в трагедии, где сами изображаемые лица проникнуты сознанием внутреннего противоречия между своею действительностью и тем, что должно быть. Комедия, с другой стороны, усиливает и углубляет чувство идеала тем, что, во-первых, подчеркивает ту сторону действительности, которая ни в каком смысле не может быть названа прекрасною, а во-вторых, представляет лиц, живущих этою действительностью, как вполне довольных ею, чем усугубляется их противоречие с идеалом. Это *самодовольство*, а никак не внешние свойства сюжета, составляет существенный признак комического и отличие от трагического элемента.

Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал **не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь.** Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы? В истории мы их не находим; мы видим здесь искусство изменяющееся – в процессе развития. Отдельные отрасли его достигают возможного в своем роде совершенства и более не преуспевают, зато возникают новые. Все, кажется, согласны в том, что скульптура доведена до своего окончательного совершенства древними греками; едва ли так же можно ожидать дальнейшего прогресса в области героического эпоса и чистой трагедии. Я позволю себе идти далее и не нахожу особенно смелым утверждение, что как указанные формы художества завершены еще древними, так новоевропейские народы уже исчерпали все прочие известные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия. Разумеется, это будущее развитие эстетического творчества зависит от общего хода истории, ибо художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



ВСЕРОССИЙСКАЯ ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА «ЖИВОПИСНАЯ РОССИЯ»

Выставка к такому названию работала 8 – 20 ноября 2016 года в залах Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели.

Проект «Живописная Россия» организован Творческим союзом художников России при участии Российской академии художеств и Поволжского отделения РАХ при финансовой поддержке Министерства культуры РФ.

В состав экспозиции вошли произведения более 80 авторов – ведущих российских живописцев, академиков РАХ, художников из разных регионов России, а также из Китая.

Выставка прочитывается как живописный гимн глубоким и разнообразным культурным традициям многонациональной страны и как срез современной художественной жизни России. Художники региональных отделений ТСХР и РАХ показывают картины, посвященные родному городу и краю, его истории и культуре, архитектурным и природным ландшафтам, жизни своих земляков. В экспозиции рождается многогранный художественный образ России с ее непреходящими культурными и духовными ценностями, глубоким историческим наследием и активной погруженностью в современную жизнь.

Это также целостный образ современного состояния отечественной живописи с ее широким взглядом на мир, почтительным отношением к традиции и смелым экспериментом. Выставка объединила работы художников старшего поколения и энергичное творчество молодых авторов.

В качестве передвижной выставки, путешествующей по городам страны, «Живописная Россия» отсылает к прогрессивному опыту передвижников, обновивших академическую живопись своего времени и создавших русскую традицию критического реализма. Выставка прокладывает новое русло для этой гуманистической традиции и предъявляет зрителю лучшие образцы современной живописи во всем многообразии ее направлений и форм, локальных и национальных художественных школ и ярких индивидуальностей. Произведения демонстрируют пластические достоинства, местный дух и традиции, отражают широкое понимание преемственности в русском искусстве и в контексте современного художественного поиска открываются для эксперимента и новых технологий.

Руководитель проекта – первый вице-президент ТСХ России, народный художник РФ Евгений Викторович Ромашко.

Источник: http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32021&spphrase_id=49439



«МОЙ ПУТЬ»

Так называлась выставка живописца, академика РАХ, народного художника РФ Николая Боровского, которая проходила с 11 по 30 октября 2016 г. в выставочных залах Российской академии художеств.

В своем творчестве Николай Боровской последовательно придерживается традиций русской художественной школы. Он любит натурную работу, сложно задуманные композиции, ценит психологическую основу произведений.

Н.И. Боровской получил серьезное профессиональное образование, окончив Крымское художественное училище имени Н.С. Самокиша, в 1979 г. – факультет монументальной живописи МГАХИ имени В.И. Сурикова. Участник более 130 различных художественных выставок. Его работы находятся в собраниях крупных музеев России, в корпоративных и частных коллекциях во многих странах.

Портреты Н. Боровского отличает умение автора в каждом герое увидеть его неповторимость и уникальность, его сложный внутренний мир, передать красоту и обаяние живых человеческих характеров.

Классически ясная, простая композиция, тщательно продуманный, сдержанный колорит помогают глубоко раскрыть образ человека во всем многообразии его чувств и переживаний.

«Николай Боровской – прирожденный рассказчик, ему совершенно не нужны бесчисленные детали и аксессуары, чтобы заставить свои портреты говорить. Его персонажи будто рвутся к нам из полотна, каждый со своей жизненной новеллой – таково напряжение его живописи», – отмечает искусствовед Н. Аникина.

Интересна серия автопортретов, созданных в разное время. В них прочитывается сложный путь развития, становления личности самого художника, в судьбе которого отражается сама эпоха, неумолимый бег времени. В «Автопортрете в желтой шляпе» 2010 года живописец предстаёт как зрелый мастер, умудренный опытом человек, но он, как и в юности, полон жизненной и творческой энергии.

Важное место в творчестве Н. Боровского занимает пейзаж. Постоянно работая на природе, он внимательно изучает различные состояния природы, цветовые и тональные отношения, колорит. На его холстах – природа Крыма, сибирские ландшафты, московские улицы. Но более всего его притягивает тихая красота русской деревни, размеренная патриархальность ярославской глубинки, древний Борисоглебск, куда ежегодно он стремится вырваться на неделю-другую.

Художник постоянно возвращается к одним и тем же сюжетам, каждый раз открывая в известном мотиве новые качества («Спас яблочный», «Аллея», «Осень. Листья падают», «Лето. Серебристый день», «Первый снег. Сумерки» и др.). Сохраняя непосредственность натуральных впечатлений, создает свой, особый мир поэтических обобщений. Глубокая эмоциональность, экспрессия, насыщенный, сложно разработанный цвет отличают пейзажные картины Н. Боровского.

Любимый мотив художника – старые заброшенные сады, отживающие свой век деревья. Их причудливую пластику, неожиданные ритмы, острохарактерный рисунок он стремится связать с психологической, философской стороной темы. Не случайно, в таких полотнах («Две судьбы», «Седые яблони») ощутимы параллели с человеческими судьбами.

Декоративное решение полотен, неожиданные, остроумные композиции, выразительные образы, философская трактовка мотива – всё говорит о художнике как о большом мастере живописи.

В настоящее время Н. Боровской – первый секретарь Союза художников России, председатель МОСХа России, профессор МГАХИ им. В.И. Сурикова. Лауреат премии Правительства РФ в области культуры, обладатель золотой медали Российской академии художеств и других наград.

Н. Боровской много ездит по стране, встречается с яркими, выдающимися современниками. Все это дает неопенимый опыт, наполняет новым содержанием его произведения.

Источник: http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=31979&spphrase_id=49441



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИКТОРА КАЛИНИНА

В выставочных залах Российской академии художеств с 1 по 20 ноября 2016 г. проходила выставка произведений известного московского живописца, заслуженного художника РФ, академика Российской академии художеств Виктора Калинина. Выставка была приурочена к 70-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности.

В экспозиции ретроспективной выставки более 100 живописных полотен и графических листов, созданных за последнее десятилетие. При этом многие из этих произведений демонстрируются впервые. Практически на протяжении всех 50 лет творчество Калинина находится в зоне повышенного внимания зрителей и профессиональной среды и во многом задает вектор развития современного искусства.

Виктор Калинин принадлежит к поколению художников, которые громко заявили о себе в 1970-е годы. В своем творчестве художник соединяет классические основы русской школы живописи и современные искания, художественные открытия XX века, глубину понимания образов с мощным живописно-пластическим обобщением. Творчество В. Калинина дает представление о его сложном восприятии окружающего мира, природы, которые он органично и масштабно воплощает в своих произведениях.

В. Калинин родился в алтайском селе Залесово в семье старообрядцев в 1946 году. Глубоко верующие родители оказали несомненное влияние на образ мыслей художника. Воспоминания о детстве, семье стали поводом раздумий Калинина о сущем, о земном мире и о божественном промысле.

В. Калинин начал учебу в Красноярском художественном училище им. В.И.Сурикова, в 1965 году окончил Горьковское художественное училище, а в 1971 году – МВХПУ (б. Строгановское) по отделению монументальной живописи под руководством крупнейшего мастера отечественного изобразительного искусства Г.М. Коржева. С 1995 по 2006 г. преподавал на кафедре академической живописи МГПХА им. С.Г. Строганова.

Для живописных полотен мастера характерны глубокие философские размышления над основными вопросами человеческого бытия. В этих работах художник-монументалист посредством лаконичной композиции, выстроенной контрастными цветовыми плоскостями, поднимает простой сюжет до высоты библейского образа. Иногда живописная манера Калинина восходит к фресковой живописи, к средневековым мозаикам и церковным витражам. Живопись Калинина захватывает яркой одухотворенной пластической красотой. Мощная стихия цвета как живая материя, как мятеж красок и рассекающих их линий пронизывает все его полотна. Живописное пространство дробится, сохраняя при этом единство, придающее картине удивительную целостность.

В воспоминаниях о прошлом центром размышления становится семья, отец и мать, которых он воспринимает как начало всех начал. Повествование о человеке превращается в размышление о роде человеческом, о судьбах народов, о сущем. Среди портретов особой драматической силой отличается образ отца, ставшего главным героем ряда значительных живописных полотен. Не менее значителен образ матери, которой также посвящены многие полотна. Мышление христианскими образами превращает частное во всеобщее. Для творчества художника важны и другие мотивы из впечатлений детства, обретающие символическое звучание: «ворота», «мосты» и «колодцы». В своем творчестве художник нередко обращается к религиозным мотивам. Им создан ряд композиций на евангельские темы, содержание которых выходит за рамки библейских сюжетов.

Калинин стремится сотворить образ человека, выявить внутреннее состояние персонажа, его характер. В экспозиции представлены глубоко психологические портреты его родных и друзей. Немало портретов людей искусства – художников, композиторов, искусствоведов и др. Моделями художника нередко являются персонажи с утонченным складом характера, ранимые, задумчивые, и он бережно охраняет их уединение. Автопортреты мастера проникнуты стремлением передать состояние духа, свое эмоциональное напряжение.

Художественной убедительностью и глубоким драматизмом отмечены многие пейзажи Калинина, нередко обретающие символическое звучание. Это, прежде всего, большие холсты из алтайского цикла: «Дорога в Беловодье», «Долина Царей», «Звездопад» и др. Пейзажи художника являют чудо открытия окружающего мира как незнакомого, сохраняющего всю мощь первозданной земли, высвобождающей могучие стихии. На его полотнах окружающий нас мир предстает то суровым, то ярким, цветущим, неисчерпаемым в своих эмоциональных порывах.

Живописный язык В. Калинина меняется в зависимости от его внутреннего самоощущения. Для него характерна то дерзкая экспрессивность, то удивительно тонкая поэтичность, над которыми, как правило, доминирует монументальное начало.

Графические листы художника демонстрируют его превосходное владение рисунком. Несомненный интерес вызывает впервые представленный на суд зрителей графический цикл, созданный художником во Франции в 2013 году. Это большие листы, выполненные в смешанной технике акварели, темперы, пастели, угля. Композиционно изысканные, динамичные, выразительные по цвету, они передают атмосферу встреч с жителями этой гостеприимной земли, попытку постижения современной жизни в этих овеянных

многовековой историей ландшафтах через призму мифопоэтического восприятия, свойственного Виктору Калинину.

Работы В. Калинина находятся в коллекциях 40 художественных музеев страны, в том числе в Государственной Третьяковской галерее, Русском музее в Санкт-Петербурге и в других значительных музейных собраниях и частных коллекциях нашей страны и зарубежья. Творчество художника, которое отмечено многими наградами, стало предметом научных исследований ведущих искусствоведов страны и как результат – издание целого ряда фундаментальных трудов.

Виктор Калинин – большой художник, находящийся в постоянном поиске живописно-пластической формы для исповедального самовыражения. Он находится в расцвете творческих сил, и впереди его ждут новые свершения.

Источник: http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32003&spphrase_id=49442



«ОКОНОПИСЬ»

Под этим названием в выставочных залах Российской академии художеств с 8 ноября по 4 декабря 2016 г. проходила выставка живописных произведений народного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Александра Тихомирова.

Александр Тихомиров – автор нового направления в живописи «Оконопись», зарегистрированного в Российском авторском обществе в 1995 году. Художник продолжает лучшие традиции мастеров русского иконописания, но не по форме, не по канонической технологии, а по глубине созданных и пережитых образов. «Оконопись» – это религиозные сюжеты, выполненные темперой на старых оконных ставнях.

А. Тихомиров родился в 1956 году в г. Электростали Московской области в семье художника. Окончил Московское художественное училище Памяти 1905 года, в 1984 г. – отделение монументально-декоративной живописи МВХПУ (б. Строгановское), мастерскую Г.М. Коржева. Более тридцати лет живет и работает в г. Благовещенске Амурской области. Выполнил целый ряд успешных монументальных проектов – мозаик, украсивших общественные здания дальневосточного региона. Кульминацией творческого развития художника стал авторский стиль «Оконопись», который не имеет аналогов в мире.

Художник в своей технике подчеркнуто идет от природы: основной материал для его произведений – натуральное дерево, ставни со старых жилых домов. Из снятых ставен выпиливаются филенки (составные части ставен), а дальше идет долгий творческий процесс создания образа.

Как отмечает искусствовед Т. Кочемасова, художник «...идет при создании образа именно от особенностей материала – его выразительности, фактуры, структуры. Все эти трещины, сучки, шероховатости становятся основой для композиции, образуют особую эстетику, подчеркивают красоту времени, которое в этих знаках обретает свою плоть. Именно в замысловатой игре линий дерева Тихомиров ищет ключ к новому образу».

«Дерево для меня – это лист, канва, на которые ложится идея Бога. Само дерево сотворено Богом, и задача художника – суметь несколькими штрихами выявить лик Создателя, приоткрыть тайну творения, самому приобщиться к ней» (А. Тихомиров).

«Спас», «Рождество Христово», «Благовещение», «Богоматерь Владимирская», «Св. Николай Чудотворец», «Троица», «Св. Георгий», «Св. Великомученик Пантелеймон»,

«Сергий Радонежский» – работы Тихомирова камерны и монументальны одновременно. В них соединены душевная теплота, лиризм и высокая духовность, запечатленная в образах и ликах святых. По мнению искусствоведа Н. Аникиной, «нужно обладать огромной человеческой и творческой смелостью, чтобы предложить свою личную интерпретацию священных канонических образов, живущих в сердце каждого православного человека».

Картины художника отмечены особой пластической выразительностью, изысканностью цветовой палитры. «Цвет в экспериментальном пространстве “Оконописи” Тихомирова играет особую роль. С помощью него окончательно “проявляются” лики, словно они наполовину вышли из пространства мира горнего к нам, в мир дольний... Цвет не доминирует, не акцентирует, он освобождает энергию образа», – пишет искусствовед Т. Кочемасова.

Уникальные работы художника хорошо известны у нас в России и за рубежом. Они находятся в музеях и частных коллекциях в России и во многих странах мира, включая Израиль, Кипр, Чехию, Португалию, Австрию, КНР. А. Тихомиров уже трижды выставлял свои произведения в Храме Христа Спасителя, была выставка в ГМИИ им. А.С. Пушкина в Москве.

Александр Тихомиров – народный художник Российской Федерации, кавалер Ордена Дружбы, член-корреспондент РАХ, член Творческого Союза Художников России, председатель Правления АРОО ТСХ РФ, вице-президент Академии Художеств Мира «Новая Эра», профессор БГПУ. Обладатель Ордена Русской Православной Церкви «Преподобного Андрея Рублева III степени», кавалер ордена «Благотворение» III степени, награжден золотыми медалями РАХ и ТСХ России и другими наградами. Почетный Гражданин города Благовещенск.

«Концепция “оконописи” пришла ко мне во сне и стала для меня смыслом жизни. Это мое авторское направление. “Око”, “окно”, “оконопись” – слова звучат как однокоренные. Суть иконописи в том, что я стал писать работы на православные темы, используя в качестве материала оконные ставни. Ведь окна – глаза дома. А ставни – своего рода ресницы, защищающие глаз от сглаза, от камня, брошенного злой рукой. В Евангелии от Луки сказано: “Если око твое будет чисто, то и все тело твое будет светло, а если оно будет худо, то и тело твое будет темно”. Это для меня – своего рода эпитафия к оконописи, потому что я занимаюсь живописью религиозной, духовной. Если говорить совсем определенно, то оконопись – та же иконопись, только вне монастыря. Каждая моя работа – это, по сути, икона, писанная хоть и светским, но глубоко верующим человеком, каковым я стал еще в студенчестве, тайно крестившись (времена-то были люто атеистические) в Тарасовской церкви. С тех пор мою жизнь сопровождают пост и молитва, а моим «монастырем» стала мастерская» (А. Тихомиров).

Источник http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32042&phrase_id=49444



«ОТ СЛОВА К ОБРАЗУ»

При поддержке Министерства культуры Республики Крым с 10 октября по 10 ноября 2016 г. прошла выставка в КБУГ РК «Крымская библиотека». В ней были представлены произведения академиков РАХ и художников-стажеров Творческих мастерских РАХ.

Выставочный проект «От слова к образу» сложился из ряда предшествующих выставок с участием академиков Российской академии художеств и их учеников – художников-стажеров творческих мастерских Российской академии художеств города Москвы.

Тематическую основу экспозиции составляют графика, иллюстрирующая произведения русской и зарубежной литературы, выполненная художниками-стажёрами творческой мастерской графики РАХ под руководством академика РАХ Алексея Дементьевича Шмарина, а также скульптурные произведения, выполненные стажёрами творческой мастерской скульптуры под руководством академика РАХ Александра Владимировича Цигаля.

Куратор выставки – Александр Трошин, помощник руководителя творческой мастерской графики, награждён медалью «За заслуги перед академией», золотой и серебряной медалями Российской академии художеств.

Проект «От слова к образу» – настоящий праздник графики и скульптуры. Демонстрируя произведения целого созвездия талантливых мастеров, он подтверждает непреходящее значение школы и огромную роль развития творческой индивидуальности авторов в формировании современного художника и искусства в целом.

Знакомство с выставкой подарило жителям и гостям полуострова уникальную возможность прикоснуться к творчеству именитых мастеров кисти, известных как в нашей стране, так и за рубежом, заглянуть в закрытые творческие лаборатории и узнать о результатах таинственного процесса зарождения большого мастерства.

Источник: http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=31981&sphrase_id=49445



«ОТКРОВЕННО / INSITE OUT»

Так называлась персональная выставка почетного члена Российской академии художеств Стаса Намина, работавшая с 10 ноября по 4 декабря 2016 г. в МВК РАХ Галерея искусств. Вернисаж был приурочен к 65-летию известного деятеля искусств.

Практически в самом начале своей творческой деятельности Стас Намин (Анастас Микоян), филолог и режиссер по образованию, ярко заявил о себе как музыкант, композитор и продюсер, художник и фотограф, режиссер и продюсер театра и кино, как создатель многих социальных проектов, как один из основателей отечественной рок-музыки и др. Организатор первых в нашей стране музыкальных фестивалей, в том числе международного фестиваля мира в Лужниках в 1989 г., серии международных фестивалей культуры Russian Nights в США, Германии, Корею, Китае и других странах. Основатель первых в стране частных антреприз, положивших начало российскому шоу-бизнесу.

По словам президента Российской академии художеств З.К.Церетели, выставка Стаса Намина «Откровенно» представляет еще одну грань таланта легендарного музыканта, ставшего кумиром миллионов. И для многих она станет откровением – ведь мало кто знает Намина как художника.

С. Намин – признанный фотограф, уже более пятнадцати лет он занимается живописью и графикой, используя смешанную технику, экспериментируя с современными компьютерными и другими технологиями. Работы художника экспонировались в разных отечественных и зарубежных музеях и галереях. За последние годы он создал целый ряд живописных циклов – серии портретов, серии, посвященные Армении, Италии и др. В своих

живописных работах художник обращается к классическим жанрам – чаще всего к портрету, к обобщенным пейзажным и жанровым мотивам, отдавая предпочтение лаконичным композициям, являя образ как таковой, нередко придавая поверхностям своих полотен нарочито условный, почти декоративный характер.

В экспозиции были представлены живописные и графические произведения, созданные на основе путешествий по разным странам мира. Фотоработы художника представляют собой выходы в неизведанный незнакомый мир, в то время как живопись остается неотъемлемой частью его ближнего пространства. Намин не поддается соблазну отразить этнографичность исходного материала, определяющим моментом для создания образа является неподдельное удивление художника перед конкретными проявлениями окружающей действительности как средоточия самых неожиданных и волшебных событий. В создании портретов членов семьи – матери художника, деда – С. Намин акцентирует тему домашней памяти. Он не хочет создавать ícons универсального плана, для него важно присутствие именно в его мире, и этим он хочет поделиться со своим кругом, с понимающими людьми. Основой для создания женских образов нередко становились старые архивные или же собственные авторские фотографии, но он пишет их так, как если бы работал с натуры, давая почувствовать ритм и процесс создания. Художник работает с материалом памяти как с темой присутствия. К портретному циклу принадлежат и образы представителей трех религий, запечатленные в момент переживания религиозного озарения. Художник делится своей счастливой способностью представлять окружающее пространство как цепь личных историй. Это его воспоминаниями об Армении, о красивых женщинах, о сценках из «жизни лошадей» и многое другое.

Сам Стас Намин о своей творческой деятельности говорит: «Мне кажется, что количество разных проектов и увлечений – не большое достижение и совсем не редкость. Мне интересно во всем, что я делаю, искать красоту и пытаться её как-то по-своему сформулировать как бы на разных языках. В искусстве разные направления дают разные возможности постижения жизни. Говорить то, что чувствуешь, языком музыки, живописи, театра и кино – это наркотик, и от этой зависимости я не могу и не хочу излечиваться».

Источник: http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32048&sphrase_id=49446



«ВЛАСТЬ ЦВЕТА»

Так называлась выставка Ушанга Козаева, которая проходила в конце 2016 года в залах Российской академии художеств. Автор произведений – народный художник Республики Южная Осетия, заслуженный художник Республики Северная Осетия-Алания, заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств.

Ушанг Козаев – яркий представитель современной абстрактной живописи. Экспрессия и мощная стихия цвета пронизывает масштабные полотна художника. Его картины успешно экспонировались во многих городах мира – в Москве и Гамбурге, Токио и Пекине, Санкт-Петербурге и Мадриде, Цхинвале и Владикавказе.

Художник родился в 1952 году в с. Думастури ГССР в семье учителя. В 1975 г. окончил Цхинвальское художественное училище имени М. Туганова. С 1978 г. – член Союза художников СССР. Источником вдохновения для художника всегда была и остается родная Осетия: ее природа, история, героические люди, нартский эпос.

На первых выставках Ушанг Козаев представлял пейзажи и жанровые работы о жизни горцев в стилистике, близкой к примитивизму. На рубеже 1980-1990-х годов художник сосредоточился на поиске новых живописно-пластических решений. В его полотнах тех лет – контрасты света и тьмы, всполохи красок, ритмические диссонансы. Он обращается к наследию русского авангарда, творчеству В.Кандинского, современных отечественных и зарубежных мастеров-абстракционистов.

Ушанг Козаев создает свой вариант живописного повествования цветом, который можно назвать «цветописью». Особенно его интересуют сочетания ярко-красного и ярко-желтого. Он любит растекающуюся краску, переливы и перетекания одного цвета в другой. При этом абстрактная живопись художника не теряет связь с реальностью, а скорее наоборот – она привязана к ней и продиктована чувствами, испытываемыми от переживания и проживания той или иной жизненной ситуации. Так рождаются циклы – диптихи, триптихи и композиции, посвященные военным и историческим событиям.

«Он не сторонний наблюдатель, не просто свидетель, очевидец, а непосредственный участник всего того, что нашло отражение в его картинах. Вот почему в полотнах живописца, в, казалось бы, абстрактной стихии цвета внезапно проступают в отблесках фантома света силуэты человеческих фигур, конкретные очертания конкретных архитектурных мотивов и реальной пейзажной среды. Творческая фантазия художника будто повелевает воображением зрителя, ведет его за собой, волнует и вызывает череду живых ассоциаций», – замечает искусствовед А. Рожин.

Одна из основных тем творчества Козаева последних лет – героические страницы грузино-осетинского конфликта 1990-х годов, он создал серии работ: «Цхинвал 08.08.08», «Южная Осетия», «Посвящается войне». Исполненные большой эмоциональной силы, они вызывают ответную реакцию сопереживания. За участие в защите своей исторической родины Ушанга Козаев был награжден орденом «Уацамонга» – высшей государственной наградой Республики Южная Осетия.

Художник находится в постоянном движении и поиске. Он много и плодотворно работает, добиваясь впечатляющих результатов.

В состав экспозиции вошли живописные произведения художника, созданные в разные периоды творчества.

Источник: http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32089&spphrase_id=30792



«КРАСНЫЕ ВОРОТА / ПРОТИВ ТЕЧЕНИЯ»

29 ноября 2016 года в Москве состоялось открытие Четвертой межрегиональной академической выставки «Красные ворота / Против течения». Презентация масштабного проекта проводилась в МВК РАХ Галерее искусств Зураба Церетели (Пречистенка, 19).

В рамках художественного проекта прошло открытие московской экспозиции передвижной выставки, презентация второго тома арт-энциклопедии «Против течения-2016», награждение московских художников – лауреатов именных Премий РАХ: имени К.С.Петрова-Водкина, И.Е. Репина, Н.И. Фешина, М.В. Нестерова и Премий Президента РАХ З.К. Церетели.

Основные организаторы: Российская академия художеств и Поволжское отделение РАХ, Творческий союз художников России, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, Волжская картинная галерея и Фонд «Собрание актуального реализма» (Гольяпти), Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова (Уфа), Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань) при поддержке Министерства культуры России, министерства культуры Саратовской области, министерства культуры Республики Башкортостан, министерства культуры Республики Татарстан.

Руководитель и автор проекта – академик К.В. Худяков, вице-президент Российской академии художеств, председатель Поволжского отделения РАХ, президент Творческого союза художников России.

В основу масштабного исследовательского проекта положена методика европейского просветителя XVII века Яна Амоса Коменского, создавшего энциклопедический труд для юношества «Мир чувственных вещей в картинках». Задача организаторов проекта – через произведения художников начала XXI века отобразить многообразие окружающего мира природы и человеческих отношений, исследовать современный арт-процесс. В 2016 году

в рамках академического конкурса рассматривались художественные произведения на 10 тем: Рай, Огонь, Воздух, Вода, Земля, День и ночь, Время, Времена года, Катаклизм, Космос.

В конкурсе приняли участие более 700 художников из Москвы, Санкт-Петербурга, 14 регионов Поволжья, а также Новосибирска, Томска, Екатеринбурга, Владимира, Владикавказа, Калуги, Суздаля, Ростова-на-Дону, Крыма.

Экспертным советом РАХ и жюри, в состав которого вошли известные деятели культуры и искусства, в данный проект было отобрано более 500 работ (порядка 460 авторов). В итоге определены лауреаты конкурса (31 человек): 6 лауреатов Премий имени К.С. Петрова-Водкина, 6 лауреатов Премий имени И.Е. Репина, 8 лауреатов Премий имени Н.И. Фешина, 5 лауреатов Премии имени М.В.Нестерова, 6 лауреатов Премий Президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

Премии академического конкурса «Против течения» были инициированы Поволжским отделением Российской академии художеств и Фондом «Собрание актуального реализма» в целях поддержки талантливых авторов и увековечения памяти художников-просветителей, ставших символами российской культурной традиции. В этом году в финансирование премий включились органы исполнительной власти регионов: премии К.С. Петрова-Водкина профинансировало Правительство Саратовской области, премии Н.И. Фешина – Правительство Татарстана, премии М.В. Нестерова – Правительство Башкортостана, Премии И.Е. Репина – Фонд «Собрание актуального реализма», Премии Президента РАХ – Фонд Зураба Церетели.

Лауреатами премий стали представители из разных городов и регионов: Москвы, Саратова, Тольятти, Казани, Набережных Челнов, Уфы, Ульяновска, Нижнего Новгорода, Новосибирска, Владикавказа.

В рамках академического проекта были предусмотрены: передвижная выставка, мастер-классы по живописи, рисунку, цифровому искусству, круглые столы, семинары, презентации издательских проектов.

В экспозицию передвижной выставки вошли работы художников из Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова, Самары, Тольятти, Ижевска, Перми, Пензы, Чебоксар, Казани, Нижнего Новгорода, Ульяновска, Уфы, Новосибирска. Всего около 200 работ более 180 художников. Все они представители разных творческих союзов: ТСХ России, Московского союза художников и Союза художников России, стажеры Творческих мастерских Российской академии художеств, свободные художники.

В выставочном проекте участвовали более 160 московских художников, из них 11 стали лауреатами именных премий: Премии К.С.Петрова-Водкина (Калинин Сергей, Семёнов Евгений), Премии Н.И.Фешина (Коньшева Натта, Пузенков Георгий, Табенкин Лев), Премии И.Е.Репина (Борисов Сергей, Жерноклюев Александр), Премии им. М.В. Нестерова (Батынков Константин), Премии Президента РАХ Зураба Церетели (Волконская Юлия, Лагутенкова Вера, Полоз Галина).

В рамках торжественного открытия в Москве – презентация второго тома арт-энциклопедии «Против течения» с исследовательскими статьями и работами участников. В этом году особое место в арт-энциклопедии отведено произведениям Н.И. Фешина из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан (Казань). Работы Фешина открывают каждый тематический раздел энциклопедии. Планируется розыгрыш очередной «десятки» тем «Против течения» на 2018 год.

30 ноября в Галерее искусств Зураба Церетели прошел круглый стол по итогам проведения выставки «Красные ворота / Против течения».



«НЕВОЗМОЖНОЕ ВОЗМОЖНО»

Выставка произведений Александра Бурганова, Марии Бургановой, Михаила Горшунова, Светланы Бобровой (скульптура, живопись, digital art) прошла с 20 декабря 2016 г. по 8 января 2017 г. в залах Российской академии художеств.

Такое художественное явление как сюрреализм многогранно и широко представлено в музеях и трудах исследователей. Однако, самым трудным порой оказывается очертить его стилистический контур. Очевидно, что сюрреализм объединяет людей искусства, чьи художественные почерки порой формально легко тестируются маркерами иных стилистических направлений. Но все же в их произведениях прочитывается некий общий нерв, который ярко передает расставание с обыденной реальностью, с общепринятыми мерками ее оценки и открывает созидание своей новой неожиданной реальности со смещенными понятиями бытия, образов, художественных жестов.

Особенностью стиля стала его возможность проявляться в самых разных пространствах и временах. Эта способность бесконечно возрождаться и мигрировать в пластах искусства, обостренная актуальность и в связи с этим непредсказуемость, способность делать невозможное возможным притягивает художников, исследователей и зрителей.

Столь разных художников, представленных на выставке, объединяет то, что в их произведениях обретают плоть парадоксальные идеи и непредсказуемые контрасты, совмещается несовместимое. Изображения не подчиняются никаким законам реальной анатомии и привычного визуального восприятия. Они меняют форму и находятся в постоянном превращении из одного состояния в другое.

Образы сюрреализма поливалентны и многозначны: пространства смещены и разорваны; внешнее путается во внутреннем; предметы меняются своими обычными качествами, обретая новую сущность. Существо трансформаций, подчеркивающих глубину идеи, особенно привлекает художников.

Александр Бурганов – художник с мировым именем. Его произведения находятся в крупнейших российских и зарубежных музеях и коллекциях, а памятники и монументальные скульптурные композиции установлены во многих странах мира. Народный художник России, академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. Творчество художника многогранно, и в каком бы жанре и стиле ни работал мастер, он не просто находится в актуальном потоке времени, но выделяется ярким личностным почерком и методом.

Во многих произведениях автор открывает новые контексты действительности, создает образы, которые балансируют на грани реальности и фантазии.

Мария Бурганова – заслуженный художник России, академик Российской академии художеств, доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. Плодотворно работает в различных видах искусства: скульптуре, живописи, графике. Внутренняя связь с античным искусством, древнерусской культовой пластикой, европейской неоклассикой и эксперимент, эмоциональный прорыв характерны для творчества этого интереснейшего современного мастера. Выполненные в дереве, метафорические скульптурные композиции открывают мир авторских пластических исканий.

Михаил Гориунов – выпускник Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, где и преподает в настоящее время. Член Творческого союза художников России, член Международного художественного фонда, член-корреспондент Международной академии культуры и искусства.

Светлана Боброва – член-корреспондент Российской академии художеств, кандидат искусствоведения. Окончила Ленинградский государственный университет. Член Союза художников России, член Международного художественного фонда. Призер международного конкурса компьютерной графики и фотографии «Trierenberg super circuit» (Австрия).

Источник <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32264&print=Y>



«ПОЗНАНИЕ ДОБРА»

Так называется научно-выставочный проект Российской Академии художеств, который начался в декабре 2016 г., а завершится в январе 2017-го в итальянской Вероне. Цель организации и проведения проекта – поддержание высокого престижа российской культуры за рубежом и расширение международного культурного сотрудничества. Выставка и научно-художественные мероприятия в рамках проекта посвящены 260-летию основания Российской академии художеств и Академии художеств Вероны, вопросам развития современной академической художественной школы и системе художественного образования в России и Италии, что укрепит давние творческие и научные связи между нашими странами.

В рамках этого мероприятия во Дворце Гран Гвардия состоялась презентация выставочной части проекта – экспозиции произведений народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств, Посла Доброй Воли ЮНЕСКО З.К. Церетели с одноименным названием – «Познание добра».

Уникальная работа Церетели З.К. в области духовного искусства и воплощение традиционных библейских и евангельских сюжетов в круглой скульптуре – поистине одно из выдающихся явлений современной художественной жизни России. По замыслу художника духовная история должна изучаться и проживаться зрителем. Скульптурные композиции «Крещение Господне», «Несение креста», «Распятие», «Вход в Иерусалим» и др. являются высоким образцом синтеза современной объемной пластики и канонической христианской

традиции в искусстве. Эта серия, дополненная образами святых Апостолов (фигуры) и библейскими сюжетами (рельефы), экспозиционно акцентирует сильный художественный образ и драматическое напряжение, представляет палитру пластического мастерства художника и высокие стандарты отечественной скульптурной школы.

Живописный цикл работ, представленный во втором разделе выставки, знакомит зрителей с другой гранью творчества одного из ведущих мастеров искусства России. Слияние фантазии, фактуры снов и визуальных наблюдений реальности остаются константой искусства Церетели. В его композициях – устремленность к образам первоприроды, проточеловека, к красоте, лишенной пафосного, ложного блеска, к началу, которое должно символизировать истину. Так, неожиданно, раскрывается главное – сама суть «начала всего», ради которого, возможно, и был создан человек. Его «магический реализм», где прошлое вступает в диалог с настоящим и обретают важность самые незначительные детали, проявляет сакральную ценность жизни – Любви, Веры, Добра. Это сама земная жизнь в ее сиюминутных зарисовках и монументальных полотнах вечности, в ее камерности и грандиозном масштабе. И каждый день мастер призывает зрителя к познанию добра и открывает возможные миры, которые становятся доступны в его художественном измерении.

В Академии художеств Вероны прошла Российско-итальянская научная конференция «О путях развития современного академического искусства». В конференции приняли участие Президент Российской академии художеств З.К. Церетели, Президент Академии художеств Вероны Пакера Стефано, художники и искусствоведы, члены Российской академии художеств и Академии художеств Вероны, студенты и преподаватели художественных институтов. С докладами выступили вице-президенты РАХ А.А. Золотов, К.В. Худяков, академики Е.Н. Максимов, Т.А. Кочемасова, А.А. Любавин, Н.А. Мухин, почетный член РАХ Джинези Армандо, представители Академии художеств Вероны – руководитель факультета архитектуры Вальдиночи Массимильяно и профессор живописи Морбин Джовани.

Научная конференция является важной частью научно-исследовательской работы и призвана стать экспертной площадкой для обмена творческим и научным опытом, обсуждения актуальных вопросов развития современного изобразительного искусства в контексте современных тенденций. Особый акцент был сделан на вопросах художественного образования, проведение сравнительного анализа российской и итальянской системы академического художественного образования.

В рамках проекта прошел благотворительный мастер-класс по живописи Президента РАХ Церетели З.К. для студентов Веронской Академии художеств и учащихся художественного академического Лицея г. Вероны и мастер-класс академика РАХ Е.Н. Максимова.

Состоялся благотворительный концерт русской и итальянской хоровой духовной музыки в исполнении женского камерного «Гофман-хора» – лауреата международных конкурсов. Руководитель – Почетный работник культуры г. Москвы, доцент, кандидат наук О.Л. Косибород.

Эстетическая и нравственная позиция художника, стратегия современной Российской академии художеств и Министерства культуры Российской Федерации благодаря проекту и мероприятиям в его рамках прозвучат особенно актуально. Проект подчеркивает приоритет эстетико-философской позиции художника и значимость развития культуры в геополитических реалиях современного мира.

Источник: <http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32224>



«РУССКИЙ АФОН»

Так называлась выставка, которая открылась 15 декабря 2016 года в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели.

Выставка получила благословение Игумена Русского Свято-Пантелеимонова Монастыря на Афоне архимандрита Евлогия. Организаторы выставки – Российская академия художеств, Русский Свято-Пантелеимонов Монастырь на Афоне, Фонд возрождения Русского Афона, Департамент культуры города Москвы, Московская Государственная картинная галерея Василия Нестеренко.

Основная часть выставки посвящена росписям храма Св. Великомученика и Целителя Пантелеимона на Старом Русике – самого большого соборного храма Русского Монастыря. Его строительство завершилось перед революцией на месте древнего храма. Был установлен иконостас, но храм не был расписан. Работы над внутренним убранством храма были продолжены в 2015-2016 гг. по благословению Патриарха Московского и всея Руси Кирилла и Собора старцев Русского Свято-Пантелеимонова Монастыря.

В экспозиции представлены эскизы и картоны росписей, репродукции сюжетов в натуральную величину. Новые росписи продолжают традиции «афонского стиля», расцвет которого пришелся на рубеж XIX-XX веков. Убранство храма насчитывает более 80 сюжетов, разработанных специально для Старого Русика. Уникальные росписи создавались, исходя

из особенностей афонских традиций, при этом учитывалась богатейшая духовная история и храма на Старом Русике, и всего Русского Афона, преемственность и связь святогорского и русского монашества.

Храм был расписан коллективом художников под руководством народного художника РФ, академика, члена Президиума РАХ, члена Патриаршего Совета по культуре Василия Нестеренко. В творческий коллектив, выполняющий работы, входили известные московские мастера, имеющие большой опыт храмовой живописи: Заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ Михаил Полетаев, Заслуженный художник РФ Владимир Павлов, член Союза художников России Виктор Гончаров и целая группа художников-орнаменталистов и позолотчиков.

Росписи были завершены к 1000-летию юбилею Русского монашества на Афоне. В конце мая 2016 года Патриарх Московский и всяя Руси Кирилл освятил обновленный храм и отслужил в нем первую литургию. Патриарх высоко оценил работу творческого коллектива под руководством Василия Нестеренко. Благоприятный отзыв о росписях храма был получен и от Президента РФ В.В. Путина, посетившего Афон весной 2016 года.

Помимо эскизов росписей и репродукций сюжетов в натуральную величину на выставке представлены творческие работы Василия Нестеренко и его коллег. Это портретные и пейзажные произведения, созданные за последние 20 лет и посвященные Горе Афон – Земному Уделу Пресвятой Богородицы. Эти полотна показывают богатую природу Святой Горы, ее насельников, монастыри и скиты Афона, включая Русский Монастырь и скит Старый Русик.

Экспозиция, посвященная Русскому Афону, – это не только творческий отчет художников перед Российской академией художеств, перед своими коллегами и зрителями, но это и вклад самой Российской академии художеств в цикл мероприятий, посвященных юбилейному году – году 1000-летия Русского монашества на Афоне.

Источник: http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32134&spphrase_id=30790



«СРЕЗЫ КУЛЬТУРНОГО СЛОЯ»

Так называлась выставка произведений заслуженного художника России Александра Кондурова, которая проходила с 15 декабря 2016 г. по 15 января 2017 г. в залах Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств.

В состав экспозиции вошло около 60 живописных произведений разных лет, раскрывающих многогранность и универсальность творческой личности художника.

Идея «картины», на которой настаивает автор, пронизывает все его творчество. Неожиданные композиционные решения, игра и философское предвидение, точная метафора и иррациональные попытки выхода за пределы – привычный инструментарий автора, представившего на выставке калейдоскоп своих творческих возможностей.

Александр Кондуков родился в 1945 г. в селе Лешуконское Архангельской области. Школьные годы провел в Вологде, где учился в мастерской талантливого и самобытного вологодского живописца Владимира Корбакова. В 1962 г. поступил в ЛВХПУ им. В.И. Мухоминой на отделение монументально-декоративной живописи. С конца 1960-х работал в области монументальной живописи, дизайна, плаката, театра, кино, параллельно выступая как независимый станковист. В 1978 г. стал членом Союза художников. Входил в круг художников-нонконформистов, впитавших в себя опыт мирового современного искусства.

Большинство работ А.Кондукова органично объединены в циклы, где пластические находки преумножают варианты прочтения. Библия, мифология, история – рассуждать в пространстве этой триады, значит, не ставить себе смысловых границ, быть готовым принять в пространство картины всю древность и новизну мира, пытаясь послойно расчлнять знаки, отметины, письмена времен.

В цикле «Время перемен» автор создает ряд трагикомических образов страны периода перестройки. Ее население, погрузившись в коллективный транс, колеблется от покаяния

к «танцу свободы», от «попыток взлететь» и перебраться за «красную стену» к эйфорическому «поеданию красной рыбы».

В цикле «Причастие» Кондуров обращается к христианской теме. Древний закон православной иконописи в его авторском пластическом преломлении становится глубоко личным молитвенным языком.

В масштабных работах цикла «Космогония» изощренный инструментальный монументалиста становится аналогом первостихий и демиургических энергий, борение которых укрощает хаос, структурирует изначальную пустоту холста, стены. Путешествия по Греции, общение с исследователями античной культуры погружают художника в вечно актуальный мир мифологических образов.

Художник постоянно находится в творческом поиске, он энергично осваивает современность и извлекает на ее поверхность глубинные пласты архаики. Подобно музыке, его образы существуют во времени, они развиваются, множатся в вариациях. Работы художника отличает особая открытость, зрелищность, активность взаимодействия со зрителем.

Александр Кондуров – лауреат многих значительных конкурсов, дипломант Российской академии художеств за монументальные росписи, один из активных участников художественной жизни Санкт-Петербурга. Является руководителем международного проекта «PARALLEL WORLDS», объединившего многих известных художников и музыкантов.

А. Кондуров в книге «Монолог с отражением» пишет: «Видимо, роль художника заключается в том, чтобы собирать из хаоса и останавливать моменты, которые показались ему совершенными и, отталкиваясь от них, прокладывать неизведанную тропу, о которой ранее и не догадывался».

Источник:http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32244&phrase_id=30787



«ТИХАЯ МОЯ РОССИЯ»

Выставка с этим названием работала с 20 декабря 2016 г. по 8 января 2017 г. в выставочных залах Российской академии художеств. Автор произведений – народный художник России, член-корреспондент Российской академии художеств, член Международной академии творчества Сергей Куприянов.

В экспозицию вошло около 200 произведений, созданных на протяжении нескольких десятилетий.

Творчество С. Куприянова развивает традиции отечественного реалистического искусства. Тонкие, пронзительные пейзажи, проникнутые трепетным чувством единения с природой, выразительные портреты и натюрморты исполнены в технике акварели и пастели.

С.А. Куприянов родился в 1928 году в Москве в семье художника. В 1954 году окончил Московский художественный институт им. В.И.Сурикова, отделение графики. Работал в издательствах: «Детгиз», «Молодая гвардия», «Малыш», где проиллюстрировал более ста книг детской литературы, в том числе произведения А.П. Чехова, В. Бианки, Е. Чарушина, Г. Снегирева, И. Соколова-Микитова и др.

Любимая тема художника – пейзажи России: бескрайние поля и спокойное течение рек, заснеженный лес и весеннее цветение садов, золотая аллея осенью и скромное луговое разнотравье, старинные церкви и покосившиеся деревенские избы. Он пишет природу во все времена года, виртуозно передавая самые сложные ее состояния. Художник считает, что в пейзаже самое главное – настроение, и если оно передается зрителю, это большая удача и радость для него.

В камерных полотнах художник создает обобщенный образ своей Родины, сохраняя при этом непосредственность натурального восприятия. Подлинное мастерство художника проявляется и в тончайших по колориту пейзажах, построенных на нюансах цвета и сложных

светотональных отношениях: «Осенние кружева», «Утро туманное», «Первая зелень», и в ярких, сочных натюрмортах: «Золотые шары», «Подсолнухи», «Пионы белые».

Особое место в творчестве художника занимает тема родного города. Его акварели отразили всю неповторимость, уникальность Замоскворечья – заповедного уголка старой Москвы. Целый ряд картин он посвятил улице Пятницкой: «Это моя улица, я на ней вырос и прожил всю жизнь, – говорит художник, – особняки с колоннами, с виньеточками душу радуют...».

Во многих произведениях художника переданы размышления автора о сложных перипетиях жизни. Его картины: «Дума о русском поле», «Ступени жизни», «Памяти В.М. Шукшина», «Все проходит» – вызывают различные ассоциации, заставляют зрителя задуматься о вечных категориях добра и красоты.

Поэтическое искусство С. Куприянова, удивительно чистое, человеческое, искреннее, напоминает нам о том, как прекрасна земля, на которой мы живем.

Источник:http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32246&spphrase_id=30788



СКУЛЬПТУРА ТАТЬЯНЫ БУСЫРЕВОЙ

Выставка произведений известного скульптора, заслуженного художника РФ, почетного члена Российской академии художеств Татьяны Бусыревой экспонировалась с 12 по 22 января 2017 года в выставочных залах Российской академии художеств.

Около 50 произведений разных лет представили творчество это яркого, самобытного мастера, продолжающего линию развития и углубления духовности в скульптурной пластике, традиций русского гуманистического искусства. Автору свойственна необычайная широта художественных интересов, тематического диапазона, разнообразие и глубина профессиональных исканий. Предельной искренностью, чистотой, лиричностью отличаются созданные ею образы, в каком бы материале ни работала Т. Бусырева – дереве, металле, керамике, камне. Наиболее оригинально в трактовке художницы дерево, которому она, одна из немногих современных скульпторов, хранит верность на протяжении всей своей творческой жизни.

Татьяна Бусырева (родилась в 1943 году в Перми) – выпускница МГХПА им. С.Г. Строганова, ученица и продолжатель скульптурной традиции Василия Ватагина, Сергея Коненкова, которые взрастили в ней интерес к дереву как к материалу. За многие годы работы она буквально сроднилась с этим материалом, обрела способность тонко чувствовать его живую органику. Ее работы в дереве, обычно слегка подкрашенные легкими акварельными тонами, создают ощущение легкости, оптимизма, веры в человека. Эта влюбленность в жизнь отличает все произведения, созданные скульптором. Им свойственна сложная эмоционально-образная структура, ярко выраженный национальный строй.

В стилистике работ Т. Бусыревой, как в волшебном тигле, сплавлены особенности пермской деревянной скульптуры, черты, связанные с влиянием творчества В. Ватагина и С. Коненкова, западноевропейской пластики XX века, и мощное авторское начало.

Одна из основных тем ее творчества – Пушкиниана. С работами, посвященными поэту и его эпохе, она вошла в искусство в начале 1970-х. Щедро и остроумно обыгрывая приемы натурной пластики, фольклора, художник создает образы поэта и его окружения, панораму жизни столичной и провинциальной России. Зритель познакомится с целым рядом работ этой программной авторской серии.

Обращение Т. Бусыревой к религиозной тематике – естественный шаг в ее развитии как скульптора и человека, серьезная попытка осознать корни нашего духовного наследия, способствовать их возрождению. Произведения на эту тему составили значительную часть экспозиции. Некоторые выполнены по заказам храмов. Но в большинстве своем – ангелы, старцы, святые – плод авторского воображения, выражение ее веры и любви. Созданные Т. Бусыревой образы Преподобного Сергия Радонежского, Св. Николая Чудотворца, Богородицы, Иисуса Христа не просто врачуют души, но и учат «побеждать рознь века сего».

В экспозицию также вошли выполненные в технике керамики работы из «купеческой» серии и серии «Горожане». Малая скульптурная форма удается Татьяне Бусыревой особенно. Она блестяще передает житейскую ситуацию и делает из нее некую театральную мизансцену. Т. Бусырева создала свой город, город, населенный обаятельными персонажами – веселыми, страдающими, нежными, задумчивыми. Это своеобразное представление, в котором клоуна грустного сменяет клоун радостный, клоун веры, надежды и любви.

Т. Бусырева – участник многочисленных российских и зарубежных выставок. Удостоена престижных профессиональных наград. Работы скульптора представлены в Государственной Третьяковской галерее, Государственном литературном музее А.С. Пушкина, Государственном музее Л.Н. Толстого, музее-заповеднике «Царицыно», Саянской картинной галерее и многих других музеях России и за рубежом.

Источник: <http://www.rah.ru/events/detail.php?ID=32288>

Искусство Евразии

№ 1(4), 2017

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2017

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2017