



№2(5) 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: 25 июля 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: pkpmahajan@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:
Таллж Махал

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: 25 июля 2017 г.

© Авторы статей, 2017

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2017

The Art of Eurasia No 2(5) 2017

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
ISSN 2518-7767
Publication date: 25.07.2017

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: Taj Mahal.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово главного редактора М.Ю. Шишина	6
---	---

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Белокурова С. М. Палеохореографический подход к интерпретации петроглифических композиций (на примере образов в грибовидных головных уборах Монгольского и Русского Алтая)	8
Д. Гантулга. Художественная выразительность оленных камней	14
Ханда О. Ч. Первобытное искусство Гималаев	21

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Шамбала (Пер. с англ. С.М. Белокуровой)	39
--	----

ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ

Гончарик Н. П., Царева Н. С. Знаменитые земляки – Алтайскому краю	42
Тома А. А. Процессы рождения образов в живописи Михаила Греку	54
Филиппова О. Н. Елена Гуро — поэт и художник	71
Ржевская Е. А. Монумент Зураба Церетели «Дружба навеки»: слово, запечатленное в бронзе	82

ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Школина Е. В. Иконы академического письма в собрании Государственного художественного музея Алтайского края	95
--	----

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Кавелин К. Д. О задачах искусства	109
--	-----

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

«Иные цивилизации»: выставка Михаила Верхоланцева	123
Выставка произведений Эдуарда Гудзенко	125
«Искусство для всех»: выставка Кондо Юкио	127
«Неудобные вещи»: выставка Владимира Молочкова	129
Выставка произведений Евгения Ромашко	131
«Бесконечное путешествие»: выставка произведений Игоря Снегура	133
Выставка произведений Риты Хасо и Билара Царикаева	135
Выставка произведений Льва Шепелева	138

CONTENTS

Editor's Foreword (Mikhail Shishin)	6
EURASIAN HERITAGE	
Belokurova S. M. Paleochoreographic approach to interpretation of petroglyphic compositions (in case of images with «mushroom-like» hats in Mongolian and Russian Altai)	8
D. Gantulga. Artistic expressiveness of deer stones	14
Handa O. C. Primitive art of Himalaya	21
DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA	
Shambhala (Translated by S. M. Belokurova)	39
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
Goncharik N. P., Tsareva N. S. Famous compatriots – for Altai Krai	42
Toma L. A. The process of generating images in the painting of Mihail Greco	54
Filippova O. N. Elena Guro as a poet and artist	71
Rzhevskaya E. A. The monument by Zurab Tsereteli «Friendship forever»: the word imprinted in bronze	82
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
Shkolina E. V. Icons of academic writing in the collection of the State Art Museum of Altai Krai	95
PHILOSOPHY AND THEORY OF ART	
Kavelin K. D. On the problems of art	109
ACADEMY NEWS	
«Other Civilizations»: exhibition of Mikhail Verkholtantsev	123
Exhibition of works by Eduard Gudzenko	125
«Art for all»: Kondo Yukio exhibition	127
«Uncomfortable things»: exhibition of Vladimir Molochkov	129
Exhibition of works by Eugene Romashko	131
«Endless Journey»: an exhibition of works by Igor Snegur	133
Exhibition of works by Rita Khaso and Bilar Tsarikayev	135
Exhibition of works by Lev Shepelev	138

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин,
Главный редактор

Уважаемые читатели!

Мы рады представить вам очередной выпуск нашего журнала.

Мы продолжаем знакомить вас с искусством величайшего континента – Евразии.

Как и всегда, мы старались, чтобы на страницах нашего журнала, как в мозаике, проявилась потрясающе красивая и многообразная палитра художественных дерзаний различных народов. Все, кто работает с журналом, первыми узнают об этих замечательных творениях. Они принадлежат разным культурам и разным временам. Уже одно это само по себе захватывающе интересно. Но особенно поражает, когда сталкиваешься с удаленными друг от друга, но очень сходными сюжетами и даже манерой исполнения различных произведений, особенно древних эпох. Нередко одну и ту же композицию, например, сцену охоты на оленя как некий сакральный акт можно увидеть на скалах в предгорьях итальянских Альп, на Алтае, в Монголии и Гималаях на севере Индии. Или еще более загадочный сюжет с тщательно выполненным на поверхности камней изображением лабиринта. Порой кажется, что рисунки, между которыми тысячи километров, исполнял один и тот же человек, настолько сходны детали и само исполнение. Конечно же, это разные мастера, но их роднит одно и то же чувство красоты и выразительности. Велико разнообразие языков и культур, а представления о Прекрасном, судя по всему, едины.

К одному из подлинных мировых шедевров – к Тадж-Махалу в Индии, чье изображение мы вынесли на обложку журнала, – идут тысячи людей из разных стран. Невозможно перечислить все языки, на которых люди в толпе общаются между собой, но все они равно восхищенно рассматривают величайший памятник Любви и Красоте. Перед нами – как бы сама идея Прекрасного, воплощенная руками зодчих, ремесленников-мозаичистов, строителей, тысяч безвестных рабочих, что возили и добывали камень, возводили и отделывали стены храма в XVII веке. И сколько бы ни минуло веков, люди все так же будут в восхищении смотреть на этот шедевр. Его можно воспринимать как послание из прошлого к нашему времени, главная мысль которого в том, что при всем великом многообразии людей и культур, несмотря на различные потрясения и катаклизмы, есть единые и базовые духовные ценности, объединяющие всех людей.

Искусство – великий посланник дружбы и мира; оно настойчиво говорит об этом и громадными комплексами архитектуры, и маленькими рисунками. Оно убеждает, что человечество едино, что планета – одна, что мир лучше войны, а прекрасное полярно безобразному; что любовь и добро изо дня в день побеждают зло и ненависть. Искусство – великий учитель, который каждый день нам дает уроки красоты и добра.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear readers,

We are happy to present you next issue of our journal. We continue to acquaint you with the art of the greatest continent – Eurasia. As always, we try to ensure that the pages of our journal, as if in a mosaic, showed a stunningly beautiful and diverse palette of artistic creations of various peoples. Everyone who works with the journal is the first to learn about these wonderful creations. They belong to different cultures and different times. This alone is exciting in itself. But especially striking when you face remote from each other, but very similar plots and even the manner of making of various works, especially of ancient times. Often the same composition, for example, a scene of deer hunting as a sacred act, can be seen on the rocks in the foothills of the Italian Alps, Altai, in Mongolia and in the Himalayas in Northern India. Or even more mysterious story with an image of the labyrinth carefully made on the surface of the stones. Sometimes it seems that the drawings, between which are thousands of miles, performing one and the same person, so similar parts and the manner. But, of course, it's different masters, but they have in common the same sense of beauty and expressiveness. There is a great variety of languages and cultures, but the notions of the Beautiful seem to be one.

Thousands of people from different countries come at the one of the world's genuine masterpieces – the Taj Mahal in India, whose image we placed on the cover of the journal. It is impossible to list all the languages in which people in this crowd talk among themselves, but all of them are still admiringly looking at the greatest monument of Love and Beauty. It's like the very idea of Beautiful in front of us, embodied by the hands of the architects, craftsmen and mosaicists, builders, thousands of unknown workers that carried and quarried stone, erected and decorated the walls of the temple in the 17th century. And no matter how many centuries have passed, people will also be in awe to see this masterpiece. It can be perceived as a message from the past to our time, the main idea of which is that with all the great diversity of people and cultures, despite the various upheavals and cataclysms, there is a common and basic spiritual values that unite all people. Art is the great messenger of friendship and peace; it persistently talks about this both by giant complexes of architecture, and small drawings.

It convinces that humanity is one, that the planet is one, that the world is better than war, and the beautiful is polar ugly; that love and kindness from day to day conquer evil and hatred. Art is a great teacher, who every day gives us lessons of beauty and goodness.

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.001

УДК 7.031.1+793.3

ПАЛЕОХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЕТРОГЛИФИЧЕСКИХ КОМПОЗИЦИЙ (НА ПРИМЕРЕ ОБРАЗОВ В ГРИБОВИДНЫХ ГОЛОВНЫХ УБОРАХ МОНГОЛЬСКОГО И РУССКОГО АЛТАЯ)

Белокурова Софья Михайловна
Кандидат философских наук,
доцент Алтайского
государственного технического
университета им. И.И. Ползунова.
Россия, г. Барнаул.
belle.sonet312@gmail.com

Статья подготовлена при поддержке гранта
РГНФ-МинОН Монголии 15-2403002
«Изобразительное искусство Сибири и
Монголии XX – начала XXI веков: кросс-
культурное взаимодействие и влияние
художественных традиций».

Аннотация

В статье предпринята попытка апробации палеохореографического подхода при интерпретации распространенных сюжетов в наскальных рисунках. Рассмотрены изображения воинов в грибовидных шапках, доказано, что целый ряд сюжетов может быть интерпретирован как танец.

Ключевые слова: палеохореографический подход, наскальные рисунки, древнее искусство, проблемы интерпретации.

Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. Палеохореографический подход к интерпретации петроглифических композиций (на примере образов в грибовидных головных уборах Монгольского и Русского Алтая) // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 8-13. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.001 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/8/>

Палеохореография – дисциплина, занимающаяся восстановлением танцевальной составляющей первобытной культуры по сохранившимся петроглифическим и скульптурным изображениям. Одним из разработчиков палеохореографического подхода является новосибирский ученый В.В. Ромм. В своей монографии «Танец и секреты древнейших цивилизаций» он высказывает мнение, что танец является одной из невербальных систем духовного освоения мира, систем общения и передачи информации [4, с. 47]. Танец

невозможно воспроизвести в живописи, графике или скульптуре, однако поза, завершение жеста вполне могут быть воспроизводимы. Это происходило практически во всех периодах развития изобразительного искусства. Древнее искусство не стало исключением. Особенный интерес представляют позы и образы, которые повторяются на достаточно обширной территории. Мы остановимся на петроглифическом наследии Русского и Монгольского Алтая.

Петроглифы весьма разнообразны, и интерпретация ряда сюжетов существенно затруднена вследствие их условности. Палеохореографическая методика реконструкции кинетики изображенных фигур позволяет дать более точную трактовку как отдельным изображениям, так и крупным композициям. Очевидно, что роль танца в первобытной культуре была многогранной. Согласно одной из теорий, танец – это одна из форм коммуникации, но эта коммуникация реализовалась в двух ипостасях – общение друг с другом (обыденная форма) и общение с миром духов (сакральная форма). Сакрализация наскальных рисунков как таковых и мест их изображения позволяет утверждать, что именно к сакральной форме танца относятся несколько композиций Алтая.

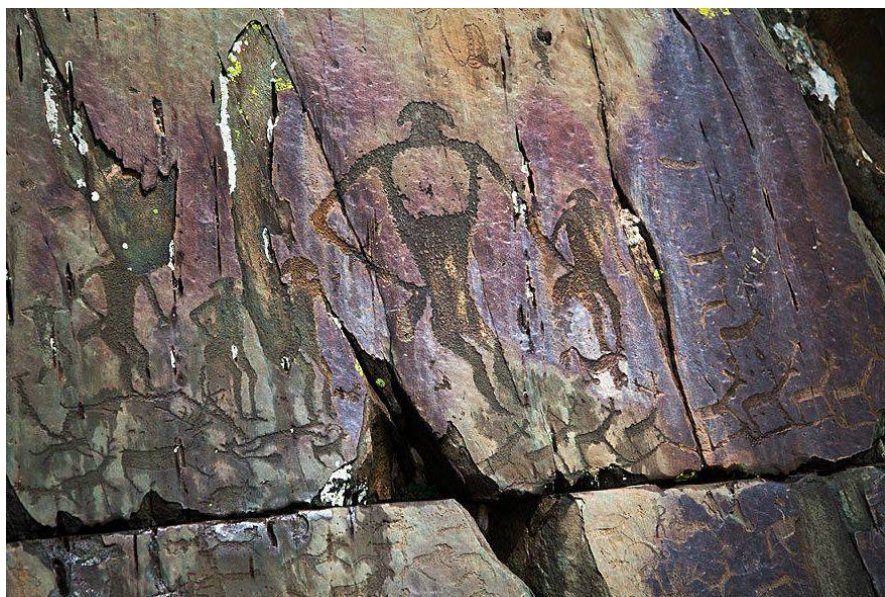
Согласно этнографическим данным, в основе первичных форм танца лежал ритм, простейшие шаговые комбинации в сопровождении шумовых инструментов. В данном случае мы можем рассматривать танец как органически присущую часть человеческого бытия, так как ритм и шум – это природные составляющие, которые сопровождали человека, делая его невыделенным из природы. Отправной точкой анализа для нас будет ритм и поза. Одним из знаковых образов среди петроглифов России и Монголии в трансграничной области на Алтае является мужское изображение в «грибовидном» головном уборе.

Существует несколько трактовок данных фигур. Так, например, А.П. Окладников сходные изображения, найденные на территории Восточной Монголии, называл «воинами» [3, с. 76]. К этому же выводу приходит и В.Д. Кубарев, анализируя петроглифы Алтая и Монголии [1, с. 84-85]. Э.А. Новгородова усматривает в этом некий ритуальный момент [2, с. 166].

Образ в «грибовидной шапке» в целом идентичен во всех композициях Алтая. Фигура представлена в фас, ноги развернуты в профиль и согнуты в коленях. У пояса – вытянутый предмет (хвост, сумка, палица), на голове – грибовидный головной убор (или прическа), в руке может быть копьё. Такие изображения могут быть единичными, но более интересным вариантом является цепочка фигур, что можно увидеть в ряде крупнейших комплексов Алтая (Калбак-Таш, Россия; Шивээт-Хайрхан, Монголия). Рассмотрим комплекс Калбак-Таш. Прежде всего, следует сказать, что основная композиция представляет собой ритуальную сцену. Она четко делится на три яруса. В верхнем ярусе располагается изображение фантастического зверя (так называемого монстра), как бы вертикально спускающегося вниз. Исходя из расположения данного изображения, исследователи приходят к выводу о том, что это образ некоего божества. Средний ярус представляет собой ряд из изображений танцующих или шествующих людей в грибовидных головных уборах. Центральная фигура отличается от остальных: она больше по размеру, и грудная клетка не заштрихована. Размер центральной фигуры, методы, к которым прибегал художник при ее выполнении, а также ее расположение – четко в центре композиции, на одной линии с фигурой «монстра» – позволяют сделать вывод о значимости данного персонажа. Можно рассматривать его как жертву или главного исполнителя ритуала (шамана). Нижний ярус композиции – это фриз из фигурок оленей, направленный в ту же сторону, что и шествующие фигуры людей. Анализируя общий строй композиции, мы можем предполагать, что ее содержание – это посвященный божеству ритуал, который направлен на прошение божества о милости и благоденствии для всего сообщества. Три яруса в композиции могут трактоваться с разных

позиций. Например, это троичная структура мира в традиционной культуре: мир небесный, мир людей и подземный мир, и это отчетливо видно в композиции.

Кинетика изображений танцующих достаточно характерна. Шеренга танцующих людей задает ритм, то есть первичную основу танца, а поза позволяет вычислить амплитуду движения (рис.1). Поза с согнутыми коленями («*plié*» в хореографической терминологии) – это, по утверждению хореографов, основа народного танца, так называемые «мягкие ноги», позволяющие сделать шаг, прыжок, опуститься на колени и т.д. Стопы танцующих не всегда плотно «стоят на земле», они вытянутой формы, что предполагает подъем на полупальцы или прыжок.



*Рис. 1. Калбак-Таш (Алтай, Россия). «Танцующие воины».
Фото: С.М. Белокурова.*

В комплексе Шивээт-Хайрхан мы также видим три шеренги танцующих, причем среди фигур, уже описанных выше, мы видим и изображение с характерным положением рук: в плавном изгибе, левая поднята вверх, а правая опущена вниз (рис.2). Троичность повторения может отражать три мира, на которые делится вселенная древнего человека. Фигура, отличная от остальных, – возможно, шаман, руководящий ритуалом.



*Рис. 2. Шивээт-Хайрхан (Алтай, Монголия).
«Танцующие воины».
Фото: С.М. Белокурова.*

Возвращаясь к вопросу об интерпретации самих мужских изображений, мы можем согласиться с мнением В. Кубарева и А.П. Окладникова о том, что это все же воины. И если для указанных авторов отправной точкой является оружие (удлиненный предмет у пояса трактуется, в частности, В.Д. Кубаревым как палица), то для нас важным была поза изображенных. Интересно, что мы можем увидеть ее не только в сценах с ярко выраженным ритуальным характером, которые были описаны выше, но и в сюжетах, которые можно трактовать как батальные. У фигур меняется только положение рук – теперь они сжимают лук, но позиция ног сохранена полностью. Таким образом, ритуальный танец, который мы видим в Калбак-Таше и на одной из стел Шивээт-Хайрхана, гипотетически может быть трактован как танец воинов. Данная точка зрения подкрепляется этнографически. В частности, на территории Евразии мужская часть народного танца, особенно та, которая связана с трюками, это всегда демонстрация силы, ловкости, удали, другими словами, воинских качеств, необходимых в бою.

Безусловно, требует дополнительного исследования вопрос о появлении образа «танцующего воина» в батальных сценах (рис. 3). Можно ли это трактовать как продолжение танца, проигрывание ситуации боя? Или в данном случае, позиция, которую мы интерпретировали как танцевальную и которая совершенно неудобна для прицельной стрельбы из лука, приобретает здесь иное значение? Более детальный анализ образа «танцующего воина» позволит, видимо, в дальнейшем более точно интерпретировать целый ряд сцен.

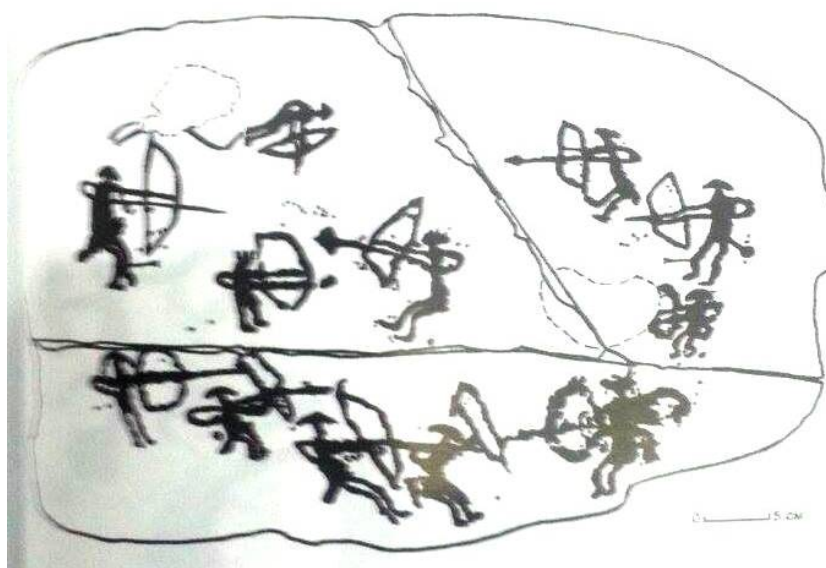


Рис. 3. Шивээт-Хайрхан
(Монголия), батальная сцена
[5, с. 411].

Палеохореографический подход к интерпретации произведений древнего искусства, с учетом всей его условности, представляется достаточно ценным при работе с петроглифическими композициями. Он позволяет разграничить танцевальные движения фигуры и обыденные. А это позволяет более точно интерпретировать ту или иную сцену в комплексе. С другой стороны, благодаря данному подходу может быть частично восстановлена кинетика древнего сакрального танца, пластика человека, которая получила отражение в наскальных рисунках.

Литература

1. Кубарев В.Д., Цэвээндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). – Новосибирск: изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2005.
2. Новгородова Э.А. Древняя Монголия (некоторые проблемы хронологии и этнокультурной истории). – М.: «Наука» Главная редакция восточной литературы, 1989.
3. Окладников А.П. Петроглифы Монголии. – Л.: «Наука», 1981.
4. Ромм В.В. Танец и секреты древнейших цивилизаций. – Новосибирск, 2002.
5. Цэвээндорж Д., Кубарев В.Д., Якобсон Э. Шивээт-Хайраны хадны зураг. – Улаанбаатар, 2010.

Статья поступила в редакцию 24.06.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.001

PALEOCHOREOGRAPHIC APPROACH TO INTERPRETATION OF PETROGLYPHIC COMPOSITIONS (IN CASE OF IMAGES WITH «MUSHROOM-LIKE» HATS IN MONGOLIAN AND RUSSIAN ALTAI)

Belokurova Sophia Mikhailovna
PhD in Philosophical sciences,
associate Professor of
Altai State Technical University.
Russia, Barnaul.
belle.sonet312@gmail.com

Abstract

The paper contains an attempt to approbate the paleochoreographic approach in interpreting common plots in rock paintings. Images of warriors in mushroom-like hats are considered, it is proved that a whole series of stories can be interpreted as a dance.

Keywords: paleochoreographic approach, rock carvings, ancient art, problems of interpretation.

Bibliographic description for citation:

Belokurova S. M. Paleochoreographic approach to interpretation of petroglyphic compositions (in case of images with “mushroom-like” hats in Mongolian and Russian Altai). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 8-13. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/8/> (In Russian).

References

1. Kubarev V. D., Tseveendorj D., Jacobson E. *Petroglify Tsagaan-Salaa i Baga-Oigura (Mongol'skii Altai)* [Petroglyphs of Tsagaan-Salaa and Baga-Oygur (Mongolian Altai)]. Novosibirsk: Institute of Archeology and Ethnography of the SB RAS, 2005.
2. Novgorodova E. A. *Drevnyaya Mongoliya (nekotorye problemy khronologii i etnokul'turnoi istorii)* [Ancient Mongolia (some problems of chronology and ethnocultural history)]. Moscow, Nauka Publ., 1989.
3. Okladnikov A.P. *Petroglify Mongolii* [Petroglyphs of Mongolia]. Leningrad, Nauka Publ., 1981.
4. Romm V. V. *Tanets i sekrety drevneishikh tsivilizatsii* [Dance and Secrets of the Ancient Civilizations]. Novosibirsk, 2002.
5. Tseveendorj D., Kubarev V. D., Jacobson E. Шивээт-Хайраны хадны зураг. – Улаанбаатар, 2010. (In Mongolian)

Received: June 24, 2017

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ОЛЕННЫХ КАМНЕЙ

Дамдины Гантулга

Кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой изобразительного
искусства и дизайна
Ховдского государственного университета.
Монголия, г. Ховд (Кобдо).

Аннотация

В статье рассматриваются основные принципы построения композиции оленных камней, расположенных на территории Монголии; дается интерпретация отдельных сюжетов. Автор исследует наскальные рисунки и композиции на оленных камнях как отражение мировоззренческих оснований древнего человека.

Ключевые слова: оленные камни, звериный стиль, карасукская культура, мировоззрение древнего человека, наскальные рисунки.

Библиографическое описание для цитирования:

Д. Гантулга. Художественная выразительность оленных камней // Искусство Евразии. – 2017. – №2(5). – С. 14-20. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/9/>

Оленные камни являются не только знаками принадлежности той или иной территории, которые бытовали в культуре евразийских народов, но и выражением их мировоззрения. В мире насчитывается более 600 оленных камней, около 500 из них сохранились в приграничных районах между Россией и Монголией. Ученый Н. Сэр-Оджав отмечает, что оленные камни относятся к карасукской или скифской культуре, причем на территории Монголии на основе карасукской культуры начал развиваться звериный стиль, и параллельно начался процесс формирования кочевой формы ведения хозяйства [1, с.46].

Приблизительно в 2000 годах до н.э., иными словами, в Карасукский период появляются первичные формы оленных камней. Поскольку другие образные структуры не получили столь яркого развития, становится очевидным, что народы, проживающие на данной географической территории, обладали едиными мировоззренческими установками. Таким образом, подтверждается наличие единой культурной основы для евразийских народов.

Это единое мировоззрение выражено в композиционном построении оленного камня, в котором отражены верхний мир (космос), земля и мир подземный, которые находятся в постоянном взаимодействии. Традиция, связанная с отражением в художественных образах мировоззренческих основ, восходит к пещерному искусству верхнего палеолита. Очевидно, что в этот период древние художники, кроме изображения на стенах пещеры объектов окружающего материального мира, рисовали точки, линии, знаки в виде рогов животных, другие абстрактные формы, которые могут быть трактованы как первичное изображение

духовных оснований. Так, Э.А. Новгородова делает заключение, что в рисунках пещеры Хойт-Цэнхэр отражена структура Вселенной. Верхний мир маркирован образами птиц, с нижним миром связаны образы змей и рыб, средний мир – это изображения копытных животных. Таким образом, мы видим три мира, на которые разделена Вселенная [1, с.37].



Рис. 1. Олений камень, СУАР КНР. Источник:

<https://tarikhvearkeoloji.blogspot.com/2014/08/turklerde-ve-yerlilerde-yas-ve-olu.html?m=0>



Рис. 2. Олений камень, СУАР КНР. Фото из архива автора.



Рис. 3. Олений камень, СУАР КНР. Фото из архива автора.



Рис. 4. Олений камень, СУАР КНР. Фото из архива автора.

Эта точка зрения подтверждается, в частности, различными формами выражения мировосприятия, существующими в культуре монголов.

Древнее искусство после выхода из пещер в эпоху неолита и мезолита приобрело формы наскальных рисунков и оленных камней. В это же время формируются основы общественного устройства, появляются зачатки космогонических мифов, в которых особое значение приобретает троичность, впоследствии развившаяся в повторяющуюся девятиричную систему. Такая троичная структура далее проявляется, в частности, в композиции танок, где в верхней части изображены основатели учения, в средней части – божество и в нижней части – ученики. Этот принцип остается ведущим, и далее мы можем наблюдать его развитие.

Французский исследователь А. Леруа-Гуран, трактуя палеолитическое искусство, пришел к заключению, что изображения носили не бытовой, а символический характер. Изображения-символы, соседствующие с рисунками животных, могут быть трактованы как отражение абстрактных представлений древнего человека: «...среди них женские (треугольники, тектиформы, клавиформы, скутиформы и т.д.) и мужские (пенниформы и многоножки). Подобная расшифровка этих знаков позволяет видеть в составленных из них композициях изображение хозяина пещеры – копытного животного, тотемного предка рядом с источником жизни – женщиной-прародительницей» [8, с.7]. С точки зрения исследователя, здесь просматриваются мифологические представления о единстве. Данная точка зрения требует дополнительного исследования.

В подобной структуре мышления соединились поклонение животным, от которых зависела жизнь человека, почитание женского божества и предков. Речь идет обо всех формах древних верований: магия, фетишизм, анимизм, тотемизм. Именно это стало основой для формирования дальнейшего мировосприятия. С другой стороны, в этот период закладывается фундамент для развития двух направлений в изобразительном искусстве – реалистического и абстрактного.

Изображения объектов окружающего мира в реалистической манере в указанный период соседствуют с изображениями геометрических фигур, точек, которые могут быть связаны с тонкими понятиями архаического мировоззрения. Иными словами, абстрактные понятия выражены в абстрактных формах. Таким образом, в первом приближении можно рассматривать древнее искусство как истоки народного искусства. Упомянутые выше абстрактные формы, присущие искусству древнего человека, впоследствии были связаны с тенгрианским пониманием природы и бытия. Так, например, для монголов большое символическое значение имеет число 108, которое объясняло формирование структуры мироздания, имеющего трехчастную форму.

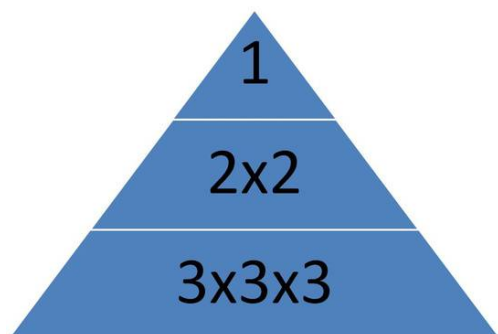


Рис. 5. Трехчастная форма мироздания, схема.

На схеме (рис. 5) представлены нижний мир (3х3х3), средний мир, или земля (2х2), и верхний мир – небо, единое для всех [1]. При перемножении всех числовых значений получается 108. Именно поэтому Сумер или Сумбэр (гора?) называли «три пространства Вселенной». Каждый из миров общей структуры, отраженной в композиции оленных камней, маркирован своими символами. Верхний мир – это солнце и луна, нижний мир – земноводные и насекомые, символ среднего мира – устремленный вверх летящий олень. В общей композиции средний мир занимает большее место, и олени с птичьими клювами поднимаются вверх под углом 75 градусов. В данном образе мы видим символическое отражение взаимодействия земли (животные) и неба (птицы).

Как правило, изображается несколько оленей, устремленных к небу и обгоняющих друг друга, что может быть трактовано как противоборство и взаимодействие в жизни человека. Данный образ становится объектом поклонения.

Итак, уже в скифскую эпоху появляются представления о достижении неба, о стремлении к нему. Вообще человек, живущий в разделенной на три составляющие Вселенной, неразрывно связан с небом, в своих мыслях он обращается к вечному небу, небо поддерживает его на протяжении жизни, человек возносится на небо, но вновь обретает тело при рождении. Из этой идеи вечного круговорота жизни возник и соответствующий художественный образ. И именно в этих представлениях просматриваются древние истоки происхождения евразийского мировоззрения.

Мировосприятие древних монголов может быть достаточно точно реконструировано из памятников устного народного творчества. В одном из них находим следующее: «Усмирив небо и землю, дабы стать хозяином государства, прибыл Тэмуужин в мое кочевье. Так небо указало» [4, с.73].

Ниже приводим различные формы оленных камней.

1. Верхняя часть камня с изображением солнца отделена от средней части линией, далее поверхность камня заполнена изображениями и далее снова черта.

2. В средней части трюичной композиции схематичные изображения оружия – ножа, меча, лука и стрел – и животных (олень, кабан).

3. Камень разделен на три части. Вверху и внизу встречаются изображения оленей (в скифском стиле), в некоторых случаях все олени изображены внизу.

4. Классический тип оленного камня, где все олени изображены в верхней части и в нижней и все устремлены вверх.

Постепенно развиваясь, такие изображения оказали влияние на другой художественный стиль, а именно послужили основой для формирования звериного стиля. Ученые видят в зверином стиле серьезный вклад кочевников Центральной Азии в мировую художественную культуру.

Так, например, Н. Цултэм считал, что бронзовые ножи, рукоятки мечей, инструменты, а также элементы украшений, оформленные в виде оленей и горных козлов с большими глазами и рогами и острыми ушами, относятся к бронзовому веку и культуре, которую принято называть карасукской. Н. Цултэм полагает, что данный художественный стиль, концентрировавшийся в Монголии, распространился к югу через Ордос, Китай, а затем на север в Сибирь. «Распространенные в бронзовый период на данной территории кованые изделия из бронзы и керамики покрыты орнаментом из повторяющихся треугольников, ромбов, четырехугольников, который в предыдущей традиции связан с культом женщины. Однако рукоятки колющих, режущих и других боевых орудий, украшения типа заколок и подвесок орнаментированы изображениями копытных животных, которые очевидно

служили объектом поклонения и рассматривались в качестве первопредков в мировосприятии древних кочевников» [7, с.16].

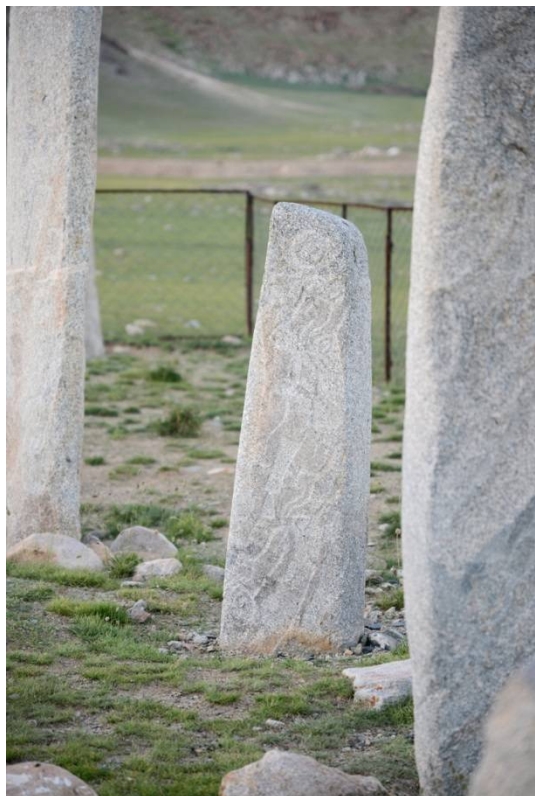


Рис. 6. Комплекс оленных камней Баянзурх, Монголия. Фото из архива автора.



Рис. 7. Оленный камень, Баянзурх, Монголия. Фото из архива автора.



Рис. 8. Оленный камень, Баянзурх, Монголия. Фото из архива автора.



Рис. 9. Олень, Нухун Оток, Монголия. Фото из архива автора.

Можно привести и другое мнение относительно звериного стиля: «Русские ученые П.К. Козлов, С.В. Киселев, С.И. Руденко в археологических исследованиях и раскопках обнаружили большое количество сходных предметов, которые потом в своих работах

и монографиях относили к звериному стилю. В середине первого тысячелетия искусство, относящееся к звериному стилю, было распространено на обширной территории, включающей восток и юг Европы, Сибирь, Алтай, Саяны, Туву, Монголию. Искусство, существовавшее в степи, имеет прямое отношение к скифам, сарматам, сако-массагетам, которые наследовали традиции друг другу, обогащали и обновляли их вплоть до XII-XIII в.в. н.э.» [1, с. 46].

Таким образом, становится понятно, что рассмотренное выше культурное наследие, концентрируясь в Центральной Азии, а именно в Монголии, затем приходило в соприкосновение с другими культурами.

Что касается образов оленей, то следует отметить и появление парных образов наряду с одиночными. И это произвело определенный переворот в развитии стиля. Это подтверждается данными китайских ученых, которые в ходе раскопок могильника, относящегося к XI в. до н.э., обнаружили нож, рукоятку меча, на котором были изображены образы, аналогичные образам на наших оленных камнях, о которых советский исследователь Э. Новгородова писала: «Монгольские оленные камни могут относиться ко II тысячелетию до н.э. с погрешностью в 500 лет, или к карасукской культуре. Данные изображения также известны как “скифские олени”, что подтверждает тезис о появлении данного искусства в Центральной Азии» [6].

Итак, искусство оленных камней, с одной стороны, является высшей ступенью развития древнего искусства, что убедительно доказывает звериный стиль. С другой стороны, зародившись в тысячелетии до н.э., оно существует по сей день, являясь подтверждением общего евразийского мировоззренческого основания. И с этой точки зрения, это бесспорно культурное наследие.

Для человека духовная и материальная жизнь находятся в постоянном взаимодействии, и важно понимать, что исключение любой из них делает мировосприятие близоруким и неполным. Если этого не учитывать, то можно оказаться в тупике западной цивилизации (ориентация на западную науку, механистичное отношение к общественному развитию), в то время как более пристальное внимание к знакам на камнях открывает бесконечные возможности взаимодействия природы и человека.

Литература

1. Батчулуун С. Нууцдэлчдийн урлаг соёлын жимээр мөшгөхгүй. – Улаанбаатар, 2009. – 46 с.
2. Гантулга Д. Монгол ардын чимээглэх урлагийн арга билиг / Дисс. на соиск.... канд. иск. – Улаанбаатар, 2016.
3. Гантулга Д. Буган хөшөөны зохиомж арга билгийн шүтэлцэлт дүрийн сайхны сэтгэлгээ болох нь // ЭШБ (сборник статей). – №1, т.14. – Ховд, 1999. – С.113-116.
4. Дамдинсүрэн Ц. Монголын нууц товчоо. – Улаанбаатар, 1976. – 73 с.
5. Сэр-Оджав Н. Эртний тугдугуй. – Улаанбаатар, 1982. – 49 с.
6. Новгородова Э. Древняя Монголия. Семантика и новая хронология памятников // V Международный конгресс монголоведов (сборник докладов). – Улан-Батор, 1987.
7. Новгородова Э. Мир петроглифов Монголии. – М., 1984. – 137 с.
8. Цултэм Н. Монгол уран зургийн хөгжиж ирсэн тойм. – Улаанбаатар, 1988.

Статья поступила в редакцию 01.05.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.002

ARTISTIC EXPRESSIVENESS OF DEER STONES

Damdini Gantulga
PhD in art studies,
Head of the Department of fine arts and design,
Khovd State University.
Mongolia, Khovd.

Abstract

The article considers the basic principles of composition of deer stones located on the territory of Mongolia. The interpretation of individual plots is given here. The author explores rock carvings and compositions on deer stones as a reflection of the world outlook foundations of an ancient people.

Keywords: deer stones, beast style, Karasuk culture, world view of ancient people, rock paintings.

Bibliographic description for citation:

D. Gantulga. Artistic expressiveness of deer stones. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 14-20. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/9/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.002. (In Russian).

References

1. Батчулуун С. Нууцдэлчдийн урлаг соёлын жимээр мөшгөхгүй. Улаанбаатар, 2009. 46 с. (In Mongolian)
2. Гантулга Д. Монгол ардын чимээглэх урлагийн арга билиг [PhD Diss. in History of Art]. – Улаанбаатар, 2016. (In Mongolian)
3. Гантулга Д. Буган хөшөөны зохиомж арга билгийн шүтэлцэлт дүрийн сайхны сэтгэлгээ болох нь // ЭШБ. – №1, т.14. – Ховд, 1999. – С.113-116. (In Mongolian)
4. Дамдинсүрэн Ц. Монголын нууц товчоо. Улаанбаатар, 1976. 73 с. (In Mongolian)
5. Сэр-Оджав Н. Эртний түгдүүд. Улаанбаатар, 1982. 49 с. (In Mongolian)
6. Novgorodova E. *Drevnyaya Mongoliya. Semantika i novaya khronologiya pamyatnikov* [Ancient Mongolia. Semantics and a new chronology of artifacts]. V *Mezhdunarodnyi kongress mongolovedov* [V International Congress of Mongolians. Collection of reports]. Ulaanbaatar, 1987.
7. Novgorodova E. *Mir petroglifov Mongolii* [The World of petroglyphs of Mongolia]. Moscow, 1984. 137 p.
8. Цүлтэм Н. Монгол уран зургийн хөгжиж ирсэн тойм. Улаанбаатар, 1988. (In Mongolian)

Received: May 01, 2017

ПЕРВОБЫТНОЕ ИСКУССТВО ГИМАЛАЕВ

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

Аннотация

Представлены два фрагмента монографии известного индийского ученого О.С. Ханды «Панорама Гималайского искусства», касающиеся первобытного искусства – петроглифов. Ученый рассматривает комплексы древнейших изображений, выполненных краской, и более поздние рисунки, выбитые на поверхности камня.

Ключевые слова: наскальные рисунки, древнее искусство, Гималаи.

Библиографическое описание для цитирования:

Ханда О.Ч. Первобытное искусство Гималаев // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 21-38. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.003 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/10/>

Перевод с английского Е. Хворостова. Публикуется по книге: Handa O.C. Panorama of Himalayan Art. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

Древние картины

Человек всегда осознавал естественную силу линии, а также ее способность придавать визуальную форму абстрактным объектам, путавшим его, и материальным объектам, на которые он не мог воздействовать или контролировать их каким-либо иным способом. Рисунки или пиктограммы, изображенные первобытным человеком на стенах пещер и в жилых гротах, полностью подтверждают этот факт. Наскальные рисунки, обнаруженные в многочисленных местах по всему миру, свидетельствуют о незаменимости линии как самого мощного, искусного и прямого средства выражения базовых человеческих стремлений.

Изображения, основанные на простых геометрических формах, не были созданы под влиянием эстетического импульса, но они имели практическое значение. Они были своеобразными первичными духовными опорами для первобытного человека, помогающими установить контроль над природой и животными. Их магическая аура не только придавала ему смелость подчинять себе окружающие непонятные явления, но и помогала охотиться на диких животных и приручать их. Первобытный человек верил, что эти изображения помогают ему контролировать скрытые силы природы и диких животных; они не только позволяли без страха жить в дикой древней местности, но также и побуждали к исследованию

непознанного. Таким образом, яркие тотемные изображения стали мощной связующей между непостижимой божественной силой и человеком и, в конце концов, стали для него объектами поклонения и успокоения. Пещеры, где была обнаружена первобытная живопись, вследствие непреходящей религиозной значимости последней, должны рассматриваться как храмы (*мандиры*), вследствие их неразрывной связи с местами первобытных духовных практик [10, р. 18]. Значимость рисунка так глубоко укоренена в психологии человека, что можно найти похожие тотивные¹ изображения, создаваемые для исполнения желаний женщинами и в наши дни в деревнях и городах.

Хотя первобытная живопись, сохранившаяся в древних скальных жилищах в различных местах северной и центральной Индии, ныне хорошо документирована, но, несмотря на то, что Гималаи изобилуют пещерами, во многих не было обнаружено ни одного первобытного наскального рисунка, вероятно, их и не существовало. Как бы то ни было, первобытная пещерная живопись все же была обнаружена в паре мест Уттаракханда. В Департаменте древнеиндийской истории, культуры и археологии Гархвальского университета им. Хемвати Нандана Бахугуни (г. Шринагар) исследовали различные места штата Уттаракханд. Было обнаружено несколько доисторических мест в Малари в округе Чамоли, в Басери и Санане в округе Алмора, в Тхапли в округе Тихри-Гархвал и во многих других местах [3, р. 2-4]. Однако единственное место, которое нас интересует в настоящем контексте, расположено в деревне Дунгри (Чхинка) в округе Чамоли. В этой местности в каменных жилищах были обнаружены первобытные рисунки.

Дунгри (Чхинка) располагается почти в пяти километрах от Гопешвара. Каменное жилище первобытного человека или группы людей могло находиться в этом месте, где первобытные монолинейные изображения были обнаружены на грубой поверхности плоского камня размером примерно 4х6 м.

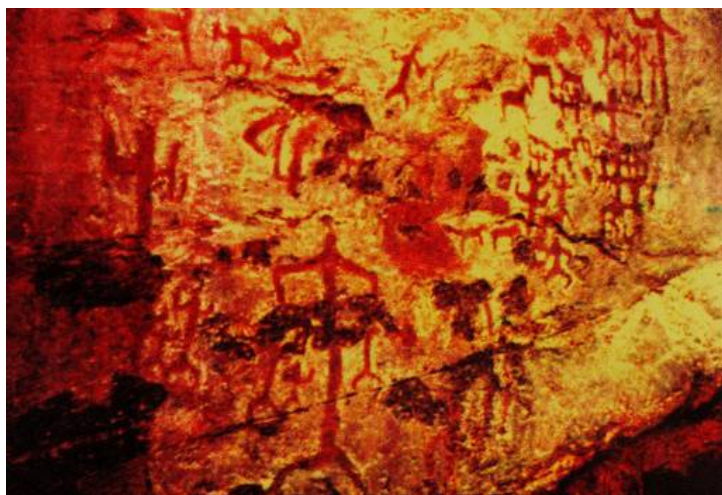


Рис. 1. Первобытные изображения, найденные в скальном углублении в Дунгри (Чхинка), район Чамоли (Уттаранчал). Источник: Handa O.C. Panorama of Himalayan Art. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

Это каменное убежище высотой около 10 м возвышается над глубокой долиной к северо-востоку. Рисунки, выполненные темной красной охрой, вполне могли быть частью сцены коллективной охоты. Мужчины изображаются загоняющими в круг или, может быть, ловушку стадо диких животных, среди которых олень, дикий козел и другие. Возможно, охотники с помощью громкого шума направляют стадо к западне. Ни у кого из них нет ни оружия, ни даже палок. Это изображение, вероятно, принадлежит эпохе позднего мезолита

¹ Сделанные по обету, посвященные богам.

[2], когда люди начинали жить коллективно в пещерах и каменных убежищах. Поскольку ни один мужчина не держит оружие в руках, можно предположить, что изображенная сцена иллюстрирует не охоту, а собирание животных в стадо, что также может указывать на начало одомашнивания животных. Интересен тот факт, что человек, стоящий на переднем плане, изображен более высоким в сравнении с людьми в центральной и задней части рисунка. Это может означать, что художники эпохи мезолита владели чувством глубины и знанием перспективы.

Еще одно место, связанное с первобытной живописью, находится в штате Уттаранчал [теперь Уттаракха – *прим. перев.*] – это деревня Лакхдияр, расположенная на левом берегу реки Суял рядом с Баречхина в районе Алмора.



Рис. 2. Пещера с наскальными рисунками недалеко от деревни Лакхдияр в районе Алмора (Уттаранчал). Источник: Handa O.C. Panorama of Himalayan Art. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

Я приезжал туда в марте 2004 г., чтобы увидеть там наскальную живопись². На обочине стоит рекламный щит регионального археологического центра в городе Алмора штата Уттар-Прадеш. На нем написано: «В каменном веке первобытный человек жил в этой пещере, которая защищала его от стихийных бедствий. Он выразил свое эстетическое чувство в красочных рисунках из повседневной жизни, в сценах охоты, изображенных на потолке и стенах пещеры. Подобные пещеры были обнаружены во многих частях света.

На стене и потолке этой пещеры находятся изображения, выполненные в красном, черном и белом цвете. Главными элементами являются человеческие фигуры, животные, деревья, волнистые линии и геометрические рисунки. Большинство из них сохранились в первозданном виде».

Безусловно, в первобытном прошлом там могло располагаться скальное убежище, о чем свидетельствует сохранившаяся до нашего времени часть этого жилища над рекой Суял. Отсутствие четкости и чрезмерная яркость расположенных там монолинейных рисунков мешает оценить их своеобразие и подлинность. Капризы природы и человеческий фактор повредили их и без того плохой внешний вид. Белый известняковый пигмент, протекающий сквозь трещины в каменной стене пещеры, разрушил большую часть рисунков, которые, возможно, существовали с давних времен. Контуры серовато-черных фигур все еще видны

² Я благодарен профессору Д. П. Агравалу, директору Лок Виджъян Кендра, Алмора, за содействие в моем посещении этого места 29 марта 2004 года.

там, где слой известняка не очень плотен. Сегодня довольно рискованно что-либо говорить об этих почти невидимых пиктограммах. То, что избегло разрушительного действия стихий, оказалось испорчено людьми, грубо исказившими первоначальные изображения. Некоторые энтузиасты, не осознавая вреда, который наносят, использовали жирную масляную краску темно-красного цвета, нанося ее поверх первобытных рисунков. На поверхности камня также можно увидеть брызги и мазки свежей краски. Теперь неизвестно, повторяют ли свеженанесенные изображения те, что находились там до этого. Несмотря на это, в местах, где свежая краска легла тонким слоем, остатки красной охры все еще видны под ней. На этих обновленных изображениях присутствует группа упорядоченных волнистых линий, располагающихся параллельно друг к другу, которые вряд ли можно отнести к оригиналу, потому как в примитивном понимании там могла быть изображена река, но в данном месте ее появление ничем не объясняется.

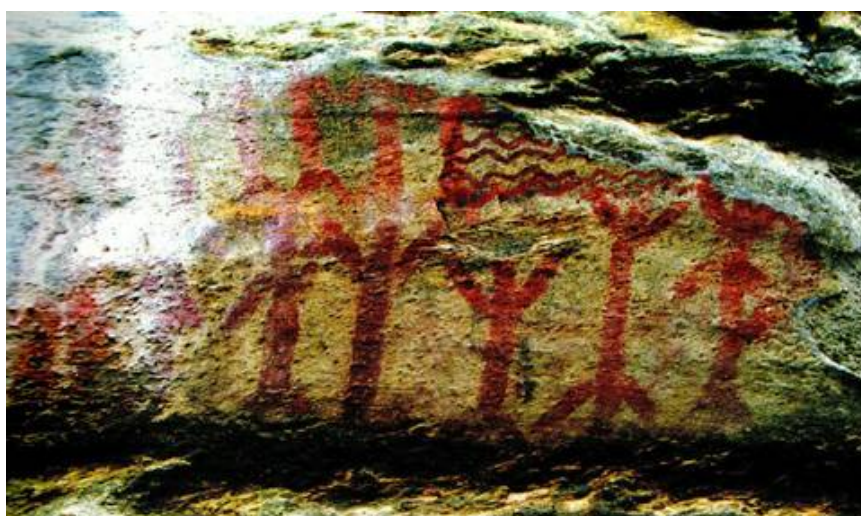


Рис. 3. Зигзагообразные линии, возможно обозначающие реку. Лакхдияр, Алмофа (Уттаранчал). Источник: Handa O.C. Panorama of Himalayan Art. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

На различных участках каменной поверхности изображены фигуры людей, выстроенных в один ряд. Мужчины держатся за руки так, чтобы образовывалась цепь, как если бы они выполняли групповой танец.



Рис. 4. Первобытные линейные антропоморфные изображения. Лакхдияр, Алмофа (Уттаранчал). Источник: Handa O.C. Panorama of Himalayan Art. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.



Рис. 5. Группа танцующих фигур. Лакхдияр, Алмофа (Уттаранчал). Источник: Handa O.C. Panorama of Himalayan Art. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

Как бы то ни было, следы оригинальных изображений все еще можно различить под слоем красной краски, что означает, что первобытные рисунки там действительно были, а написанное на рекламном щите соответствует действительности.

Каменные гравюры

Петроглифы различных видов были обнаружены в центральной долине на территории от Кашмира до Кумаона; но большинство из них были найдены в буддийском трансгималайском регионе в районах Лахул и Спити штата Химачал-Прадеш, в Ладакхе штата Джамму и Кашмир и в различных частях Уттаранчала. Их можно разделить на два вида: первые, найденные в центральной долине Кашмира, в районе Лахула и Спити в Химачале и в Ладакхе штата Джамму и Кашмир, представляют собой неглубоко вырезанные на поверхности наскальные рисунки; а вторые, обнаруженные на территории Уттаранчала в 2006 г. [штат называется Уттаракханд – *прим. перев.*] и в отдаленном месте Спити в Кибара, представляют собой глубоко вырезанные чашевидные знаки.

Один из высеченных наскальных рисунков, найденных в Бурзахоме в отложениях времен неолита (II период) [13, р. 71], может рассматриваться как наиболее ранний, обнаруженный на территории Гималаев. Рисунок, высеченный на каменной плите в форме неправильного квадрата шириной максимум 70 см, отражает сцену тотемной охоты. С момента обнаружения такой плиты с гравированной поверхностью, образующей вместе с другими плитами прямоугольный структурный блок, который мог появиться только в период второй эпохи неолита [1, р. 13], возникло предположение, что люди, жившие в то время, еще не имели представления о наскальных изображениях, так что его магическое и сакральное значение трактуется неверно [9, р. 225]. Вследствие этого данное выгравированное изображение относится к более раннему времени, т.е. к I периоду эпохи неолита [11, р. 134-138]. Бурзахом, расположенный в 24 километрах к северо-востоку от Сринагара (Шринагара) позади деревни Телбал, стал известным местом, в котором обнаружили важные археологические находки, доказывающие наличие человеческой деятельности со времен мегалитического периода [13, р. 61].



Рис. 6. Неолитические религиозно-магические выгравированные изображения из Бурзахома около Шринагара (Джамму и Кашмир).
Источник: Handa O.C. *Panorama of Himalayan Art.* – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

На этом наскальном изображении, имеющем магический и сакральный смысл, изображена сцена охоты, площадью 48х27 сантиметров. Тематически его можно разделить на два сектора. В верхнем, с левой стороны, два солнца представлены двумя концентрическими кругами, расположенными рядом друг с другом. Подобное расположение может, вероятно, символизировать движение солнца в небе на восходе и заходе. От внешних кругов по часовой стрелке изображены изогнутые линии, символизирующие излучение, исходящее от этих солнц. Вполне возможно, что предположение о том, что первобытный человек догадывался о движении солнца по часовой стрелке, преувеличено, но при этом изогнутые лучеобразные линии символизируют данное явление. Со временем на плите появились сколы, и солнце, изображенное с левой стороны, деформировалось, а то, что находится справа, осталось неповрежденным с шестнадцатью нарисованными лучеобразными линиями. Это может указывать на то, что вся деятельность, отображенная в земной сфере в нижнем секторе, проходила в дневное время. Чуть ниже, с правой стороны расположена проворная охотничья собака в напряженной позе, обращенная к солнцу.

Сцена нижнего сектора очень важна, она тонко передает образ жизни человека в эпоху неолита. В середине стоит крупный горный козел. Его атакует стоящий позади человек, пронзая его спину копьем, которое держит в правой руке. Другой человек, находящийся перед животным, поражает его стрелами, одна из которых уже проткнула шею козла. Если судить по половым признакам, фигуры четырех человек и животного представлены только особями мужского пола, но при этом гениталии горного козла заметно выделены. Эту особенность можно интересно истолковать, ведь горный козел считался символом, олицетворяющим мужское начало – верование, твердо закрепившееся среди жителей общин Бонпо³ и других местных общин данного региона.

Первобытные рисунки, выгравированные на поверхности скал, были найдены в Лари и Табо в долине Спити, в Кхалаце (произносится Кхайси), Чанигунди и Донгта в Ладакхе [4, р. 37, 38, 94, 104, 105, etc.; 14, р. 155]. Все они схожи по тематике и стилю. На момент посещения А. Г. Франке деревни Табо в 1909 году там находились «бесчисленные наскальные изображения» [4, р. xiv (a); 4, р. 38], о чем свидетельствуют его фотографии в *Antiquities of Indian Tibet*, на которых запечатлены камни, усыпавшие большой пустырь до самого монастыря Табо *Chos-khor*. С тех пор большая часть этих важных реликвий была разрушена для получения щебня для цементабетона или переработки камня для постройки новых общественных зданий и частных жилых домов, необходимых здесь, в основном, для привлечения туристического потока. Во время одного из моих последних посещений этого района я увидел то, что здесь осталось – не менее двадцати камней с высеченными изображениями. Необходимость их защиты от разрушения была доведена до сведения властей. Остается надеяться, что оставшиеся камни будут в целостности сохранены. Обнаружение этих первобытных рисунков, высеченных на поверхности камня, является очень важным аспектом в изучении этой территории.

Эти наскальные изображения были найдены на поверхности метаморфизованных горных пород магматического происхождения. Большая их часть частично находится в земле, многие крупные булыжники и камни лежат в случайном порядке на огромном пустыре по обе стороны от длинного ограждающего ряда сильно обветшавших и выгоревших *чортен (стун)*

³ Религиозное учение; в настоящее время в религиоведении употребляется термин «бон-по».

к востоку от монастырского комплекса Табо. Многие *чортены* могут быть ровесниками Табо *Chos-khor* [7].



Рис. 7. Выбивка на камне, изображающая гунтов (пони трансгималаев). Табо (Спити), район Лахул и Спити (Химачал-Прадеш). Источник: Handa O.C. *Panorama of Himalayan Art*. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.



Рис. 8. Свастика, изображения животных и людей. Табо (Спити), район Лахул и Спити (Химачал-Прадеш). Источник: Handa O.C. *Panorama of Himalayan Art*. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

Эти камни и валуны имеют различные размеры и формы. Чаще всего они неровные, но их внешняя поверхность использовалась для высечения изображений, которые наносились вдоль плоскости размером, примерно, от одного до двух метров по горизонтали и полметра по вертикали, и большая часть из них была направлена на восток. Однако восточная ориентация здесь, возможно, не очень принципиальна; некоторые изображения направлены в другие стороны. В месте, где находятся данные наскальные рисунки, лежит множество других плоских камней с гораздо более крупной и подходящей для создания изображений поверхностью, но лишь некоторые из них гравированы, что может указывать на их тотемную сущность. Вероятно, изображения высекались только на тех камнях, которые были ритуально выбраны и заранее освящены для этой цели. Тотемное значение таких изображений подтверждается тем, что они неоднократно повторяются на некоторых камнях, расположенных на разном расстоянии, оставляя четкий эффект наложения и сопоставления одного образа с другим. Рисунки, нанесенные в различные периоды, передают различные тональные эффекты, которые варьируются в зависимости от глубины высекания на одном и том же камне – чем оно глубже, тем легче его тональность.

Технику создания высеченных изображений не просто реконструировать, т.к. нет видимых следов, оставленных инструментом, или каких-либо иных признаков, по которым можно было бы ее воспроизвести. Можно предположить, что подобная «гравировка» была выполнена выцарапыванием или выдалбливанием внешнего тонкого слоя камня, при помощи твердого каменного (кремниевое или кварцевого) песта. Используемый метод был один и тот же, несмотря на то, что гравировки выполнялись в разное время, охватывая многие десятилетия, а, возможно, даже и века. Также это может указывать на то, что способ создания подобных тотемных изображений традиционно скрывали, и, возможно, он запрещал использование металлических инструментов. Подобные табу существуют и в наши дни среди традиционных общин. Среди них можно выделить запрет на использование металлических инструментов для сбора трав при определенном тотемном лечении. Например, траву,

называемую *sahasrapali*, нужно выкапывать в определенный день до рассвета абсолютно голому мужчине, используя при этом только деревянное копьё. Только тогда это растение может оказаться эффективным в борьбе с желтухой. Использование металла при этом строго запрещено.

Гравированные камни, вероятно, содержат следы железа, которое придает поверхности темный красновато-коричневый цвет с металлическим блеском. Такой эффект контрастирует со светлым розово-коричневым цветом выгравированной основы. Изучение срезанного участка камня показало, что его цвет постепенно становится темнее – от светлого желтовато-коричневого внутреннего цвета до глубокого красно-коричневого, почти становящегося черным с наружной стороны. Это может указывать на влияние интенсивности инфракрасного излучения на открытые поверхности скал на высоте более 4000 метров, где воздух разрежен. Благодаря жесткости горных пород эти неглубокие прорезы на камне выдержали и пережили резкие колебания температуры и другие причуды суровых стихий трансгималайской снежной пустыни. Наскальные рисунки Табо можно разделить на три различные категории в зависимости от стиля и тематики. Они могут определить последовательные поэтапные изменения в эволюции коренного населения общин Бонпо, начиная с тотемного примитивизма и заканчивая кочевым пастушеским образом жизни, который до недавнего времени являлся основой жизнедеятельности жителей Спити.

Самыми ранними и самыми простыми были те рисунки, на которых горный козел изображался отдельно или в стаде, фактически как объект поклонения. Образ животного дан толстыми линиями, при этом их ширина несимметрична и неоднородна. Фигуры жестки и статичны. На ранних наскальных рисунках можно увидеть такие элементы культа, как свастика, солнце и *йони*. Они составляют неотъемлемую часть системы взглядов Бонпо. Фигуры, нарисованные на некоторых камнях в более позднем периоде, перекрыли первоначальные изображения, что сделало их неясными. Таким образом, общий эффект от изображений «смазан». Эти наскальные рисунки, по сути, являлись тотемными и, вероятно, символизировали плодородие или благодарность царю Кесару, высшему божеству религии Бонпо.

Во второй группе находятся основные стилизованные антропоморфные образы. Изображения горных козлов и других объектов поклонения высечены на периферийных участках. Данные наскальные рисунки воспроизводят сцену жизненного уклада первобытных жителей общин Бонпо, празднующих рождение ребенка всеобщим весельем и танцами. Подобный обычай повсеместно существовал среди первобытных общин. Люди, изображенные на этих наскальных рисунках на втором плане, выглядят живыми и динамичными. Часть из них танцует, выполняя различные движения, а часть изображена с трезубцами и копьями. Напряжение линии в более ранних рисунках здесь вытеснено двумерной полнотой фигур. Несмотря на это, на нескольких таких рисунках фигуры людей все еще изображаются линией. Возможно, линейные антропоморфные рисунки на периферийных участках поверхности являются самыми ранними среди высеченных на камне изображений. Чтобы передать двумерный эффект, человеческие головы изображены напоминающими перевернутый треугольник или спиралевидные завитки, а тела человеческих фигур на втором плане нарисованы толстыми и жирными линиями, а их ноги и руки – более тонкими. Тонкий эффект наивной естественности проявляется в жестах этих фигур, чтобы подчеркнуть танцевальные движения. Тотемные символы, такие как свастика и изображение горного козла, располагаются на периферийном участке таким образом, что вся композиция выглядит завершенной и производящей нужное впечатление.

На более поздних наскальных рисунках изображены лошади и леопарды. Эти зооморфные изображения отражают этап, на котором человек приручил и одомашнил животных и продвинулся вперед от первобытной тотемной обрядовости до кочевого образа жизни. Наскальные рисунки этого периода интересны тем, что реалистично изображают животных. Это происходит благодаря акценту на внешней точности и характеристичности. На рисунках *goonth* (горный пони) изображен крепким, сильным и отважным. Однако озадачивает то, как реалистично были нарисованы леопарды. Несмотря на то, что это животное довольно редко встречается в трансгималайском регионе, оно изображено с присущей ему грацией, ловкостью и динамичностью. Людей на данном этапе рисовали крепкими и полнотелыми. Интересно отметить, что наскальные рисунки первых двух этапов, в основном, отражают объекты поклонения, тотемы, а изображения третьего этапа, судя по всему, свободны от этой функции. Примечательно, что сцены охоты на этих изображениях вовсе отсутствуют.

Горный козел и свастика – два самых выдающихся символа культа Бон-чос, иначе говоря, Бонпо – первобытной религии западного трансгималайского региона. Коренные жители этой местности были последователями Бонпо, большинство из которых обратилось в буддизм в VIII веке н.э. Бонпо также называют *Yung-drung-bon*, т.е. Свастика-бон. *Йони* считался женским началом, и оба этих символа были отобразены в наскальных рисунках.

Горный козел был самым важным обрядовым символом и символом мужского начала Бонпо. В близких верованиях символом мужского начала в Лахуле был баран [4, р. 105]. Благодаря этому считалось, что мазь, сделанная из молотого козлиного рога, пробуждает половое влечение у мужчин. Среди последователей Бонпо был обычай – при рождении ребенка в семье родители вырезали изображение козла на камне, чем располагали его к себе. Таким образом, в Табо и во многих других местах Спити и Ладакха мы находим рисунки горного козла, вырезанные на камне не по установленным правилам, что означало, что каждый из этих зооморфных символов был создан не только в разные периоды времени, но также и разными людьми. По случаю рождения ребенка животное приносили в жертву, а его мясо делили между соседями и родственниками. Однако с развитием буддизма фактическое жертвоприношение горного козла было заменено на подношение его изображения, сделанного из муки и масла. Эта традиция существовала до определенного времени как наследие религии Бон среди современных буддистов Ладакха и Спити. Франке ссылается на один случай, когда христианский евангелист в 1909 году во время его визита в Кхалатсе Ладакха преподнес одного такого горного козла из муки [4, р. 95-96]. Похожий обычай жертвоприношения можно увидеть среди индуистов этого региона, где под влиянием вайшнавов фактическое жертвоприношение козла заменили подношением его изображения из муки или плодом кокосовой пальмы.

В качестве отголосков традиции Бон даже в наши дни можно увидеть козлиные рога, расположенные с внутренней стороны главного входа в дома и храмы этого региона. Такие votive предметы встречаются в храме Лакшана Деви в Брахморе в штате Чамба, в храме Хидимба Деви в Манали в штате Куллу, в нескольких домах Киннаура и в других местах, где они использовались в качестве защиты от сглаза.

Огромный рог козла закреплен на одной из опорных балок центрального изображения Вайрочаны в *gTsug-lha-khang* в монастыре Табо *Chos-khor*, что может означать, что животное приобрело статус почитаемого объекта в тибетском буддизме этого региона. Его голова, изображение которой Франке включил в свой труд *Antiquities* [4, pl. xxxiii (b)], считалась головой Будды в его воплощении в виде антилопы, согласно словам ламы Тапи Тангпол

(*bKra shis-bstan-haphel*) [4, p. 83]. Эти примеры могут означать, что данный символ плодородия Бон мог быть признан в первобытном буддизме Тибета при обращении в веру Падмасамбхавы и остается одним из зооморфных воплощений Будды в трансгималайском регионе. Фактически амбивалентный тип буддизма, процветающего в этой местности, допускает определенные небуддийские и добуддийские практики и характерные особенности в рамках веры с целью завоевать популярность среди последователей Бон.

Может оказаться невозможным датировать эти наскальные изображения из-за отсутствия соответствующих исследований этих реликвий и прочих связанных с ними находок, а также общей этносоциологической ситуации в данном регионе, предшествующей появлению буддизма. Несмотря на это, факт того, что эти изображения созданы еще в добуддийский (т.е., как минимум, предкушанский) период, неоспорим, ведь ни одна из работ не изображает символов буддизма, и в то время не было традиции подобного нанесения рисунков на каменную поверхность. Кроме того, доказательства существования каменной культуры в виде инструментов и других утилитарных предметов были найдены во многих местах Спити и Ладакха. Многие из них были обнаружены там же, где и наскальные рисунки. Здесь говорится о таких каменных инструментах, как топоры (*kalam*), молотки, ножи (*dogri*), костяные ножи, иглы и другие утилитарные предметы, например, каменные лампы (*kyongtse*), табачная чаша (*trob*), талисманы, пряслица и старые гончарные элементы, сделанные вручную. Некоторые артефакты были найдены в процессе исследования, многие другие Франке получил от местных домовладельцев [4, 111-117]⁴. Все археологические находки, наскальные изображения, каменные орудия и т.д. означают, что каменная культура существовала на территории трансгималайского региона на протяжении долгого времени и могла сосуществовать одновременно с поздней металлической культурой. В этом контексте результаты исследований Дэвида Снэллгроува касательно похожих наскальных рисунков, обнаруженных в Ладакхе, имеют большое значение: «Схожие изображения широко распространены на территории всей Евразии, часть которой находится и в этой местности, охватывая целую область человеческой истории и предыстории от палеолита до наших дней» [14, p. 155].

Кроме первобытной резьбы на камне, о которой выше шла речь, обычай создания наскальных изображений прошел через всю историческую эпоху до наших дней. Буддизм появился в гималайском регионе в период правления Ашоки [5, p. 98-99], но стал популярной религией при Кушанском царстве, в частности, при правлении императора Канишки (78-101 гг. н. э.). Буддийские рельефные изображения, вырезанные на естественных горных породах, были найдены во многих местах нижнего Ладакха и Лахула, что указывает на то, что буддизм обошел местный культ Бона по популярности. Из наскальных рисунков в Ладакхе можно выделить группу рельефных изображений рядом с деревней Сани в Занскаре, особенно изображение Майтрейи. Кроме того, рельефные изображения на камнях были обнаружены в Падуме, Муни, Тонде, Курше или Кхарше, Кхалатсе и Бьяма Кхумбу в Занскаре (нижнем Ладакхе). Эти находки играют большую роль в установлении того факта, что кушаны могли основать местные административные центры в Сани или рядом с ним [5, p. 90-

⁴ Некоторые из объектов были также найдены автором, который он передал местному отделению Археологической службы Индии (ASI) в Табо.

100]. В Лахуле вырезанные на камне изображения трех неизвестных буддийских божеств были обнаружены в деревне Карданг напротив монастыря. Они были закрашены белой краской.



Рис. 9. Буддистские божества, выбитые на скалах в Карданге (Лахул), район Лахул и Спити (Химачал-Прадеш). Источник: Handa O.C. Panorama of Himalayan Art. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

Существенный археологический интерес представляют древние рисунки, которые Жан Филипп Фогель обнаружил на камнях в Брахмани Нала рядом с Брахмауром в районе Чамбы [15, р. 252].



Рис. 10. Древняя выбивка на скалах в Брахмани Нала около Брахмаура в районе Чамба (Химачал-Прадеш). Источник: Handa O.C. Panorama of Himalayan Art. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

Они дают очень важную информацию касательно установления возраста древних изображений в храмовом комплексе Чаураси в Брахмауре времен Мерувармана (680-700 гг. н. э.), правителя древнего царства Брахмаур. Эти наскальные рисунки, сделанные на сланце, изображают четыре образа, а именно: (1) лингам, (2) четырехрукую богиню, убивающую демона-буйвола, (3) Ганеша, держащего четки, топорик, сосуд со сладостями и некоторые другие вещи, и (4) Шиву, стоящего перед горой Нанди, держащего трезубец в одной руке и плод в другой. Считается, что эти рисунки увековечили изображения божеств, которые были установлены в храмах комплекса Чаураси. В то время как первые три образа уже находятся в храмах, четвертого недостает. Считается, что отсутствующее изображение стало добычей грабителей во время правления Лакшмивармана (около 800-820 гг. н. э.) [более детально об этих изображениях см. 6].

В контексте нашего обсуждения изображений, выбитых на камне, может быть уместно сделать небольшое примечание об интересных фонтанных плитах в Чамбе и о *baraselas*, мемориальных камнях, найденных в столицах некоторых горных штатов. Эти реликвии средневекового прошлого обладают большим значением для местной общественно-политической истории.

Установка гравированных или вырезанных мемориальных или вотивных каменных плит была широко распространенной практикой в стране, при этом вотивные фонтанные плиты феодального королевства Чамба (ныне район Химачал-Прадеш) сами по себе сформировали особую категорию. Они не просто невероятно большие, но детализированная и художественная обработка фигур и различных элементов, которые скорее вылеплены, чем вырезаны, тематически и стилистически делает их очень любопытными.



Рис. 11. Плита от фонтана из Кашмири Мухалла, Чамба; в настоящий момент находится в музее Бхури Сингх, Чамба (Химачал-Прадеш).
Источник: Handa O.C. *Panorama of Himalayan Art*. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

В стране больше нет мест, где можно увидеть подобные тщательно продуманные фонтанные плиты в таком огромном масштабе, кроме как в Чамбе. Они тематически неоднозначны и типичны в обработке и, как правило, используются в качестве памятников для известных умерших людей, но в некоторых случаях живые люди устанавливали такие плиты, чтобы получить религиозную заслугу [16, р. 21; 12, р. 14]. Однако расположение этих плит рядом с источником воды – фонтаном, родником или водоемом указывает на религиозную сущность или на их обрядовую важность.

Какой бы ни была цель их сооружения, в сущности, они остаются религиозными и вотивными. Их расположение рядом с водным источником также подтверждает это предположение. Даже когда их устанавливают живые люди для самих себя, «борясь со страхом существования», или в память об умерших, их основной целью остается получение религиозной заслуги для улучшения следующей жизни. Тематическая структура таких фонтанных плит остается, в целом, смешанной. Таким образом, кроме разнообразных божеств вайшнавов, среди которых Варуна – бог воды, Нага – бог подземного мира, Ганга и Ямуна, Шива-*лингам* и т.д., здесь можно увидеть цветки лотоса, выющиеся растения, слонов, всадников, пехотинцев, лебедей, змей, а также крокодила, рыбу и т.д. Живые или умершие люди, представленные на них, в основном, изображаются в сидячем положении в сопровождении супруга, демонстрирующего благоговение. В случае если плита выполнена в память об умершем, его фигура изображается сидящей на ложе (*khat*), левая его рука свисает, а правая согнута и лежит на колене и иногда может держать цветок лотоса. Считается, что такое расположение символизирует умершего, который поднялся до статуса *pitra-deva*, т.е. обожествленного предка. На многих фонтанных плитах есть краткая надпись, но большая часть из них изначально носит характер посвящения, при этом некоторые из них могут иметь историческое значение.

Baraselas представляют собой огромные мемориальные каменные плиты, созданные в честь правителей различных феодальных царств в Химачал-Прадеш по случаю их смерти.

Эта практика стала общепринятой, особенно в королевствах Манди, Сукет, Куллу, Кахлур (Биласпур), Бушахр (Рампур Бушахр) и, возможно, в Хиндооре (Налагарх). Есть свидетельства о существовании такой практики в отношении некоторых мелких правителей царств – *thakurs* и *ranas* [8, р. 381]. Об этой традиции в других гималайских царствах неизвестно. Нужно задуматься, почему обычай воздвигать *baraselas* существовал только в нескольких царствах.

Феодальная система в гималайских районах восходит к VI веку, но правители всех ранних царств были местными уроженцами, как, например, правители царств Кашмир, Джамму, Чамба (Брахмпур), Кулута, группы княжеств Кангра, всех мелких королевств Шимла Хиллс (за исключением пары правящих семей) и Катоури из Кумаона. Только после X века младшие сыновья раджпутов начали приходить в гималайские убежища, где они укрывались и основывали царства. Таковы царства Манди, Сукет, Куллу, Кахлур, Бушахр и Хиндоор (ныне в штате Химачал-Прадеш), царство Чанд в Кумаоне и Пал в Гархвале, которые сейчас образуют часть Уттаранчала⁵.

⁵ Согласно Шашибанш Винод, правящие семьи Чанд в Кахлуре и Кумаоне принадлежали к той же родословной. Тем не менее, традиция возведения *baraselas* была обнаружена среди правителей Кахлура, но не среди Чанд в Кумаоне. Это может потребовать дальнейших исследований.



Рис. 12. Барасела, королевский мемориальный камень из Билашпура; в настоящий момент находится в Государственном музее, Шимла. Источник: Handa O.C. *Panorama of Himalayan Art*. – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

Предположительно, правители этих гималайских царств в Химачал-Прадеше, т.е. Манди, Сукета, Куллу, Кахлура, Бушахра и Хиндоора, основанных младшими сынами раджпутов, и ввели традицию создания *baraselas*, заимствовав ее из родных мест, где она была традиционным обычаем увековечивания героя или знаменитости. Однако интересно, что о такой традиции не говорится в Кумаоне или Гархвале. С тех пор, как подобный обычай стал исключительной привилегией правящего дома, *baraselas* была не только развитием первоначального поклонения героям, но символизировала обожествление покойного царя, который с тех пор получал статус божества. Вследствие этого, *baraselas* выполнялась таким образом, чтобы внешне напоминала храм (*swargarohana prasada*).

Среди *baraselas*, найденных в различных местах, те, что обнаружены в Манди, заслуживают особого внимания. Здесь можно видеть крупнейшую группу таких, скорее не выгравированных, а в глубоком рельефе вырезанных, каменных плит в хорошо сохранившемся состоянии в столице бывшего царства Манди. Эти *baraselas* приметны благодаря их количеству, размеру, замыслу и обработке. *Baraselas* в Манди представлены в двух группах. Одна маленькая группа из семи *baraselas* расположена в храмовом комплексе Трилокинатх в Пурани Манди. Эти мемориальные плиты, подвергшиеся влиянию плохих погодных условий, считаются принадлежащими мелким чиновникам царства. Вторая, более крупная группа, находится на левом берегу Сукети Кхад в Мангвейн Мухаллах среди манговой рощи⁶. Около двухсот плит стоят рядами, самые высокие достигают высоты более трех

⁶ Это место сейчас охраняется Археологической службой Индии (ASI).

метров, многие из тех, что поменьше, почти закопаны в грунт. С тех пор, как эти *baraselas* численно превосходили известных царей, правителей Манди (в любом случае не более 45), можно предположить, что большинство *baraselas* может принадлежать наследникам правящей династии. Большинство *baraselas* содержат надписи, имеющие важное историческое значение.

Эти выгравированные и высеченные *baraselas* создают эффект барельефа, с изображением мужских и женских фигур на разных уровнях. Некоторые из них выполнены в классическом стиле *shikharakara*, некоторые сделаны выпуклыми. Физиогномические особенности главной мужской и женской фигур, изображенных в верхней части, индивидуальны. Они олицетворяют покойного царя и его супругу-*рани*, как правило, в сопровождении. В основном их сопровождают чаури – носильщицы (несущие инструмент, которым можно отмахиваться от мух). На следующем уровне младшие жены сопровождают покойного царя вместе с женщинами-прислугами. Нижний уровень представлен наложницами (*khwasīs*) покойного царя. Во многих *baraselas* изображаются танцующие и благоговейные фигуры.

В некоторых случаях усопшего изображают молящимся Шиве-*лингаму*, чтобы создалось впечатление, что король был предан ему, как было в *baraselas* в Нагар (Куллу), или сидящим на навьюченной лошади в сопровождении слуг, как это было отражено в работах в Биласпуре.

В наше время остатки наскальных изображений можно найти в различных местах Гималаев. Большинство – на пути традиционных маршрутов паломничества или рядом с территорией храмов. Основная их часть представлена фигурами брахманских божеств, в частности, Ханумана, которого можно увидеть высеченным на камнях не только на пешеходных дорожках и маршрутах, но и почти во всех местах Гималаев.



Рис. 13. Хануман, рельеф на придорожной скале, Чамба (Химачал-Прадеш). Источник: Handa O.C. *Panorama of Himalayan Art.* – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

С появлением колоний тибетских буддистов в предгорье Сивалика, буддийские наскальные изображения можно также обнаружить в нескольких местах на этой территории и в Киннауре, считавшемся традиционно буддийским регионом, а также вокруг Ревалсара в районе Манди.

Литература

1. Archaeology – A Review, 1964-1965.
2. Archaeology of Garhwal Himalaya. Retrospect and Prospect. – A folder issued by the Department of History, Ancient Indian History, Culture & Archaeology, H.N.B. Garhwal University, Srinagar.
3. Cultural Heritage of Central Himalaya (A Brief Overview). – Department of History, Ancient Indian History, Culture & Archaeology, H.N.B. Garhwal University, Srinagar, n. d.
4. Francke A.H. Antiquities of Indian Tibet. – Vol. I. – Delhi (reprint, 1972).
5. Handa O.C. Buddhist Western Himalaya. Part 1: A Politico-Religious History. – New Delhi, 2001.
6. Handa O.C. Gaddi Land in Chamba. – New Delhi, 2005.
7. Handa O.C. Tabo Monastery and Buddhism in the Trans-Himalaya. – New Delhi, 1994.
8. Hutchison J., Vogel J.Ph. History of the Panjab Hill States. Vol. II. – Shimla, 1982 reprint.
9. Kaw R.N. The Neolithic Culture of Kashmir, Essays in Indian Proto History / Ed. D.P. Agrawal and D.K. Chakraborty. – New Dehli, 1979.
10. Mookerjee A. Folk Art of India. – New Delhi, 1986.
11. Pande B.M. Neolithic Hunting Scene on a Stone Slab from Burzahom, Kashmir. – Asian Perspective, 1971. – Vol. XIV, pp. 134-138.
12. Sethi S.M. A Catalogue of Stone Sculptures in the Museums of Himachal Pradesh. – Shimla, 2002.
13. Shali S.L. Kashmir, History and Archaeology Through the Ages. – New Dehli, 1993.
14. Snellgrove D.L., Skorupski T. The Cultural Heritage of Ladakh. – Delhi, 1980. Vol 2.
15. Vogel J.Ph. Antiquities of Chamba State. Part 1. – New Delhi, 1994 reprint.
16. Vogel J.Ph. Catalogue of the Bhuri Singh Museum at Chamba. – Calcutta, 1909.

Статья поступила в редакцию 05.07.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.003

PRIMITIVE ART OF HIMALAYA

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 material contains two fragments of the monograph «Panorama of Himalayan Art» by well-known Indian artist O.C. Handa. The paper discusses petroglyphs as the primitive art of North India. The author talks about ancient petroglyphs made with pigment and engravings on the surface of the stone made later.

Keywords: rock paintings, ancient art, Himalaya.

Bibliographic description for citation:

Handa O.C. Primitive art of Himalaya. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 21-38. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/10/> (In Russian).

Translation from English E. Khvorostova. Published according to the book: Handa O.C. *Panorama of Himalayan Art.* – New Delhi: Indus Publishing Company, 2005.

References

1. Archaeology – A Review, 1964-1965.
2. Archaeology of Garhwal Himalaya. Retrospect and Prospect. A folder issued by the Department of History, Ancient Indian History, Culture & Archaeology, H.N.B. Garhwal University, Srinagar.
3. Cultural Heritage of Central Himalaya (A Brief Overview). Department of History, Ancient Indian History, Culture & Archaeology, H.N.B. Garhwal University, Srinagar, n. d.
4. Francke A.H. Antiquities of Indian Tibet, Vol. I, Delhi (reprint, 1972).
5. Handa O.C. Buddhist Western Himalaya, Part 1: A Politico-Religious History, New Delhi, 2001.
6. Handa O.C. Gaddi Land in Chamba, New Delhi, 2005.
7. Handa O.C. Tabo Monastery and Buddhism in the Trans-Himalaya, New Delhi, 1994.
8. Hutchison J., Vogel J.Ph. History of the Panjab Hill States, Vol. II, Shimla, 1982 reprint.
9. Kaw R.N. The Neolithic Culture of Kashmir, Essays in Indian Proto History, Ed. D.P. Agrawal and D.K. Chakraborty, New Dehli, 1979.
10. Mookerjee A. Folk Art of India, New Delhi, 1986.

11. Pande B.M. Neolithic Hunting Scene on a Stone Slab from Burzahom, Kashmir, Asian Perspective, 1971, Vol. XIV.
12. Sethi S.M. A Catalogue of Stone Sculptures in the Museums of Himachal Pradesh, Shimla, 2002.
13. Shali S.L. Kashmir, History and Archaeology Through the Ages, New Dehli, 1993.
14. Snellgrove D.L., Skorupski T. The Cultural Heritage of Ladakh. Delhi, 1980. Vol 2.
15. Vogel J.Ph. Antiquities of Chamba State, Part 1, New Delhi, 1994 reprint.
16. Vogel J.Ph. Catalogue of the Bhuri Singh Museum at Chamba, Calcutta, 1909.

Received: July 05, 2017

Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!

По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы публикуем статьи из его «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой. Предыдущую публикацию вы можете найти в №4 журнала «Искусство Евразии». В нынешнем выпуске публикация связана с произведением из постоянной экспозиции Музея изобразительных искусств им. Занабазара в Улан-Баторе (Монголия): танка «25 князей Шамбалы».



Рис. 1. Танка «Двадцать пять князей Шамбалы».

Танка представляет собой печать с деревянной доски на холсте и относится к XIX в. Танка выполнена художником Дамдином и резчиком Жамьяном. На ней изображены 25 царей Шамбалы, которые принесли учение Калачакры – тантры. Изображение йидама Калачакры находится в центре танки. Основное положение Калачакры заключается в том, что все в мире взаимосвязано, и человек, его душа и тело, является неотъемлемой частью этих отношений. В верхнем регистре, точно над Калачакрой, находится изображение, которое из-за слабой печати практически не просматривается. Однако оно очень напоминает изображение другого божества – Самвары. Самвара – мужское божество со спутницей, символизирующее единство. Одно из проявлений этого божества – Сита Самвара – получило широкое распространение в монгольском буддизме. Об этом свидетельствует одна из выдающихся скульптурных работ Занабазара, хранящаяся в Музее Чойжин-ламы (Улан-Батор, Монголия).



Рис. 2. Занабазар. «Сита Самвара».
Бронза, XVII в. Источник:
https://www.indostan.ru/blog/19_1124_0.html

**Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»
Том 11, стр. 3116-3117:**

Шамбала — легендарное царство, рай мира и процветания, модель общественного устройства. Шамбала располагается к северу от реки Ситы. Восемь горных хребтов делят царство на 96 провинций. В центре страны находится круглая гора Кайласа, на вершине которой расположен дворец царей Кулика (тиб. Rigs.Ldan). Дворец называется Калапа и охватывает несколько квадратных миль. В центре красивейшего парка Малайя находится храм Калачакры, построенный царем Сучандрой (тиб. Zla.ba.bzan.po). Сучандра, который является эманацией Ваджрапани, обратился с просьбой к Будде Шакьямуни в Дханьякатаке на юге Индии установить Калачакру. Вернувшись, он изложил Тантру в двадцати тысячах строф и занялся распространением системы.

Шамбала подобна круглому цветку лотоса с восемью лепестками. Дома во втором кольце, опоясывающем дворец Калапа, представляют собой 96 провинций. В основании — победа царя Рудрачакрина над мусульманами (Kla.klo). Он вел мощную битву в южной части реки Ситы в царстве мусульман Румпа. Это кровопролитное сражение описал Панчен лама (Blo.bzan.dpal.ltan.ye.ses) на пути в Шамбалу.

Рудрачакрин на своем белом коне в сопровождении генерала Хануманды разобьет орды варваров и наступит Новое время преосуществления, Золотой век Шамбалы.

Цветные изображения можно найти в следующих работах:

- Rhie/Thurman 1999:484, №197 (танка на холсте из Дэрге(?), середина XIX в.);
- Béguin 1981:54, 56 №34, 35 (две танки из Музея Гимэ из Монголии и Тибета — MG 24416, MA 1041);

- Essen/Thingo 1990:203 №I.125 (цветное изображение в полную страницу, Тибет, конец XVIII в.);
- Essen/Thingo 1990:177 № 372 (Тибет, конец XIX в.);
- Orientations 1998:10.101 (Восточный Тибет, XVIII в.);
- Tucci 1949:2.598-599 № 178, 3, илл. 211-213.

Литература

1. Gilles Béguin. Les mandala himālayens du Musée Guimet. Paris, 1981.
2. Gerd-Wolfgang Essen & Tsering Tashi Thingo. Die Götter des Himalaya. Buddhistische Kunst Tibets. Die Sammlung Gerd-Wolfgang Essen. München, Prestel-Verlag, 1990.
3. Marylin M. Rhie & Robert A.F. Thurman. Worlds of Transformation: Tibetan Art of Wisdom and Compassion. New York, Tibet House, 1999.

Искусство XX – XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.004

УДК 7.07

ЗНАМЕНИТЫЕ ЗЕМЛЯКИ – АЛТАЙСКОМУ КРАЮ

Гончарик Нина Прокопьевна

Старший научный сотрудник научно-исследовательского отдела Государственного художественного музея Алтайского края, искусствовед, член Союза художников России, член АИС, заслуженный работник культуры РФ. Россия, Барнаул.
nina.goncharik@yandex.ru

Царева Наталья Степановна

Заместитель директора по научной работе Государственного художественного музея Алтайского края, кандидат искусствоведения, член Союза художников России, член АИС, заслуженный работник культуры РФ. Россия, Барнаул.
nattsareva@gmail.com

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект № 15-24-03002 «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI веков: кросс-культурное взаимодействие и влияние художественных традиций».

Аннотация

Алтайский край – родина академиков и членов-корреспондентов Российской академии художеств Виктора Григорьевича Калинина, Вадима Викторовича Иванкина, Анатолия Ивановича Алексеева, Владимира Николаевича Гориславцева, Владимира Сергеевича Муратова, Михаила Юрьевича Шишина. Здесь они родились, здесь зародилась их мечта связать свою жизнь с изобразительным искусством. Москва и Санкт-Петербург, Иркутск и Новосибирск, Гусь-Хрустальный и Барнаул – города, где жили, живут и творят сегодня наши знаменитые земляки, наша гордость! Алтай для многих из них не просто малая родина, а край, где они черпают свое вдохновение, которому посвящают свои работы, связью с которым дорожат и гордятся. В сентябре 2017 года – восьмидесятая годовщина образования Алтайского края. Этому юбилею посвящена выставка «Знаменитые земляки – Алтайскому краю» в Государственном художественном музее Алтайского края.

Ключевые слова: Алтайский край, Российская академия художеств, Виктор Григорьевич Калинин, Вадим Викторович Иванкин, Анатолий Иванович Алексеев, Владимир Николаевич Гориславцев, Владимир Сергеевич Муратов, Михаил Юрьевич Шишин.

Библиографическое описание для цитирования:

Гончарик Н.П., Царева Н.С. Знаменитые земляки – Алтайскому краю // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 42-53. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/13/>

Сентябрь 2017 года для Алтайского края юбилейный – восьмидесятая годовщина его образования. Зарожденный регион в XVIII веке с первых поселений, острогов, заводов и рудников. Территория, освоенная тогда русскими, много раз меняла свои административные границы, пока, наконец, в 1937 году Западно-Сибирский край не разделили на Новосибирскую область и Алтайский край [1]. Юбилей края широко отмечается многочисленными концертами, выставками, праздничными программами.

Юбилею края посвящена выставка «Знаменитые земляки – Алтайскому краю» в Государственном художественном музее Алтайского края. В экспозиции представлены живописные, графические произведения, изделия декоративно-прикладного искусства, искусствоведческие труды знаменитых земляков, действительных членов и членов-корреспондентов Российской академии художеств Виктора Григорьевича Калинина, Вадима Викторовича Иванкина, Анатолия Ивановича Алексева, Владимира Николаевича Гориславцева, Владимира Сергеевича Муратова, Михаила Юрьевича Шишина.

Алтайский край – родина этих художников, здесь они родились, здесь зародилась их мечта связать свою жизнь с изобразительным искусством. Москва и Санкт-Петербург, Иркутск и Новосибирск, Гусь-Хрустальный и Барнаул – города, где жили, живут и творят сегодня наши знаменитые земляки, наша гордость! Алтай для многих из них не просто малая родина, а край, где они черпают свое вдохновение, которому посвящают свои работы, связью с которым дорожат и гордятся.

Виктор Григорьевич Калинин родился 18 сентября 1946 года в Алтайском крае в селе Залесово. Из родного села четырнадцатилетним подростком он уехал учиться изобразительному искусству сначала в Красноярск, затем в Нижний Новгород, а потом и в Москву. В 1971 году он получил специальность художника монументально-декоративного искусства, окончив Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). Кафедрой монументальной живописи в те годы руководил народный художник, академик Гелий Михайлович Коржев.

Реалистическое художественное воспитание, полученное В.Г. Калининым в вузе, сопряженное с великолепным знанием русского авангарда и европейского модернизма, породило оригинальную живописную манеру художника. Художнический успех пришел к Калинину очень рано, в 1975 году он становится членом Московского союза художников, участником самых престижных художественных выставок. Его работы украшают коллекции самых известных российских музеев, в том числе ГТГ и ГРМ, а также Дрезденской картинной галереи, музеев Кёльна, Братиславы, университета Южной Флориды. В России и за рубежом у художника прошло более 20-ти персональных выставок. И сегодня он один из самых востребованных живописцев России. За заслуги в области изобразительного искусства его не раз отмечали наградами самой высокой пробы. В 2013 году он стал кавалером ордена «За служение искусству» международной Академии культуры и искусства. В 2017 году на общем собрании Российской академии художеств В.Г. Калинин был избран первым вице-президентом академии, которую возглавляет Зураб Церетели. В 2016 году художнику исполнилось 70 лет. К юбилею художника губернатор Алтайского края А.Б. Карлин наградил В.Г. Калинина медалью «За заслуги перед обществом». В свой юбилейный год Виктор

Григорьевич Калинин провел в стенах Государственного художественного музея Алтайского края персональную выставку «Алтай и Афон».

Выставка «Алтай и Афон» была посвящена очень важным для жизни и творчества художника темам. Сначала Алтай, а затем Афон явились для художника теми духовными вершинами и жизненно полагающими устоями, формирующими понимание философии его искусства. Через всю жизнь художник пронес духовные идеалы своей семьи, алтайских крестьян старообрядцев. Младший, двенадцатый ребенок, он был воспитан в любви к ближнему, положительных нравственных ценностях. От деда, священника Тимофея, он научился любви к книге, уважению к старообрядческой культуре, «строгости, требовательности и трудолюбию»; от отца – почтению к домашнему очагу, от братьев – начаткам рисования и любви к искусству. Тема дома, семьи, алтайской природы постоянно волнует художника. Образы близких людей, отца, матери – заглавные в творчестве художника, как и алтайская земля, как и то народное, национальное культурное наследие, которое он впитал в себя с детства и которое сегодня прорастает в каждом упругом, темпераментном, сочном мазке его живописи, в каждой живой стихотворной строке. С 2011 года Виктор Калинин – член московского Союза писателей [2].

После завершения персональной выставки действительный член Российской академии художеств, заслуженный художник России Виктор Григорьевич Калинин подарил музею 39 работ (35 графических и 4 живописных). На сегодняшний день в музее находятся 43 работы В.Г. Калинина. На выставку «Знаменитые земляки – Алтайскому краю» мы отобрали самые лучшие.

Воспитанный в религиозной семье и воспринимающий жизнь не «бытово», а «бытийно», Калинин абсолютно естественно пришел в своем творчестве к воплощению страниц Священной истории. Он напишет десятки картин на библейские сюжеты. В собрании нашего музея хранится одно из его полотен «Благовещение», написанное в 1992 и представленное в экспозиции выставки рядом с графическими листами, законченными художником в 2015 году, во время его поездки на священную землю Афона, которую художник предпринял совместно с группой российских художников в рамках юбилейного спецпроекта, проходившего под эгидой перекрестного года России и Греции. В течение нескольких месяцев при содействии фонда «Русский мир» художникам удалось посетить уникальные, доступные одним только монахам места, увидеть редкие фрески, пообщаться с афонскими старцами, побывать на богослужении, поклониться святыням и помолиться. Выполненные на Афоне рисунки и живописные полотна вылились в целую серию работ, 35 графических листов принадлежат теперь нашему музею, 5 мы показываем сегодня. Это светлые лики монахов и паломников Афонского монастыря.

Сам художник особо дорожит алтайскими работами, он пишет их в минуты ностальгии, вспоминая детство, юность, перекладывая на полотно любовь и грусть, тоску и радость. И в канун своего юбилея передал в дар нашему музею два алтайских пейзажа «Алтайский пейзаж» (2007) и «Ледоход на Чумыше» (2011), мы тоже показываем их на выставке. На них Алтай одновременно и сказочный, и могучий. Дух захватывает от мощного ледохода на реке, а алтайские горы манят своими вершинами, возникающими перед глазами, словно видения детского волшебного сна, зовущего к радостной яви новой встречи с родиной.

Живописцы Вадим Викторович Иванкин и Анатолий Иванович Алексеев живут в Сибири. Их связь с малой родиной крепка и постоянна. Трижды в залах нашего музея Вадим Иванкин показывал свои работы. Дважды – еще в 1990-е годы в составе художественного объединения новосибирских художников, друзей и единомышленников,

учеников и последователей Николая Демьяновича Грицюка (художника, во многом определившего художнические воззрения молодого Вадима Иванкина).



Рис. 1. Иванкин В.В. Проявление. 1992. Холст, масло. 100 x 55. Фото из архива ГХМАК.



Рис. 2. Иванкин В.В. Даная. 1993. Холст, масло. 85 x 120. Фото из архива ГХМАК.

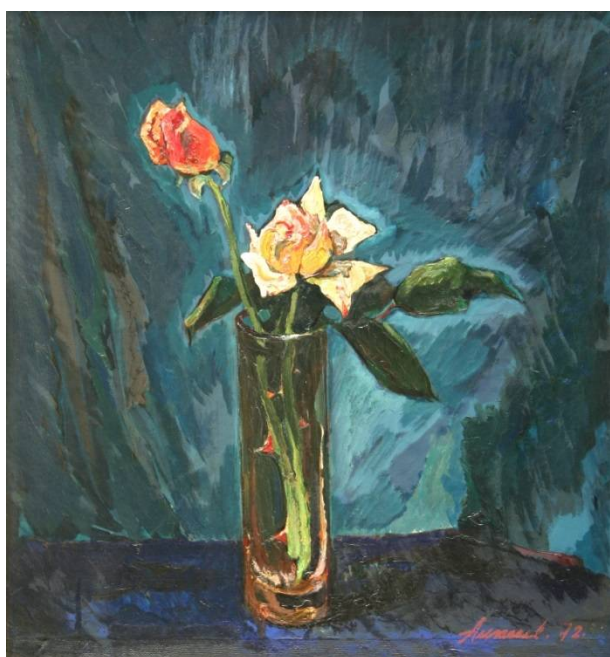


Рис. 3. Иванкин В.В. Сидящий. 1993. Холст, масло. 48,5 x 58,5. Фото из архива ГХМАК.

Вадим Викторович Иванкин родился 12 марта 1961 года в городе Рубцовске Алтайского края. В 1983 году с отличием окончил художественно-графический факультет Новосибирского государственного педагогического института. С 1988 года постоянно живет в Новосибирске. В 1989 году он становится членом Союза художников России. В 2006 году его избирают председателем Новосибирского регионального отделения Союза художников России, в 2007 году ему присваивают звание «Заслуженный художник Российской Федерации», с 2009 года он секретарь Союза художников России в Сибирском федеральном

округе, в 2012 его избирают членом-корреспондентом Российской академии художеств (отделение Урал, Сибирь, Дальний Восток) [3].

Семь живописных полотен: «Проявление» (1992), «Обнаженная» (1993), «Даная» (1993), «Сидящий» (1993), «Дерзновения и покорности» (1996), «Мистерия. Таинство огня» (1999), «Автопортрет» (2010) хранятся в собрании музея. В основном это философские размышления автора о предназначении человека, его духовном выборе, любви и страсти. Три картины попали в юбилейную экспозицию. В них художник выступает подлинным живописцем, мастером, способным решать сложные колористические и пластические задачи, быть дерзким, смелым и откровенным, жаждущим говорить со зрителем сложным языком на равных, видеть в зрителе сотворца. Именно это в Вадиме Иванкине ценит не только его зритель, но и коллеги, за что он не раз удостоивался дипломов, премий, золотых и серебряных медалей Российской академии художеств и Союза художников России.



*Рис. 4. Алексеев А.И. Розы. 1973. Картон, масло.
71 x 64,5. Фото из архива ГХМАК.*

Анатолий Иванович Алексеев – один из старших художников участников выставки. Он родился 23 января 1929 года в селе Родино Шипуновского района Алтайского края. Признанный классик сибирского искусства, академик Академии художеств (еще СССР с 1988 года), народный художник России (1981), участник многочисленных выставок как внутри страны, так и за рубежом. Он покинул родной Алтай еще ребенком и чуть позже навсегда связал свою жизнь с Иркутском. Шестнадцатилетний юноша мечтал о театре, актерской карьере, но стал художником, в 1946 году Алексеев поступил в Иркутское художественное училище, а затем в Харьковский государственный художественный институт, после окончания которого вернулся в Сибирь. Здесь в Сибири и сложилась его карьера художника. Его живопись, его искусство посвящено Сибири, ее природе, истории, грандиозным стройкам, ее людям.

К сожалению, работ Анатолия Ивановича в собрании Государственного художественного музея Алтайского края немного: одна живописная («Розы», 1973) и две графические работы. Все произведения поступили в музей от автора еще в начале 1970-х годов. Они носят камерный, интимный характер, но в них чувствуется то, что, по совершенно справедливому замечанию Павла Дмитриевича Муратова, есть во всех работах художника – это «ровный

приподнятый тон, потому что в ровном тоне для него – естественность, а в естественности – основа гармонии» [4].

Большой интерес на выставке представляют работы прикладников – известного мастера современной керамики Владимира Николаевича Гориславцева (р. 1939) и мэтра отечественного стеклоделия Владимира Сергеевича Муратова (1929-2005).

Владимир Николаевич Гориславцев – член Международной академии керамики (1983), заслуженный художник России, действительный член Российской академии художеств (2007). Родился в Барнауле, занимался в юные годы в художественной студии при клубе завода «Трансмаш», в 1970 году окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой.

В экспозиции все имеющиеся на сегодняшний день 16 произведений керамики из собрания музея, представляющие разные периоды творчества художника. Две декоративные тарелки из фаянса «Дом» и «Самовар» 1969 года исполнения принимали участие во Всесоюзной выставке декоративного искусства в 1970 году [5, с. 15]. В них классическая мазковая подглазурная роспись, свидетельствующая о живописном даре Гориславцева, проявившемся уже в студенческие годы. Видно также стремление художника отойти от станкового изображения и добиться декоративной выразительности произведений. Тарелки «Дом» и «Самовар» поступили в музей в 1973 году от Министерства культуры СССР.

Творчество Владимира Гориславцева неразрывно связано с городом на Неве – Ленинградом-Петербургом, ставшим его вторым домом и главной темой творчества.

В коллекции музея пять произведений о Петербурге, в которых он предстает как подлинный певец северной столицы, глубоко почувствовавший и воплотивший ее поэтический образ. В 1998 году музеем приобретены три работы художника с выставки «Учитель и ученики» (Барнаул, выставочный зал СХ), посвященной 80-летию его первого учителя, заслуженного работника культуры А.В. Ивлева и 45-летию изостудии ДК «Трансмаш». Это большое декоративное блюдо «Храповицкий мост» и композиция «Спящий город», все выполнены в 1996 году из шамота и расписаны цветными глазурями, солями металла, эмалями. Лаконичная скульптурная форма в композиции «Спящий город», состоящей из двух прямоугольных предметов – домов-заводов, оживлена тончайшей росписью солями металлов, передающей отражения в воде, бегущие по стенам домов ночные тени, приглушенный вечерний свет. Своеобразным керамическим скульптором, тонким мастером живописи и графики называет Гориславцева искусствовед Л. Крамаренко [6, с. 15].

Остальные работы были пожертвованы художником музею вместе со щедрыми дарами в библиотеку и архив музея за период 2003-2016 гг. Интересны две чаши из фаянса «Коломенский мост» (1998) и «Краснофлотский мост» (2005), представляющие его знаменитую серию «Каналы и мосты Санкт-Петербурга». Форма чаши позволила художнику углубить перспективу росписей. Произведения Гориславцева о Петербурге – композиция «Спящий город» и декоративное блюдо «Храповицкий мост» из шамота, росписи фаянсовых декоративных чаш «Коломенский мост» и «Краснофлотский мост» отличаются завораживающей живописностью, построенной на тончайших оттенках сдержанной цветовой гаммы.

Уроженец Алтая, он многие годы работает над сериями декоративных тарелок «Алтай. По пути Рериха» и «Телецкое озеро». Живопись на алтайских тарелках Гориславцева, которых в настоящее время в музее девять, еще более сложная, прозрачная, акварельная, передает космическую атмосферу высокогорной природы, глубоководного Телецкого озера.



Рис. 5. Гориславцев В.Н. Декоративное блюдо «Храповицкий мост». Из серии «Каналы и мосты Санкт-Петербурга». 1996. Шамот. Фото из архива ГХМАК.



Рис. 6. Гориславцев В.Н. Декоративная тарелка «Тишина». Из серии «Алтай. По пути Рериха». 2001. Фаянс. Фото из архива ГХМАК.

Владимир Сергеевич Муратов – заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии им. И.Е. Репина (1974), народный художник РСФСР (1989), почетный гражданин города Гусь-Хрустальный Владимирской области (2000), действительный член Российской академии художеств (2001). Родился в с. Хмелевка Сорокинского района Алтайского края. Окончил Одесское художественное училище (1959), Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой (1965). С 1966 года работал на Гусевском хрустальном заводе (Владимирская область), с которым связана вся его дальнейшая жизнь и творчество.

В.С. Муратов проявил себя как многоплановый художник-экспериментатор, творчество которого носит ярко выраженный русский национальный характер. Можно говорить об эпохе Муратова в гусевской школе художественного стекла. С именем замечательного художника на заводе связана история гутной скульптуры. Он автор многих образцов, которые становятся фирменными изделиями завода.

Государственный художественный музей Алтайского края обладает богатой коллекцией работ Владимира Муратова. В ряду ключевых произведений автора значатся декоративные композиции из цветного стекла «Цветы Алтая» (1971) и «Голубой Алтай» (1974), созданные в результате творческих поездок в родные места. В них через красоту пластики и цвета раскрываются глубоко содержательные образы родной природы. В ярких «Цветках» идея буйного цветения природы, в полихромной гамме синего цвета цветков и чаш «Голубого Алтая» – прозрачность и глубина озер и рек алтайского высокогорья [7, с. 13-14]. Эти замечательные ансамбли поступили в музей от автора («Цветы Алтая») и от Министерства культуры РСФСР («Голубой Алтай»).

Вместе с «Цветами Алтая» у Муратова была приобретена чаша «Символ» (1969), созданная к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина. Это одно из лучших тематических произведений автора [7, с. 19]. Красно-коричневая чаша украшена по борту надписью «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить», на дне чаши изображение серпа и молота. Идейное звучание

определяется символикой цвета, строгостью формы, торжественностью надписи, наличием эмблемы.



Рис. 7. Муратов В.С. Цветы из композиций «Цветы Алтая» (1971) и «Голубой Алтай» (1974). Стекло, гутная техника. Фото из архива ГХМАК.



Рис. 8. Муратов В.С. Нижегородский лев. 1999
Цветной хрусталь, гутная техника, налпы. Фото из архива ГХМАК.



Рис. 9. Муратов В.С. В горах Алтая (Гіети). 2002. Медь, горячие эмали. Фото из архива ГХМАК.



Рис. 10. Муратов В.С. Алтын-Кель. Алтай. Озеро. 1979. Бумага, акварель. Фото из архива ГХМАК.

В последующие годы музеем велась переписка с Муратовым о возможности новых приобретений произведений в коллекцию музея и организации персональной выставки в Барнауле. Но выставки Муратова в музее, в 2009 и 2014 гг. (юбилейные даты – к 80-летию и 85-летию художника), состоялись, благодаря ценным приобретениям у сестры Л.С. Муратовой, хранительницы наследия мастера, к сожалению, после ухода его из жизни. Всего в коллекции музея более 70 произведений Муратова.

Среди новых поступлений: образцы серийного производства – бокалы «Суздаль» (1969), великолепная скульптура, в том числе «Нижегородский лев», «Утро. Синий петух» в технике гутного стекла, «Яблоко», композиция «Плоды путешествий» из хрусталя, в которых поражают красота сочетания матовой и гладко отшлифованной поверхности предметов, эффекты и игра цвета и света [8, с. 10].

Экспозиция вмещает часть произведений Муратова из цветного стекла и хрусталя, имеющиеся в фонде музея акварели художника, выполненные в период многочисленных путешествий, отличающиеся артистизмом, утонченным колоритом, а также живописные эмали. Муратов освоил новую для себя технику художественной эмали, в которой он также преуспел, после ухода с завода, на котором проработал 31 год.

Наряду с произведениями живописи, графики, декоративно-прикладного искусства в экспозиции представлены книги. Это научные и научно-популярные искусствоведческие труды члена-корреспондента Российской академии художеств, искусствоведа, доктора философских наук, профессора, заместителя директора Института архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова по научной работе, члена Союза художников России, члена АИС Михаила Юрьевича Шишина, известные и новые издания, альбомы, монографии, каталоги выставок, сборники научных статей. Достаточно перечислить только некоторые из них, а это «Скрижали метаистории: творцы и ступени духовно-экологической цивилизации» (2006, соавт. А.В. Иванов, И.В. Фотиева), «Живопись и жизнь Геннадия Борунова» (2008), «Галина Удалова, Геннадий Бурков. Жизнь и творчество» (2009), «Константы культуры России и Монголии: очерки истории и теории» (2010, соавт. Н. Цэдэв, А.В. Иванов), «Виктор Зотеев. Путь в жизни и творчестве» (2012), «Мир Александра Потапова. Графика и живопись» (2013) и другие, чтобы увидеть какая значительная научная работа ведется Михаилом Юрьевичем.

Хочется отметить, что М.Ю.Шшин наш коллега, в 1987 году он окончил Уральский государственный университет им. А.М. Горького (кафедра истории искусств) в Свердловске. С 1980 по 1989 гг. работал в Государственном художественном музее Алтайского края, внося большой вклад в комплектование коллекции музея, ее изучение и популяризацию. Благодаря ему собрание музея пополнилось произведениями русских живописцев XIX – начала XX века: А.К. Саврасова «Избушка со старым дубом» (1980-е), И.И. Шишкина «Осень» (1894), В.Д. Поленова «Вечер на Оке», В.Д. Вучичевича-Сибирского «Пейзаж с мельницей» (1896) и «Сосны на берегу реки» (1910-е), И.С. Горюшкина-Сорокапудова «Ночное. Странник» и многими другими работами, давно любимыми посетителями музея. Разместив в экспозиции работы Михаила Юрьевича, организаторы выставки укрепились в своей мысли, что настоящее искусство и искусствоведение всегда идут рядом, достойно дополняя друг друга.

Выставка «Знаменитые земляки – Алтайскому краю» получилась не только торжественной и парадной, но и качественной, классической, демонстрирующей лучшие персональные коллекции нашего собрания. Она нашла живой отклик в сердцах зрителей и стала настоящим, достойным юбилея Алтайского края подарком.

Литература

1. Сколько лет Алтайскому краю – 80 или 300? [Электронный ресурс] URL: http://www.ap22.ru/paper/paper_50938.html (дата обращения 20.05.2017).
2. Царева Н. Алтай и Афон // Культура Алтайского края. – 2016. – № 3[23]. – С. 23-24.
3. Иванкин Вадим [Электронный ресурс] URL: <http://www.artdias.ru/ru/information/all-categories/hudozhniki/217-ivankin-vadim-viktorovich.html> (дата обращения 11.06.2017).
4. Алексеев Анатолий Иванович [Электронный ресурс] URL: http://www.pdmuratov.org/alexeev_a_i/alexeev_a_i.html (дата обращения 11.06.2017)

5. Всесоюзная выставка декоративного искусства: каталог, Москва, 1970. – М.: Сов. художник. – 1970. – 86 с.
6. Крамаренко Л. Г. Творческий портрет Владимира Гориславцева // Владимир Гориславцев: керамика. – СПб., 2010. – С.10–13.
7. Казакова Л. В. Владимир Муратов. – М.: Сов. Художник. – 1980. – 119 с.: ил.
8. Малинина Т. А. Соло для трубки стеклодува / каталог выставки. – СПб.: Изд-во ГЭ: Славия. – 2006. – 151 с.: ил.

Статья поступила в редакцию 24.06.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.004

FAMOUS COMPATRIOTS – FOR ALTAI KRAI

Goncharik Nina Prokopievna

Senior Researcher of the Research Department
of the State Art Museum of Altai Krai, art critic,
member of the Union of Artists of Russia,
Honored Worker of Culture of the Russian
Federation, member of the Association of Art
historians.
Russia, Barnaul.
nina.goncharik@yandex.ru

Tsareva Natalia Stepanovna

Deputy director for scientific work of the State
Art Museum of Altai Krai, PhD of arts, member
of the Union of Artists of Russia, AIS member,
Honored Worker of Culture of the Russian
Federation, member of the Association of Art
historians.
Russia, Barnaul.
nattsareva@gmail.com

Abstract

Altai Krai is the birthplace of Academicians and Corresponding Members of the Russian Academy of Arts Viktor Grigorievich Kalinin, Vadim Viktorovich Ivankin, Anatoly Ivanovich Alekseev, Vladimir Nikolaevich Gorislavtsev, Vladimir Sergeevich Muratov, Mikhail Yurievich Shishin. Here they were born, here their dream was born to connect their life with the fine arts. Moscow and St. Petersburg, Irkutsk and Novosibirsk, Gus-Khrustalny and Barnaul – the cities where our famous compatriots lived and live and create today, our pride. Altai for many of them is not just a small homeland, but the land where they derive their inspiration, they dedicate their works to it, the connection with it they cherish and take pride. In September 2017 – the eightieth anniversary of the establishment of Altai Krai. This anniversary is devoted the exhibition «Famous compatriots – for the Altai Territory» in the State Art Museum of Altai Krai.

Keywords: Altai Krai, the Russian Academy of Arts, Viktor Grigorievich Kalinin, Vadim Viktorovich Ivankin, Anatoly Ivanovich Alekseev, Vladimir Nikolaevich Gorislavtsev, Vladimir Sergeevich Muratov, Mikhail Yurievich Shishin.

Bibliographic description for citation:

Goncharik N.P., Tsareva N.S. Famous compatriots – for Altai Krai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 42-53. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/13/>
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.004. (In Russian).

References

1. *Skol'ko let Altaiskomu krayu – 80 ili 300?* [How old is Altai Krai – 80 or 300?]. Available at: http://www.ap22.ru/paper/paper_50938.html (accessed 20.05.2017).
2. Tsareva N. *Altai i Afon* [Altai and Athos]. *Kul'tura Altaiskogo kraya – Culture of Altai Krai*, 2016, No 3(23), pp. 23-24.
3. Vadim Ivankin. Available at: <http://www.artdias.ru/ru/information/all-categories/hudozhniki/217-ivankin-vadim-viktorovich.html> (accessed 11.06.2017).
4. Anatoly Ivanovich Alekseev. Available at: http://www.pdmuratov.org/alexeev_a_i/alexeev_a_i.html (accessed 11.06.2017).
5. *Vsesoyuznaya vystavka dekorativnogo iskusstva: katalog, Moskva, 1970* [All-Union exhibition of decorative art: catalogue, Moscow, 1970]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1970, 86 p.
6. Kramarenko L. G. *Tvorcheskii portret Vladimira Gorislavtseva* [Creative portrait of Vladimir Gorislavtsev]. *Vladimir Gorislavtsev: keramika* [Vladimir Gorislavtsev: ceramics]. St. Petersburg, 2010, pp. 10-13.
7. Kazakova L. V. *Vladimir Muratov* [Vladimir Muratov]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1980, 119 p.
8. Malinina T. A. *Solo dlya trubki stekloduva: katalog vystavki* [Solo for a glassblower: exhibition catalog]. St. Petersburg, 2006, 151 p.

Received: June 24, 2017

ПРОЦЕССЫ РОЖДЕНИЯ ОБРАЗОВ В ЖИВОПИСИ МИХАИЛА ГРЕКУ

Тома Людмила Анатольевна

Доктор искусствоведения, заслуженный
деятель искусств, ведущий научный сотрудник
Института культурного наследия Академии
наук Молдовы, доцент Академии музыки,
театра и изобразительных искусств; член
секции критики Союза художников Молдовы,
член АИС.

Молдова, г. Кишинев.

liytoma@mail.ru

Аннотация

С течением лет глубже осознается масштаб художника Михаила Греку (1916 – 1998), неординарной и многогранной Личности. Среди видных молдавских мастеров XX века он выделялся ярким талантом живописца, духовно-философским даром и беспримечной моральной позицией борца за свободу творчества. Автор данного обзора стремится привлечь внимание читателей журнала к сути новаторства мастера в разные периоды, акцентируя его особую роль в развитии искусства Молдавии.

Ключевые слова: художественный образ, живопись, процесс, экспрессия, одухотворение.

Библиографическое описание для цитирования:

Тома Л.А. Процессы рождения образов в живописи Михаила Греку // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 54-70. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/14/>

На исходе 2016 года в Республике Молдова отмечалось 100-летие со дня рождения Михаила Греку, художника яркого таланта, ставшего с шестидесятых годов минувшего века символом своеобразия молдавской живописи и примером ее достижений на мировой арене [1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10]. Вышла в свет книга альбомного типа, в которую включены ставшие библиографической редкостью интервью с художником, его выступления в печати, статьи прошедших лет и новые работы специалистов, воспоминания деятелей культуры [4].

Искусство Греку остается притягательно таинственным, до конца не понятным. Созданные им образы – конкретные, ассоциативные, абстрактные – волнуют чудодейственным рождением особой красоты. Непознанные проявления Личности приоткрываются благодаря

включению в посмертные выставки, каталоги и альбомы неизвестных полотен [4, 5, 12, 13] и опубликованию размышлений художника, записанных в его в дневниках и письмах [5].

Михаил Греку прошел долгий путь от интуитивной живописной экспрессии юношеских работ до прозрений экспериментатора и мыслителя-философа. Восприняв европейскую пластическую культуру в тридцатые годы, когда он писал этюды в Балчике рядом с мастерами румынской живописи и учился в Бухарестской академии искусств, Греку и после репатриации в Бессарабию, ставшую Молдавской ССР, развил свое дарование вопреки жесткому идеологическому прессингу.

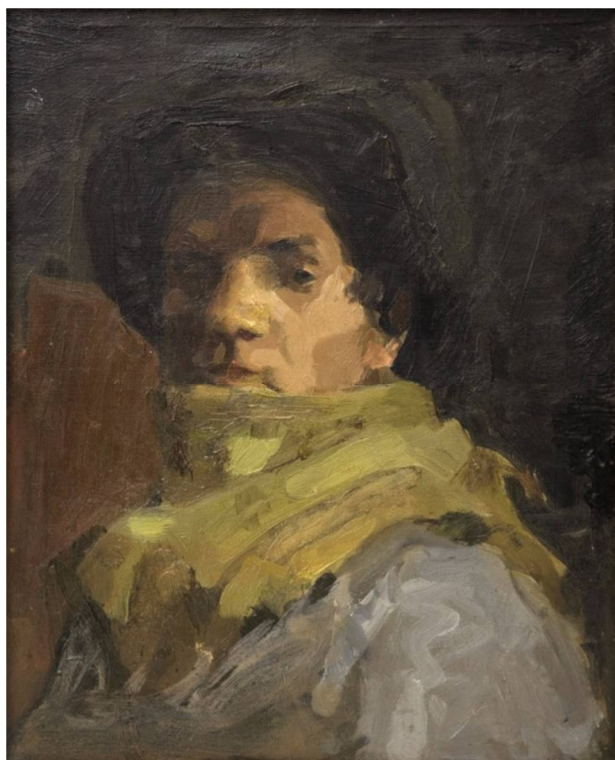


Рис. 1. Михаил Греку. Автопортрет в шарфе. 1957.

Холст, масло. 65 x 50. Национальный художественный музей Молдовы (далее НХММ).



Рис. 2. Михаил Греку. Материнство. 1944. Фанера, масло. 49 x 35,5. НХММ.

В суровые военные и послевоенные годы пробудился интерес Греку к мастерам светотеневой живописи. Композиция «Материнство» (начало 1944 года), написанная с жены и новорожденной дочери в Казахстане (где художник работал кочегаром паровозного депо), свидетельствует об изучении искусства Рембрандта и Делакруа. На республиканской выставке 1945 года это полотно выделялось интимно-романтической трактовкой темы, необычной для советского искусства того периода.

На основе пейзажных и портретных работ, созданных по возвращении в Молдавию, Михаил Греку был принят в Союз художников (1945), но продолжал познавать секреты пластической экспрессии. Когда проводились всесоюзные и республиканские конкурсы «Люди сталинской эпохи» (1950), «Расцвет Молдавии под солнцем Сталинской Конституции» (1951), Греку претворял художественный опыт французских пейзажистов барбизонской школы, Камилла Кору, Николае Григореску.



Рис. 3. Михаил Греку. Женщина в желтой повязке. 1956. Холст, масло. 93 x 57. НХММ.

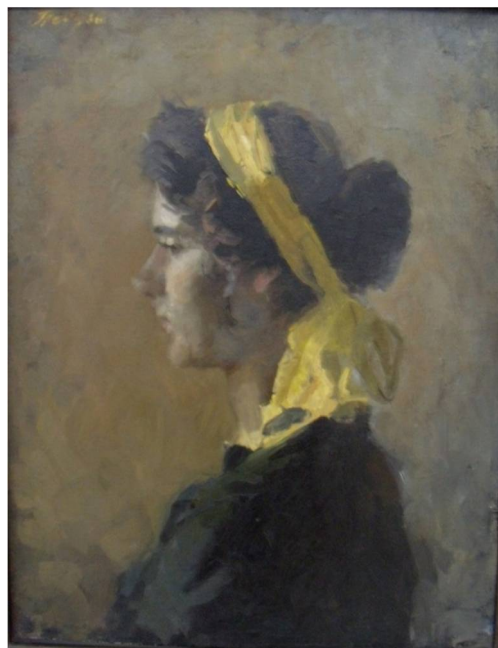


Рис. 4. Михаил Греку. Женский портрет. 1956. Холст, масло. 59,5x 49. НХММ.

Размышления художника о законах живописи записаны в его дневниках. [13].

«Услышал бы тебя какой-нибудь полупрофессионал, что основа живописи – это пятно! Тотчас же тебя обвинят в формализме и т.д. Как можно трактовать «цветовым пятном» социалистические стройки и т.д. Станут упрекать тебя в отсутствии гражданственности в искусстве» (1957, 7 августа). «Логика вещей – в первую очередь! Иначе мы блуждаем в живописи без компаса» (1957, 29 декабря). «Наконец-то раскрыт секрет передачи материальности без необходимости писать предметы в отдельности. Предметы в картине отдаляются в пространстве, почти исчезают, а мир предметов на полотне становится еще материальнее» (1958, 4 августа).

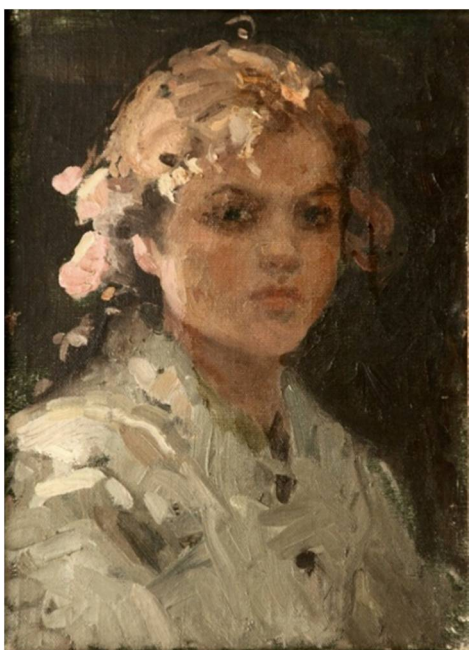


Рис. 5. Михаил Греку. Портрет Ирины. 1957. Холст, масло. 40 x 29,5. НХММ.



Рис. 6. Михаил Греку. Весна. 1957. Холст, масло. 45 x 29. НХММ.

К концу 50-х годов Греку стал признанным мастером благодаря созданию картин исторической тематики – «Татарбунарское восстание» (1957) и «В застенках сигуранцы» (1957-1958), – в которых избежал шаблонных подходов, нашел оригинальные способы выражения общечеловеческих, а не псевдогероических идей. Партийные критики обвиняли его в отсутствии подробного описания событий, в акцентировке драматизма, их раздражали необычное композиционное построение, свобода широкого письма, но им приходилось считаться с успехом этих картин у зрителей⁷.



Рис. 7. Михаил Греку. Татарбунарское восстание. 1957. Холст, масло. 200 × 160. НХММ.

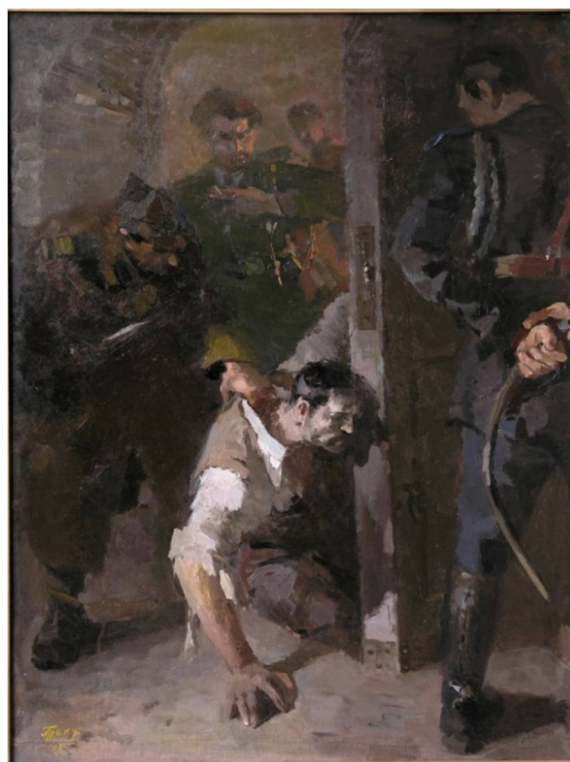


Рис. 8. Михаил Греку. В застенках сигуранцы. 1957-1958. Холст, масло. 120 × 100. НХММ.

Михаил Греку не был удовлетворен тем, чего достиг, так как к тому времени изменилось его мироощущение. Волновали многие события периода «оттепели», особенно встреча с полотнами румынских живописцев XX века (Теодора Паллады, Александру Чукуренку, Лучиана Григореску) на выставке, показанной в Кишиневе в 1957 году⁸. Художник много размышлял, читая книги Л. Вентури, Д. Ревалда, мысли об искусстве А. Матисса, статьи в журнале «Arta», издаваемом в Бухаресте. Изменениям в его творческом сознании способствовали поездки в Яссы (осенью 1958) и в Ленинград (весной 1959), где он выполнил ряд свободных копий с полотен Рембрандта, Креспи, Гварди. Убедившись, что метод светотеневой экспрессии уже не соответствует его стремлениям, Греку стал пристальнее изучать французских импрессионистов, постимпрессионистов, которых знал еще с юности,

⁷ Дебаты по поводу живописи М. Греку отражены в архивных документах и в прессе, но автор статьи помнит и общую наколенную страстями атмосферу в союзе художников (работая с 1956 года в музее, где проходили обсуждения выставок).

⁸ В 1956 году советское правительство возвращало Румынии часть ее национального достояния – 1350 картин выдающихся мастеров, вывезенных после войны. Избранные полотна составили выставку.

и особенно Матисса, увлекся одним из источников вдохновения этого мастера – древнерусской живописью, как и близкой ему балканской иконописью.

В период утверждения художников-шестидесятников, основателей «сурового стиля» – В. Попкова, П. Никонова, Н. Андропова, Т. Салахова и других, – Греку, воздавая должное их устремлениям, предпочитал язык метафорической живописи и постоянно совершенствовал мастерство колориста по примеру близких ему европейских предшественников. Вскоре живительным родником для него стало молдавское народное искусство.



Рис. 9. Михаил Греку. Чадырлунгские девушки. 1959-1960. Холст, масло. НХММ.

Монументально-декоративный стиль картины «Чадырлунгские девушки» (1959-1960) обусловлен не только воздействием искусства Матисса, но и памятью о сельских хорах, красочных южно-бессарабских ярмарках с разноцветьем нарядов. Несмотря на жизнеутверждающий смысл, картину отвергли ортодоксальные критики, усмотрев в откровенно условном языке живописи путь к абстракции.

Греку был первым в Молдавии, кто защищал так называемый «примитив», наивное творчество непрофессиональных художников из народа, ценил в нем открытость, искренность чувства, метафоричность мышления и умение одухотворять природные материалы. Художник объяснял: «... в последние годы этот излюбленный народом стиль стал моим эстетическим принципом в живописи». «Народный стиль научил меня не бояться поэтизации и деформации, не копировать натуру, а выражать ее»⁹.

Тогда мастер опережал ход художественного процесса в республике. Его позицию осудили многие из выступавших на собрании творческой интеллигенции (март 1963), организованном в Молдавии по примеру «московских встреч» руководителей коммунистической партии и советского правительства с художественной интеллигенцией. Но живописец продолжал решать сложные творческие проблемы.

⁹ М. Греку. Кулоаря ши стилул // Култура Молдовей. – 1963, 29 марта.



Рис. 10. Михаил Греку. Проводы. 1964-65. Холст, масло. 132 x 152. НХММ.

Картины «Осенний день» (1964), «Проводы» (1964-1965) воспринимались на всесоюзной арене как символ солнечного края, его щедрой осени и радости бытия и были отмечены почетными наградами за живописное мастерство. То, что местные идеологи называли «формалистической тенденцией», в центре оправдывали так называемой «национальной спецификой».

В этюдах 1960-х годов, с мотивами народной архитектуры, деревянных и каменных распятий, красота пластики и декора передана уравновешенностью ритмического строя. Резные каменные погребки обычно вписаны в пейзаж, который выделяет их соразмерную гармонию («Погребок осенью», «Павлинье дерево» и др.). Оценить их красоту художнику помогло знакомство с древнерусским зодчеством в поездках во Владимир и Суздаль (1965).



Рис. 11. Михаил Греку. Мария Кара. 1964. Холст, масло. 78 x 67. НХММ.

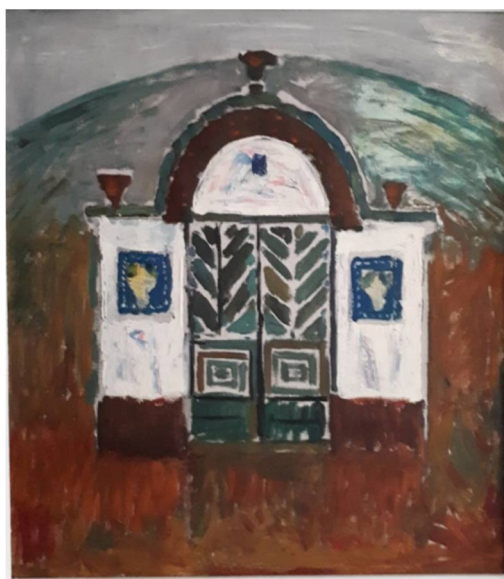


Рис. 12. Михаил Греку. Погребок осенью. 1966. Холст, масло. 70 x 63. Частная коллекция.

Греку сумел связать традиции народного искусства с достижениями европейской пластической культуры XX века, увлекая на путь такого синтеза коллег-живописцев и ряд молодых художников. Доминирующим эффектом ряда пейзажей и натюрмортов является сияние белого мотива на белом фоне со скудными включениями яркого цвета.



Рис. 13. Михаил Греку. Гостеприимство. 1965 – 1967. Холст, масло. 200 x 200. НХММ.

Живописный ключ был найден в связи с работой над картиной «Гостеприимство» (1965 – 1967). Ее ковровая симметрия, лубочная наивность и светоносная белизна служат воплощению идеи простодушия, душевности молдавских крестьян и переводят бытовой мотив в эпическую, подобную народным балладам. Большое полотно-«фреска» вызвало протест местных критиков из-за смещений в построении фигур, «неправильности» рисунка, – того, что художник намеренно использовал для одухотворения трогательных персонажей.



Рис. 14. Михаил Греку. Детство. Левая часть триптиха «История одной жизни». 1967. Холст, масло, темпера. 130 x 140. Государственная Третьяковская галерея.

Этот концептуальный подход был принят прогрессивными художниками и искусствоведами: новое произведение Греку – триптих «История одной жизни» – получило самую высокую оценку специалистов на всесоюзной юбилейной выставке 1967 года¹⁰. Особенно впечатляла первая часть «Детство» (или «Мальчик с волами») – многозначный образ философского значения, рожденный из живописной оркестровки. Выразительную смысловую нагрузку несут здесь глубокие черные тона, контрастное столкновение матовой фактуры с блеском масляного «письма» – эффект, найденный в вариациях натюрморта «Черные бутылки». Триптих вошел в учебники по истории советского искусства как яркое проявление тенденции к созданию символично-поэтических образов, отмеченных национальным своеобразием.



Рис. 15. Михаил Греку. Тракторист. 2-я часть триптиха. Холст, масло, темпера. 160 × 140. ГТГ.



Рис. 16. Михаил Греку. Семья. 3-я часть триптиха. Холст, масло, темпера. 130 × 140. ГТГ.

Михаил Греку четко видел цели своего творчества. «Да, я стремлюсь открыть для себя дух материи, душу вещей... Стремление к универсальному, всеобъемлющему! Это то, над чем я давно размышлял, что я должен продолжать и дальше во всех своих работах. Рожденные в мире вещей, мы развиваемся в мире метафор и созреваем в мире концепций» (1967, 9 мая).

Работая с вдохновением и следуя логике художественного мышления, Греку создавал одухотворенные образы при избрании простых мотивов. Этюд «Осень» (1968) основан на горизонтальном чередовании вибрирующих цветовых планов: дыхание прохлады исходит от ряда серебристо-серых кустов за низкой оградкой благодаря контрасту с розоватыми оттенками земли и буйству красно-коричневых крон на фоне сиреневых тонов неба. В натюрморте «Гладиолусы» (1968) перезвон красок, теплых в букете и холодноватых в светлом фоне, выделен немногими плотными пятнами в узоре кувшинчика.

¹⁰ По опросу, проведенному журналом «Творчество» среди искусствоведов и художников, выявилось пятнадцать лучших произведений выставки, и среди них на первом месте оказался триптих Михаила Греку. Источник: Произведения и мнения // Творчество. – 1968. – № 3. – С. 1.



Рис. 17. Михаил Греку. Осень. 1968. Холст, масло. 60 x 70. НХММ.



Рис. 18. Михаил Греку. Гладиолусы. 1968. Холст, масло. 60 x 70. Художественный музей г. Бендеры.



Рис. 19. Михаил Греку. Дом Бушуляна. 1968. Холст, масло. 65 x 70. ГТГ.

При условно-поэтической форме художественного высказывания в названных и подобных работах сохраняется ощущение реальной жизни. Иными, эфемерными, воспринимаются образы в серии «Дома моего детства» (1968). Разные строения кажутся бесплотными, хрупкими, ирреальными. Нежные цветовые гармонии создают эффект всеобъемлющей воздушности, одушевляющей формы. Память, вобравшая впечатления детства, стала важнее конкретной реальности.

В период так называемого «застоя» обострилось противостояние интересов творческих и конъюнктурных, новые горизонты в искусстве привлекали немногих авторов. Неутомимый Греку пребывал в постоянном поиске. Расширялось его понимание красоты, категории эстетического в искусстве. Мировосприятие усложнялось в связи с открытиями в разных сферах науки и достижениями в мировом искусстве. О потребности творческого обновления и готовности дерзать свидетельствует запись: «Высшая точка, к которой стремится художник – это свобода. Высшая свобода в искусстве означает делать его, искусство, играючи, умеет играть лишь тот, кто свободен» (1970, 4 января).

После поездки в Италию Греку создал картину «Трагическая Венеция» (1970), где величественный собор Святого Марка, объемно вылепленный из золотисто-темной красочной пасты, вызывает ощущение драмы – возможного разрушения и гибели. Пейзаж «Золотая гора» (1970) завораживает переливами золотистого сияния амальгамы красителей, воспринимается как гимн природе.

Работа с нетрадиционными материалами приводила художника к изменению творческого метода, ставшего более спонтанным. В своеобразных этюдах-импровизациях он обыгрывал свойства эмалей, лаков, аэрозолей и открывал необычные фактурные эффекты при их сочетании и химическом взаимодействии.



Рис. 20. Михаил Греку. Трагическая Венеция. 1970. Холст, смешанная техника. 140 x 160. ГТГ.



Рис. 21. Михаил Греку. Серебряные рыбы. 1975. Холст, смешанная техника. 90 x 120. НХММ.



Рис. 22. Михаил Греку. Глубина колодца. 1973. Холст, смешанная техника. 94 x 104. НХММ.

Большую роль играла интуиция, полет воображения мастера. Например, черный битумный лак и алюминиевый порошок при разном взаимодействии у него чудодейственно превращаются в брызги дождя на полиэтиленовой пленке («Теплицы», 1973), в сверкающих влажной чешуей рыб («Серебристые рыбы», 1973), в свет далекого неба, отраженный в темной

воде («Глубина колодца», 1973). То, как сделано и что выражено, предельно сближается, и это активизирует восприятие зрителя, завораживая рождением образов неповторимой красоты.

В движении материи, образующей формы без вмешательства мазков кистью, художник-поэт угадывал изначальную близость энергетических сил, всеобщие закономерности генезиса мира, которые пробуждают жизнь в молекуле, управляют вулканической лавой или морскими волнами. Сам процесс «нерукотворного» формообразования из наплывов плотных или прозрачных слоев становился метафорой природных явлений.



Рис. 23. Михаил Греку. Генезис. 1977.
Холст, смешанная техника. 95 x 90.



Рис. 24. Михаил Греку. Ворота Старого Орхеля. 1977.
Холст, смешанная техника. 130 x 140. Академия наук Молдовы.



Рис. 25. Михаил Греку. Раскопки Старого Орхеля. 1977. ДСП, смешанная техника. 130 x 140. Академия наук Молдовы.

Динамизмом образов выделяется серия работ на космическую тему: «Становление» (1973), «Краски космоса» (1974), «Единство материи» (1979) и др. Выраженная в них сила обретает

мощное напряжение. И не случайно М. Греку привлекали к участию в международных симпозиумах «Космос в изобразительном искусстве» (1976, 1979).

Идея единства мироздания воплощена в пейзажах «Раскопки Старого Орхея» (1977), «Луна над Бутученами» (1979), «Земля над Луной» (1979). Чувство необъятности природного мира передают искусно разработанные фактура и колорит таких полотен, как «Каменное корыто в Буджаке» (1976), «Золотая бадья» (1976). С картинами, всплывающими в памяти, связаны произведения «Крепость моего детства» (1973), «Забор моего детства» (1976), «Мельницы» (1977) и др. И в каждом – свой секрет магического воздействия.

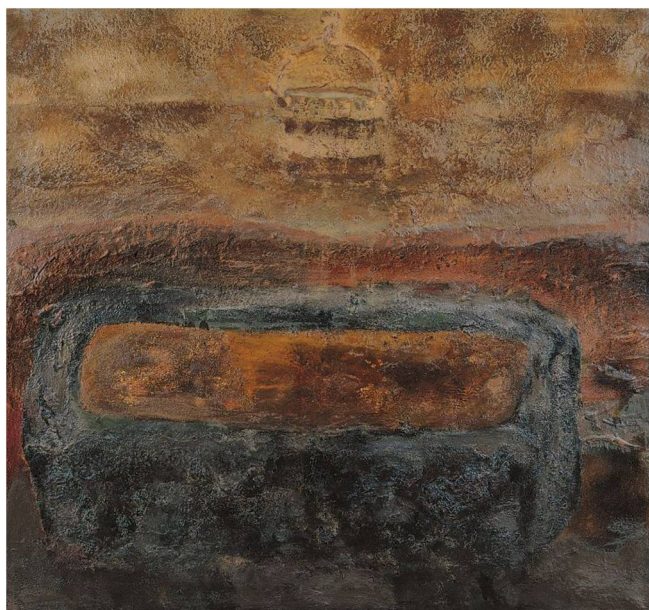


Рис. 26. Михаил Греку. Золотая бадья. 1976. Холст, смешанная техника. 130 x 140. НХММ.



Рис. 27. Михаил Греку. Мельницы. 1977. Холст, смешанная техника. 120 x 110. НХММ.

В конце 70-х годов Греку осознает ценность народного искусства на новом концептуальном уровне. Вдохновленный творчеством скульптора К. Брынкуша, он открывает образы философской значимости в мире знакомых предметов [11]. В серии картин на тему «Врата» средства живописи – ритмическая структура, колорит, фактура – выражают состояние души, устремленной к музыке («Врата двух лир»), к любви («Врата сердец»), к мирной жизни («Врата мира»). Углубляясь в тему, Греку создает произведения-мифы «Врата плачущих глаз» и «Зрячие врата», которые воспринимаются как живые существа. Идею родовых основ цивилизации воплощают «Врата предков»: глубокое темно-золотистое космическое пространство держится на двух опорах, вызывающих в воображении фигуры, мужскую и женскую (напоминающие о праmaterи и праотце), а на створках чуть намечены традиционные знаки луны и солнца.

Поездки художника с персональными выставками или для участия в конкурсах – в города Армении, Прибалтики, Болгарии, севера России, юга Украины – давали ему новые творческие импульсы, которые реализовались в картинах «Древние берега Pontus-Euxin. Балчик» (1972), «Армянский Хрисовул» (1972), «Молдавские цветы – череповецким металлургам» (1974) и др. Одновременно расширялся круг общения: с живописцами национальных школ, с московскими авангардистами, с глубоко мыслящими искусствоведами. Находки Греку анализировали Г. Плетнева, З. Тараян, И. Сапего, Б. Бернштейн. Подтверждения своим откровениям в живописи маэстро искал в эстетике, в философской

литературе, в беседах с учеными, которые посещали его мастерскую, в переписке со многими специалистами.



Рис. 28. Михаил Греку. Врата предков. 1979. Холст, смешанная техника. 105 x 140. ГТГ.



Рис. 29. Михаил Греку. Золотая осень. Правая часть триптиха «Времена года». 1984. Холст, темпера. Международная конфедерация союзов художников. Москва.

Огромной духовной силой заряжена живопись трилогии «Времена года» (1984) и диптиха «Цветение и плодоношение» (1986), где варьируется мотив столов, с графином вина или прозрачной вазой с золотистыми фруктами. Поэтическая формула лаконична, но содержит метафизический смысл.

Маэстро давал идеологам и рьяным критикам повод для обвинений в отступлении от принципов социалистического реализма не только оригинальными произведениями, но и эпатазирующими рассказами о непредвиденных художественных решениях. Между персональными выставками 1977 и 1986 годов его работы не закупались Министерством культуры республики. Молдавского живописца поддерживали эксперты всесоюзных комиссий включением его картин в престижные зарубежные выставки, высокой их оценкой в печати и закупками.

При всех своих новациях художник сохранял потребность в контакте с природным миром, не отказался он и от прежних живописных приемов во многих портретах, пейзажах, натюрмортах, написанных обычными масляными красками. Скупость предметной характеристики и утонченная цветовая гармония приводят к чистоте звучания, одухотворенности, родственной музыкальной мелодии. Периодический возврат к манере предшествующих лет не сковывал движения творческой мысли Греку, оригинальное образное мышление вело его к экспрессии психологического свойства.

В картинах лирико-эпического склада – «Очаг в Буджаке» (1982), «К празднику весны» (1981-1982), «Ритуал проводов призывников села Вэлень» (1985) – одухотворенным колоритом и размеренным строем передается непреходящая значимость нравственных основ несуетной народной жизни. Сокровенные чувства художника, мысли о неизбежности конца, хрупкости, недолговечности жизни выражены в композициях «Песня его печали» (1983-1985),

посвящение поэту Джордже Баковию, «И я стану землей» (1983-1985), под впечатлением от поэзии Михаила Эминеску.



Рис. 30. Михаил Греку. Очаг в Буджаке. 1981-1982. Холст, масло, темпера. 120 x 130. НХММ.

Имя Михаила Греку с годами становилось все более известным. В 1990 году он стал Лауреатом Государственной премии СССР, единственным в Молдавии художником, удостоенным этого звания. В следующем году ему присудили Большую премию Министерства культуры Румынии за картину «Дань предкам», показанную на выставке «Молдавские салоны». В 1992 году он был награжден Орденом Республики Молдова, избран почетным академиком Академии наук Молдовы.

Независимо от свершившейся справедливости авторитет Маэстро в интеллектуальной среде республики и за ее пределами был очень высок. Обладая творческой страстностью, философским складом мышления и умением аргументировано отстаивать свои принципы, он стал неформальным лидером в области изобразительного искусства. Под влиянием его вдохновенных поисков, персональных выставок и публичных выступлений формировались художники нескольких поколений, складывалась своеобразная школа молдавской живописи, узнаваемая по экспрессии колорита.

Важно, что в борьбе за творческую свободу Михаил Греку не только отвергал вульгарные оценочные критерии, но и утверждал подлинные духовно-эстетические ценности, давая пример высокого служения искусству.

Литература

1. Голицын И. После выставки // Творчество. – 1989. – № 5. – С. 9.
2. Костина Е. Михаил Греку. – М.: Сов. Художник, 1969. – 16 с.
3. Михаил Греку: Живопись / Каталог выставки. Вступ. ст. Л. Лари. – М.: Сов. Художник. – 1989.
4. Михаил Греку. 100 лет со дня рождения. Институт культурного наследия Академии наук Молдовы / Сост. Л. Тома, Т. Греку-Пейчева. – Кишинев: Эпиграф, 2016. – 418 с.

5. Михаил Греку: Живопись. О зримом и скрытом / сост. Т. Греку. – М.: Международ. конфедерация Союзов художников, 2009. – 192 с. – (Имена в искусстве).
6. Плетнева Г. Михаил Греку. – М.: Сов. художник. – 1972. – 62 с. – (Художники 60-х годов).
7. Сапего И. Мастера советского искусства. – М. Греку // И. Сапего. Предмет и форма. – М.: Сов. Художник. – 1984. – С. 262- 275.
8. Сапего И. Урок мастера // Искусство. – 1989. – № 11. – С. 1-5.
9. Тараян З. Сюжет и средства выражения // Кодры. – 1990. – № 3. – С. 181- 187.
10. Тома Л. Михаил Греку. – Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1971. – 65 с.
11. Ciobanu C. Importanța operei lui Constantin Brâncuși pentru creația lui Mihai Greco // ARTA. – 2001. – Ch., 2001. – Pp. 147- 149.
12. Toma L. Mihai Greco. – Ch.: Ed. Uniunii Scriitorilor, 1997. – 100 p.
13. Toma L. Mihail Greco. – Ch.: ARC, 2006. – 112 p. – (Maeștri basarabeni din sec. XX).

Статья поступила в редакцию 31.07.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.005

THE PROCESS OF GENERATING IMAGES IN THE PAINTING OF MIHAIL GRECU

Toma Ludmila Anatolievna

Doctor of art history, honored artist.

Leading researcher of the Institute of cultural
heritage of the Academy of Sciences of Moldova,
associate Professor of the Academy of music,
theater and fine arts. Member of the criticism
section of the Union of artists of Moldova,
member of the Association of art historians.
Moldova, Chisinau.
liytoma@mail.ru

Abstract

With the years passed we come to a deeper understanding of such a great personality as famous painter Mihail Greku has been (1916 – 1998). Among the important Moldavian artists of the XX century he was standing out not only by virtue of his talent in painting. He also has been gifted with spiritual and philosophical qualities, having the unexampled moral position in his struggle for freedom in creative activity.

The author of the article tries to capture the reader's attention to the essence of innovation in the different periods of the Artist's activity, accentuating his special role in the development of fine arts in the Republic of Moldova.

Keywords: painting, expression, artistic image, process, spirituality.

Bibliographic description for citation:

Toma L. A. The process of generating images in the painting of Mihail Greku. *Iskusstvo Evrazii* – *The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 54-70. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/14/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.005. (In Russian).

References

1. Golitsyn I. *Posle vystavki* [After the exhibition]. *Tvorchestvo – Creativity*, 1989, No 5, p. 9.
2. Kostina E. *Mikhail Greku* [Mihail Greku]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1969, 16 p.
3. *Mikhail Greku: Zhivopis'. Katalog vystavki* [Mihail Greku: Painting. Exhibition catalogue]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1989.
4. *Mikhail Greku. 100 let so dnya rozhdeniya. Institut kul'turnogo naslediya Akademii nauk Moldory* [Mihail Greku. 100 years since the birth. Institute of cultural heritage of the Academy of Sciences of Moldova. Comp. L. Toma, T. Greku-Peicheva]. Chisinau, Epigraf Publ., 2016, 418 p.
5. *Mikhail Greku: Zhivopis'. O zrimom i skrytom* [Mihail Greku: Painting. About visible and hidden. Comp. T. Greku]. Moscow, International Confederation of Artists Unions, 2009, 192 p.
6. Pletneva G. *Mikhail Greku* [Mihail Greku]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1972, 62 p.
7. Sapego I. *Mastera sovetskogo iskusstva. – M. Greku* [Masters of Soviet art. - M. Greku]. Sapego I. *Predmet i forma* [Subject and form]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984, pp. 262- 275.
8. Sapego I. *Urok мастера* [The lesson of the master]. *Iskusstvo – The Art*, 1989, No 11, pp. 1-5.

9. Tarayan Z. *Syuzhet i sredstva vyrazheniya* [The story and means of expression]. *Kodry – Codrii*, 1990, No 3, pp. 181- 187.
10. Toma L. *Mikbail Greku* [Mihail Grecu]. Chisinau, Kartya moldovenyaske Publ., 1971, 65 p.
11. Ciobanu C. Importanța operei lui Constantin Brâncuși pentru creația lui Mihai Grecu. *ARTA – ARTA*, 2001, pp. 147- 149.
12. Toma L. Mihai Grecu. Ch.: Ed. Uniunii Scriitorilor, 1997, 100 p.
13. Toma L. Mihail Grecu. Ch.: ARC, 2006. 112 p. (Maestri basarabeni din sec. XX).

Received: July 31, 2017

ЕЛЕНА ГУРО — ПОЭТ И ХУДОЖНИК

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

Аннотация

В начале XX века виды искусства идут по пути их наибольшего сближения. Особенно тесно начинают взаимодействовать литература и изобразительное искусство. Но формы и степень этих взаимодействий различны. Практически все поэты испытали влияние новой французской живописи, итальянских футуристических экспериментов. Для одних изображение явилось поводом к созданию литературного произведения. Для других – в соавторстве с художниками стал возможен близкий к идентичному «перевод» текстов из одной знаковой системы в другую. В отдельных же случаях можно говорить о синкретичной природе творчества одного автора, когда рисунки поэта приближают к пониманию его поэзии, высвечивают живописные качества отдельных поэтических образов, обнажают способы их создания и приемы, близкие к изобразительным. Такая поэтика была свойственна Елене Генриховне Гуро (1877-1913 гг.).

Ключевые слова: авангард, поэт, художник, живопись, графика, акварель, масло, тушь, пейзаж, натюрморт, рисунки животных.

Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Елена Гуро — поэт и художник // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 71-81. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.006 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/15/>

Творческая и жизненная судьба Елены Генриховны Гуро (1877 – 1913), соединяющей в себе культуру поэта, живописца, рисовальщика, художника-иллюстратора, сложилась поистине трагично. Ее тонкий и оригинальный талант оставил след не только в истории русской литературы начала XX века, но и в живописи, которой она занималась всю свою короткую жизнь вполне профессионально. Ее творчество не было оценено в полной мере ни при жизни, ни посмертно. Даже наиболее чуткие и проницательные современники открывали талант Е.Г. Гуро лишь по отдельным произведениям. По некоторым признакам ее можно было связать с футуризмом, но по другим – ее книги выделялись из этого течения. Действительно, романтически утонченный мир творчества Е.Г. Гуро был органически чужд формалистической «зауми» ортодоксального футуризма. И ее связывало с этим течением разве что формальное участие в манифестах русских будетлян и их сборниках [14, с. 5].

Традиционно главное влияние на становление личности оказывает семья. По отцовской линии Е.Г. Гуро происходила из старинного и знатного рода французов-гугенотов. Отец Е.Г. Гуро Генрих Гельмут (Георгий Степанович), окончивший частное учебное заведение, служил в Штабе гвардейского корпуса, далее состоял для особых поручений при главнокомандующем войсками гвардии и Санкт-Петербургского военного округа Великом князе Владимире Александровиче. Участвовал в боевых действиях (1855, 1863). Произведен в генералы от инфантерии, награжден отечественными и иностранными орденами.

Со стороны матери дедом был известный писатель и педагог М.Б. Чистяков (1809-1885). После окончания духовного училища и Московского университета, где он учился вместе с В.Г. Белинским и Н.А. Добролюбовым, М.Б. Чистяков становится преподавателем русской словесности; через несколько лет занимает должность инспектора классов в Николаевском сиротском институте (в настоящее время – Педагогический университет имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург).

Здесь он прослужил тридцать три года, кроме того, преподавал в Павловском кадетском корпусе и Смольном институте благородных девиц, разработав несколько оригинальных педагогических курсов. Вместе с женой Софьей Афанасьевной, детской писательницей, издавал ежемесячный «Журнал для детей» (1851-1865 гг.) [3, с. 237]. Любимым чтением Е.Г. Гуро в ранние годы была изданная в 1846 году под редакцией М.Б. Чистякова книга «Картины из истории детства знаменитых живописцев» [12, с. 8].

Е.Г. Гуро родилась в Санкт-Петербурге 18 (30) мая. Она была поздним и последним – третьим – ребенком в семье. В раннем детстве Елены квартира родителей (№6) располагалась на Дворцовой площади, 4, в здании Штаба гвардейского корпуса. Отсюда можно было за несколько минут добраться до квартиры М.Б. Чистякова, жившего на территории Сиротского института. В семье Е.Г. Гуро существовал строгий распорядок. Дети воспитывались в традициях долга, чести, аристократизма, рыцарственности, свойственных мужской половине рода – потомственным военным. От матери, Анны Михайловны, с отличием окончившей Николаевский институт, в котором преподавал ее отец, и обладавшей натурой мягкой, нежной, утонченно-эстетичной, Елена унаследовала художественный талант и артистичность.

В 1880 году родители Елены приобрели в Сосединской волости Лужского уезда Псковской губернии большой участок земли и построили там двухэтажный деревянный дом. Имение называлось «Починок». Окрестные достопримечательности – Феофилова пустынь, поморские поселения, латышская часовня и др. – давали обильную пищу воображению. Е.Г. Гуро рано начинает рисовать и записывать свои первые детские впечатления (в архивах сохранилось множество ее ранних альбомов и тетрадей с рисунками, стихотворными и прозаическими набросками).

Следствием интереса к искусству стало решение поступать в 1890 году в Рисовальную школу Общества поощрения художеств в Петербурге. Елена окончила ее в 1898 году, а затем продолжила занятия живописью в мастерской превосходного педагога и замечательного мастера Я.Ф. Ционглинского (1858 – 1913), где знакомится со многими известными людьми. Среди ее друзей – А.А. Блок, В.В. Маяковский, братья Д.Д. и В.Д. Бурлюки и другие известные люди [4, с. 202].

Первые творческие шаги в живописи делает в мастерской и музыкант, композитор, художник, теоретик и исследователь искусства М.В. Матюшин (1861 – 1934), который привлек к себе внимание Е.Г. Гуро. На момент встречи у М.В. Матюшина была большая семья и известное имя «первой скрипки Придворного оркестра» [4, с. 202]. Позднее

М.В. Матюшин напишет: «С тех пор я постоянно наблюдал за ней и всегда поражался напряжению ее ищущих глаз. Я постарался с ней познакомиться поближе. Постепенно узнавая друг друга, мы сблизились и стали настоящими товарищами по работе и убеждениям» [10, с. 25]. В декабре 1904 года (по другим источникам в 1906 году) Е.Г. Гуро стала его женой.

Разрыв с Я.Ф. Ционглинским заставил их покинуть его мастерскую. Это было в 1906 году. Они перешли в частную студию Е.Н. Званцевой, где преподавали Л.С. Бакст и М.В. Добужинский. Здесь они проработали два года, после чего началось их участие в выставках. Мастерская Е.Н. Званцевой многого не дала. «Мюнхенец» М.В. Добужинский был эклектик, а Л.С. Бакст, опытный и культурный «миriskusnik», был академичен [15, с. 153]. Но они не мешали им развиваться и идти своим путем.

В сфере изобразительного искусства основными ориентирами для Е.Г. Гуро стали модерн и импрессионизм. От модерна ее трактовка природы получила стремление к стилизации и «философичности» формы [2, с. 147]. От импрессионизма – во многом противоположные начала: опора на прямой контакт с натурой, нелюбовь к отвлеченности, умозрительности. Эти, казалось бы, взаимоисключающие свойства изобразительного языка в творчестве Е.Г. Гуро получают возможность органического синтеза.

В русском искусстве, связанном со стилем модерн, Е.Г. Гуро выделяла работы М.А. Врубеля, В.Э. Борисова-Мусатова, В.В. Кандинского и Е.Д. Поленовой. В 1903 году Е.Г. Гуро написала о Е.Д. Поленовой специальную статью, где обозначила наиболее привлекательные для нее стороны в творчестве художницы – «смесь реального с фантастическим» и «прелесть детского мировоззрения» [1, с. 166].

Эти свойства, отмеченные в произведениях Е.Д. Поленовой, имеют непосредственное отношение к собственной философии природы Е.Г. Гуро. Подобным же образом и описание главных принципов творчества Е.Д. Поленовой точно передает характеристики творческого метода самой Е.Г. Гуро. «Чувствуешь, как она любила природу, просто захватывающим детским чувством, – пишет Е.Г. Гуро. – Страстно наблюдала ее, и потом уже изображала, не задаваясь удивить техникой мастерства, искусственно выдумать, вырастить что-то новое» [2, с. 148].

Особый интерес у Е.Г. Гуро вызвала серия работ Е.Д. Поленовой, в которых она разрабатывала растительные орнаменты, различные образцы стилизованных цветов: «Здесь каждый орнамент картина, – пишет она об этих работах Е.Д. Поленовой, – это дивная музыка, положительно симфонии в красках! Это целый мир; самое глубокое, что только создала ее душа! Именно может оттого, что нет определенности, нет рамок воображению. Тут самые причудливые сплетения рисунка, самые фантастические сопоставления красок» [1, с. 167].

Многочисленные поленовские эскизы цветов и орнаментов стали истоками «изобразительных мелочей» Е.Г. Гуро. Но если у Е.Д. Поленовой, как и у близких ей художниц М.В. Якунчиковой, Н.Я. Давыдовой, они носят обязательный прикладной характер – это эскизы либо для вышивок, либо для ткани, то у Е.Г. Гуро это условие снимается. В одной из наиболее монументальных, живописных ее работ – панно «Ростки» (1906-1907 гг.), в котором отражены рост и движение природных форм, можно уловить отголоски орнаментов Е.Д. Поленовой, но станковая композиция обладает уже автономным, новым смыслом [5, с. 56].



Рис. 1. Гуро Е.Г. Ростки. Х., м., 71,5 × 142,0 см. Нач. дата: 1906 г. – Кон. дата: 1907 г. Место хранения: ГМИИ СПб. Источник: http://artpoisk.info/museum/muzej_peterburgskogo_avangarda_dom_mv_matyushina/guro_elena_genribovna_1877/rostki/

Начиная с 1908-1909 годов самый частый и излюбленный мотив акварелей Е.Г. Гуро – это натюрморт, или же отдельные изображения камней, цветов, корней деревьев. В живописной работе «Камень» (1910 – 1911 гг.) то же самое, что и в «Ростках», но только здесь «мир становления» (движение и рост) в мире органическом [6, с. 11]. «Сказкой о камне» назвал эту работу художник и последователь Е.Г. Гуро – Б.В. Эндер (1893 – 1960).

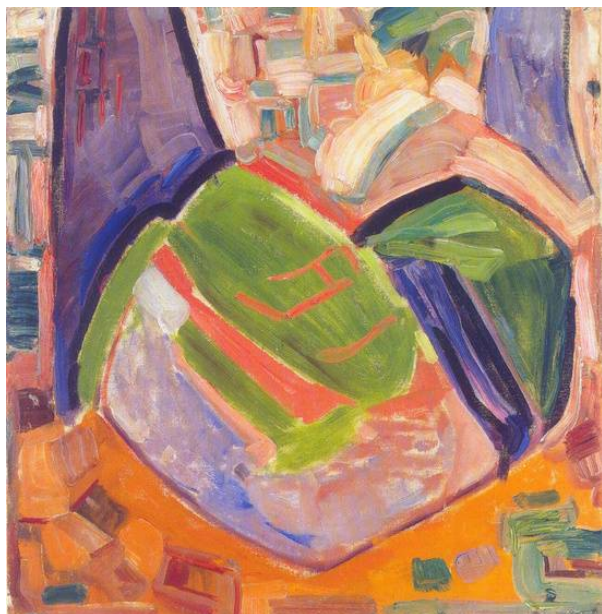


Рис. 2. Гуро Е.Г. Камень. Х., м., 69,5 × 69,0 см; 69,5 × 66,5 см. Нач. дата: 1910 г. – Кон. дата: 1911 г. Место хранения: частное собрание, Москва. Источник (здесь и далее): <http://www.nacfund.org/ru/painters/гуро-елена-генриховна-нотеберг-элеонора>

И в графике, и в поэзии Е.Г. Гуро обращается к образам животных: лошади, собаки, кошки. Подлинного совершенства Е.Г. Гуро достигает в набросках кошек: она добивается передачи пластического объема, отказываясь от светотени, одной характерной, почти непрерывной линией.



Рис. 3. Гуро Е.Г. Кошки. Б., тушь, кисть. 49,0 x 34,4 см.
Нач. дата: Конец 1900-х гг. Место хранения: РГАЛИ.
Ф.134 (Е.Г.Гуро). Оп.2. Ед.хр.7. Л.4.

Ее любовь к животным сказалась и в увлечении детскими игрушками: она создавала эскизы для выпиливания и вырезания игрушек из дерева. В настоящий момент некоторые из игрушек, созданные по ее эскизам, представлены в экспозиции музея Петербургского авангарда – в «Доме М.В. Матюшина» [9, с. 54].

В сложении единого образного строя поэзии и живописи Е.Г. Гуро важную роль сыграл на первый взгляд рискованный опыт уподобления принципов народного искусства и мифологии – конструкции детского восприятия. В 1908-1910-х годах художница обратилась к стилистике неопримитивизма – в живописных работах «Женщина в платке (Скандинавская принцесса)», «Утро великана», «Чаепитие» [5, с. 57].

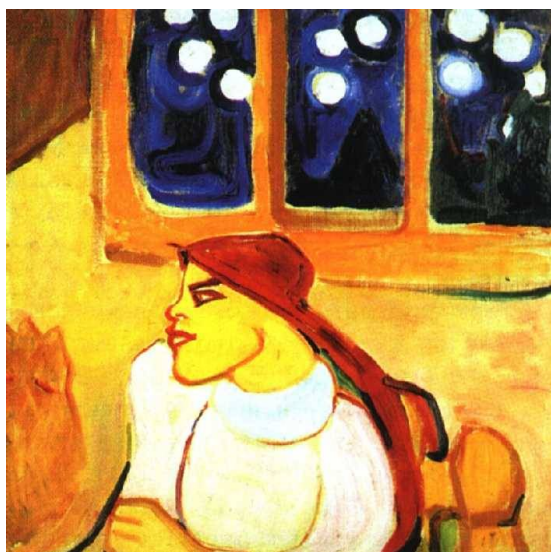


Рис. 4. Гуро Е.Г. Женщина в платке
(Скандинавская царевна). Х., м., 70,0 x 70,0
см. Нач. дата: 1910 г. Место хранения: ГРМ

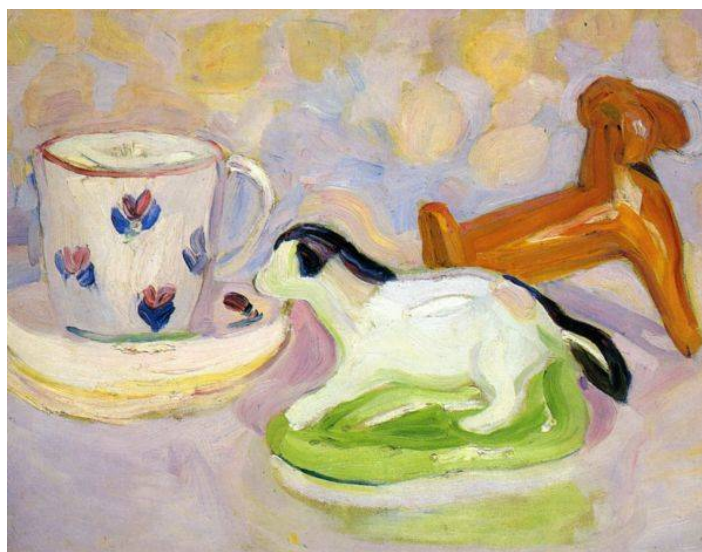


Рис. 5. Гуро Е.Г. Утро великана. Х., м., 70,0 x 85,0 см.
Нач. дата: 1910 г. Место хранения: ГРМ.

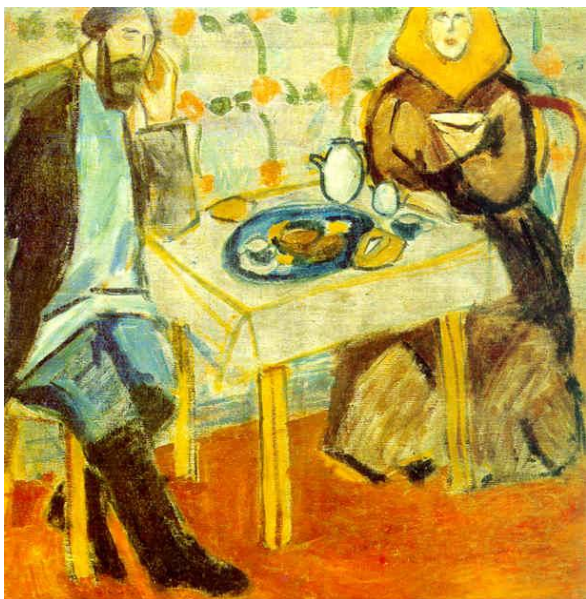


Рис. 6. Гуро Е.Г. Чаепитие. Х., м., 65,0 x 69,0 см.
Нач. дата: около 1910 г. Место хранения:
Областная картинная галерея, г. Орел.

Ее холсты по живописным качествам сравнимы с импрессионистскими полотнами М.Ф. Ларионова с той лишь разницей, что живопись Е.Г. Гуро вызывает впечатление более тонкой духовной организации. Кажется, что материальная субстанция красок без остатка претворилась в светоносно-вибрирующие, нежно-мерцающие, дымно-клубящиеся цветовые образования, как бы наделенные свойством духовности. Таков фон в ее картине «Утро Великана» [8, с. 324].

В своих работах последнего периода, суть которых М.В. Матюшин определял как «синтетизм», Е.Г. Гуро посвящает себя исследованию законов цвета, его светоносности [5, с. 57]. Путь от первой оформленной ею собственной книги («Шарманки») к рисункам к «Небесным верблюджатам» и «Бедному рыцарю», ограниченный временными рамками четырех-пяти лет, по значению своему огромен [5, с. 57]. Подобно тому, как в языке Е.Г. Гуро нет излишней яркости и витиеватости описаний, так и в ее рисунках, в которых роль метафоры теперь выполняет цвет, есть та же скромная цельность. Поэтическая точность, отличающая стилистику ее прозы, присутствует и в живописи.



Рис. 7. Гуро Е.Г. Юноша, сидящий на берегу.
Иллюстрация к книге: «Небесные верблюджата»
(СПб., 1914). Б., тушь, белила, 16,8 x 21,4 см.
Нач. дата: 1910 г. – Кон. дата: 1913 г. Место
хранения: РО ИРЛИ. Ф.631. Ед.хр.36. Л.14.



Рис. 8. Гуро Е.Г. Голова лошади. Иллюстрация к
книге «Небесные верблюджата» (СПб., 1914). Б.,
тушь, 17,0 x 10,7 см. Нач. дата: 1910 г. – Кон.
дата: 1913 г. Место хранения: РО ИРЛИ. Ф.631.
Ед.хр.36. Л.18.

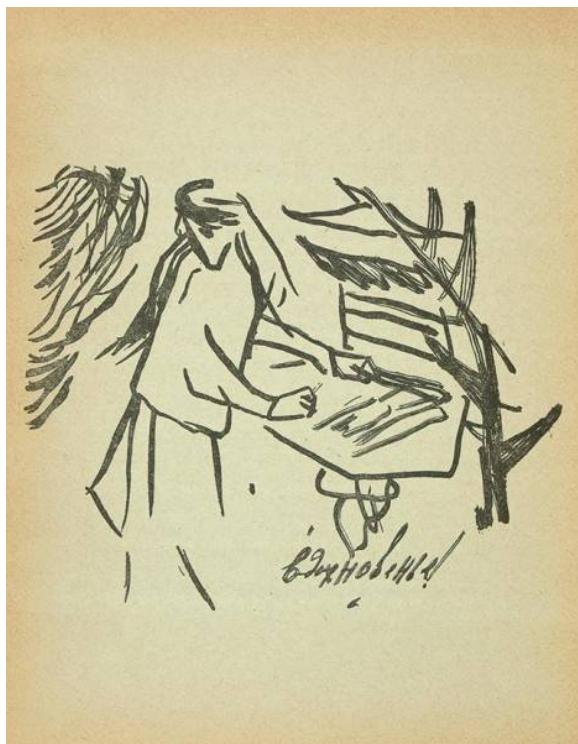


Рис. 9. Гуро Е.Г. «Вдохновенье!». Иллюстрация к книге «Небесные верблюжата» (СПб., 1914). 1910-1913. Б., тушь, 17,7 x 22,0 см. Нач. дата: 1912 г. Место хранения: РО ИРЛИ. Ф.631. Ед.хр.36.

Л.12.

Акварели и рисунки к книгам «Осенний сон», «Небесные верблюжата», «Бедный рыцарь» имеют некоторые стилистические черты, позволяющие сравнить их с фресками раннего возрождения или с иконой – в первую очередь это определившийся колорит, в котором доминируют розовый, золотой, зеленый, голубой, белый [5, с. 57]. Среди иллюстраций к «Небесным верблюжатам» обращает на себя внимание следующее изображение: высокая, чуть ссутуленная тонкая фигура с белокурыми волосами и беззащитной детской шеей.

Это – один из примеров «живописной реконструкции» мифологического юноши – рыцаря, который в «Осеннем сне» носил имена Вилли, Гильом, а здесь называется Алонзо Добрым, Буланкой... [12, с. 14] В образе «сына» воплотились черты художника, ученика М.В. Матюшина – Б.В. Эндера. В 1911 году он познакомился с Е.Г. Гуро, и эта встреча во многом определила всю его дальнейшую жизнь: он укрепился в решении окончательно связать свою жизнь с искусством и в дальнейшем отдал также дань экспериментам в области заумного стихосложения.

В целом ее стиль отличает постоянный синтез слова и рисунка. Ее литературное и художественное творчество развивалось даже не параллельно, но в едином порыве. Известно рассуждение М.В. Матюшина, проливающее свет на органику творчества поэтессы: «Теперь многие говорят о синтетичности искусства. Я немало повидал на свете, внимательно и любовно выделяя все живое и оригинальное. И нигде и никогда не встречал так тесно сплетавшегося рисунка и стиха, как у Е.Г. Гуро. Когда она работала над словом, она тут же рисовала. Когда она делала рисунок или акварель, она на краю записывала стихи или прозу. И так с раннего детства. Начала работать она с восьми лет. У меня ее тетради и альбомы раннего периода, полные записей и рисунков. Это было какое-то «солнечное сплетение»



Рис. 10. Гуро Е.Г. «Вильгельм». Х., м., 58,0 x 47,0 см. Нач. дата: 1911 г. – Кон. дата: 1912 г. Место хранения: частное собрание, г. Москва.

видения и слышания. Гуляя с ней, я всегда поражался ее контакту с природой, до какой степени она соединялась с окружающей жизнью...» [11, с. 84-85].

Особое положение в творчестве Е.Г. Гуро занимают рисунки, сопровождающие ее рабочие тетради и дневники. Это – наброски черного порядка. Иногда линии буквально еле-еле очерчивают контур предмета, как бы намечая его внутренний ритм. Или на фоне общей незавершенности тщательно разрабатывается какой-либо фрагмент: ветка, часть ствола дерева и т.п. В общем контексте литературного и изобразительного творчества Е.Г. Гуро эти рисунки воспринимаются как необходимые компоненты и столь же содержательные, как и законченные произведения. Они им равноценны.

В 1913 году она приняла участие в написании второго тома книги «Садок судей», где вместе с Д.Д. Бурлюком, В.В. Маяковским, В.В. Хлебниковым и А.Е. Крученых подписала декларацию «новых принципов творчества», законченную словами: «Мы новые люди нового мира» [7, с. 574]. «Трое», еще одна авангардистская книга, появилась в сентябре 1913 года со стихами и статьями Е.Г. Гуро, В.В. Хлебникова и А.Е. Крученых [7, с. 574].

Она была посвящена памяти Е.Г. Гуро, которая умерла за несколько месяцев до этого от лейкемии в возрасте тридцати шести лет. После ее смерти в 1914 году вышли в свет «Небесные верблюжата» (с рисунками автора; в текст были включены также подлинные дневниковые записи), которые привлекли к себе внимание некоторых критиков-энтузиастов [7, с. 574]. Были организованы и выставки ее художественных работ.

В декабре 1913 – январе 1914 года была устроена выставка произведений Е.Г. Гуро, но в составе общей выставки петербургского общества художников «Союз молодежи» [6, с. 9]. Другая, также небольшая, выставка ее работ была в марте 1919 года в память пятилетия со дня ее смерти в помещении Дома литераторов на набережной р. Карповки Аптекарского острова.

В 1990 году в Государственном музее истории Санкт-Петербурга были показаны 30 работ Е.Г. Гуро в составе выставки «М.В. Матюшин и его школа» [6, с. 9]. 6 мая 1993 года исполнилось 85 лет со дня смерти Елены Генриховны Гуро. Памяти этого художника и поэта русского авангарда начала XX века была устроена первая персональная выставка ее произведений в Государственном музее истории Санкт-Петербурга (залы Невской куртины Петропавловской крепости, с 24 мая по 24 июня 1994 года) [6, с. 9].

Как отметил русский писатель Н.И. Харджиев, большинство русских поэтов-футуристов пришли к поэзии от живописи. Но, Е.Г. Гуро, по словам М.В. Матюшина, была столько же поэт, сколько художник [3, с. 239]. Живописи Е.Г. Гуро, как и ее поэзии, в высшей степени присуще музыкальное начало. Она чувствовала, как отмечал М.В. Матюшин, «связь цвета со звуком», и ее начинания в этой области были продолжены самим М.В. Матюшиным и его учениками Б.В. и М.В. Эндер [8, с. 325].

Литература

1. Бобринская Е.А. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Вопросы искусствознания. № XI (2/97). – С. 159-178.
2. Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. – М.: Пятая страна, 2003. Вып.2. – 302 с.
3. Вострецова Л.Н. Гуро Елена (Элеонора) Генриховна (1877-1913) // Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. Т.1. / Авт.-сост.: В.И.Ракитин, А.Д.Сарабьянов. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. – С. 237-240.

4. Григорьева Н.В. Преданная забвению // Выборгский район Ленинградской области. Краеведческий сборник. – СПб.: ООО «ИТД «ОСТРОВ», 2009. – С. 201-209.
5. Гурьянова Н.А. От импрессионизма к абстракции: живопись и графика Елены Гуро // Искусство. – 1992. – №1. – С.53-58.
6. Елена Гуро. Поэт и художник. 1877-1913: Каталог выставки. Живопись. Графика. Рукописи. Книги. – СПб.: Мифрил, 1994. – 113 с.
7. Елена Гуро (1877-1913) // История русской литературы: XX век: Серебряный век. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Литера», 1995. – С. 574-578.
8. Ковтун Е.Ф. Елена Гуро. Поэт и художник // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1976. – М.: Изд-во «Наука», 1977. – С. 317-326.
9. Кузовлева О.О. Слово и рисунок: Маяковский, Хлебников, Гуро // Вопросы лингвистики и литературоведения. Научный журнал. – 2010. – №2(10). – С. 48-56.
10. Марков В.Ф. История русского футуризма / Пер. с англ.: В.Кучерявкин, Б.Останин. – СПб.: Алетейя, 2000. – 438 с.
11. Матюшин М.В. Воспоминания футуриста // Волга. – 1994. – №9-10. – С.72-120.
12. Мирзаев А. «Живите по законам духа...» // Елена Гуро. Небесные верблюжата. Избранное. – СПб.: Лимбус Пресс, 2001. – С. 7-17.
13. Подунова Н.И. «Даятель, а не отниматель». К портрету русской поэтессы, писательницы, художницы Елены Генриховны Гуро (1877-1913) // Московский журнал. – 2016. – №5(305). – С. 35-43.
14. Усенко Л.В. Русский импрессионизм и Е.Гуро. Судьба писательницы // Гуро Е.Г. Небесные верблюжата. Избранное. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. Ун-та, 1993. – С. 5-7.
15. Харджиев Н.И. Русские кубофутуристы // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В двух томах. Т. I. – М.: Изд-во «РА», 1997. – С. 151-171.

Статья поступила в редакцию 23.03.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.006

ELENA GURO AS A POET AND ARTIST

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

Abstract

In the early XX-th century arts are in their closest approach. The literature and fine art interact especially closely. But the forms and degree of these interactions is different. Almost all the poets influenced by the new French painting, Italian futuristic experiments. For some, the image was the reason for the creation of a literary work. For others – in collaboration with the artists is made possible close to identical "translation" of texts from one symbolic system to another. In some cases, you can talk about the syncretic nature of the poet, when the poet's drawings bring to the understanding of his poetry, highlighting the picturesque quality of individual poetic images reveal the ways of their creation and techniques, close to the fine. This poetics was typical for Elena Genrikhovna Guro (1877-1913).

Keywords: advance-guard, poet, artist, painting, graphic arts, water-colour, oil, Indian ink, landscape, still life, drawings of animals.

Bibliographic description for citation:

Filippova O. N. Elena Guro as a poet and artist. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 71-81. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.006 Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/15/> (In Russian).

References

1. Bobrinskaya E.A. *Naturfilosofskie motivy v tvorchestve Eleny Guro* [Natural-philosophical motifs in the work of Elena Guro]. *Voprosy iskusstvoznaniya – The questions of art studies*, No XI (2/97), pp. 159-178.
2. Bobrinskaya E.A. *Russkii avangard: istoki i metamorfozy* [Russian avant-garde: origins and metamorphoses]. Moscow, Pyataya strana Publ., 2003, iss. 2, 302 p.
3. Vostretsova L.N. *Guro Elena (Eleonora) Genrikhovna (1877-1913)* [Guro Elena (Eleonora) Genrikhovna (1877-1913)]. *Entsiklopediya russkogo avangarda. Izobrazitel'noe iskusstvo. Arkhitektura. T.I.* [Encyclopedia of the Russian avant-garde. Art. Architecture. Vol. I]. Moscow, Global Ekspert end Servis Tim, 2013, pp. 237-240.
4. Grigoryeva N.V. *Predannaya zabveniyu* [Committed to oblivion]. *Vyborgskii raion Leningradskoi oblasti. Kraevedcheskii sbornik* [Vyborgsky District of the Leningrad Region. Local history collection]. St. Petersburg, OOO «ITD «OSTROV», 2009, pp. 201-209.

5. Guryanova N. A. *Ot impressionizma k abstraktsii: zhivopis' i grafika Eleny Guro* [From Impressionism to Abstraction: Painting and Graphics by Elena Guro]. *Iskusstvo – The Art*, 1992, No 1, pp. 53-58.
6. Elena Guro. *Poet i khudozhnik. 1877-1913: Katalog vystavki. Zhivopis'. Grafika. Rukopisi. Knigi* [Elena Guro. Poet and artist. 1877-1913: The catalog of the exhibition. Painting. Graphic arts. Manuscripts. Books]. St. Petersburg, Mifril Publ., 1994, 113 p.
7. Elena Guro (1877-1913). *Istoriya russkoi literatury: XX vek: Serebryanyi vek* [History of Russian Literature: 20th Century: The Silver Age]. Moscow, Ed. group «Progress» – «Literature» 1995, pp. 574-578.
8. Kovtun E.F. *Elena Guro. Poet i khudozhnik* [Elena Guro. Poet and artist]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskustvo. Arkheologiya. Ezhegodnik 1976* [Monuments of culture. New discoveries. Writing. Art. Archeology. Yearbook of 1976]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 317-326.
9. Kuzovleva O.O. *Slovo i risunok: Mayakovskii, Khlebnikov, Guro* [Word and drawing: Mayakovsky, Khlebnikov, Guro]. *Voprosy lingvistiki i literaturovedeniya – Questions of linguistics and literary criticism*, 2010, No 2(10), pp. 48-56.
10. Markov V.F. *Istoriya russkogo futurizma* [The history of Russian Futurism], Trans. from the English: V. Kucheryavkin, B. Ostanin. St. Petersburg, Aleteiya Publ., 2000, 438 p.
11. Matyushin M.V. *Vospominaniya futurista* [Memories of the Futurist]. *Volga – Volga*, 1994, No 9-10, pp. 72-120.
12. Mirzaev A. «Zhivite po zakonam dukha...» [«Live according to the laws of the spirit ...»]. *Elena Guro. Nebesnye verblyuzhata. Izbrannoe* [Elena Guro. Heavenly camels. Favorites]. St. Petersburg, Limbus Press Publ., 2001, pp. 7-17.
13. Podunova N.I. «Dayatel', a ne otnimatel'». *K portretu russkoi poetessy, pisatel'nitsy, khudozhnitsy Eleny Genrikhovny Guro (1877-1913)* [«A giver, not a tenant». To the portrait of the Russian poetess, writer, artist Helena Henrihovna Guro (1877-1913)]. *Moskovskii zhurnal – The Moscow Journal*, 2016, No 5(305), pp. 35-43.
14. Usenko L.V. *Russkii impressionizm i E. Guro. Sud'ba pisatel'nitsy* [Russian Impressionism and E. Guro. Fate of the writer]. Rostov-on-Don, Rostov University publishing house, 1993, pp. 5-7.
15. Khardzhiev N.I. *Russkie kubofuturisty* [Russian Cubists-futurists]. Khardzhiev N.I. *Stat'i ob avangarde. V dvukh tomakh* [Articles about avant-garde. In two volumes]. Moscow, RA Publ., 1997, vol. I, pp. 151-171.

Received: March 23, 2017

МОНУМЕНТ ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ «ДРУЖБА НАВЕКИ»: СЛОВО, ЗАПЕЧАТЛЕННОЕ В БРОНЗЕ

Ржевская Елена Александровна
Ученый секретарь Научно-организационного
управления по координации программ
фундаментальных научных исследований и
инновационных проектов Российской
академии художеств.
Россия, Москва.

Аннотация

Статья посвящена монументу Зураба Церетели «Дружба навеки», выполненному к 200-летию подписания Георгиевского трактата.

Ключевые слова: Георгиевский трактат, присоединение Грузии к России, монумент «Дружба навеки», скульптор Зураб Церетели, Мир, Труд, Единство, Братство, Дружба, грузинские и русские поэты.

Библиографическое описание для цитирования:

Ржевская Е. А. Монумент Зураба Церетели «Дружба навеки»: слово, запечатленное в бронзе // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 82-94. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/16/>

Монумент «Дружба навеки» Зураба Церетели – в честь 200-летия вхождения Грузии в состав Российской империи – был открыт в 1983 году в Москве на Тишинской площади. Он стал первым скульптурным произведением Церетели, установленным в столице России. Архитектор этого уникального в пластическом решении памятника из бронзы, меди и гранита – поэт и зодчий Андрей Вознесенский.

Скульптурная композиция посвящена многовековой дружбе Грузии и России. Основой этого союза стала православная вера, закрепленная силой Слова (Георгиевский трактат), суть которого – единение двух народов – была подготовлена всей предыдущей историей этих стран:

«Но забыли мы, что осиянно
Только слово средь земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что Слово это – Бог...».
(Николай Гумилев)



Рис. 1. Общий вид памятника «Дружба навеки», З.К. Церетели. Источник: <http://mosfo.ru/o-moskve/cereteli-sobranie-kartin-skulptur-zuraba-cereteli>



Рис. 2. Зураб Церетели и Андрей Вознесенский. Фото: Юрий Иванов, источник: <https://ria.ru/photolents/20090104/158346280.html>

Сегодня, когда перед Россией стоит непростая задача сохранить свое величие страны многонациональной, о чем мечтает, казалось бы, каждый здравомыслящий человек, но не всякий политик, мы мысленно вновь и вновь возвращаемся к тем памятным событиям, которые спланивали народы на века.

Между Россией и Грузией таким выдающимся событием стало подписание 24 июля (4 августа) 1783 года в Георгиевской крепости на Северном Кавказе «Дружественного договора», или трактата между Россией и Грузией [1, 7]. От имени царя Ираклия II договор подписали князья: Иоанн Мухрам-батони и Гарсеван Чавчавадзе, от имени императрицы Екатерины II – генерал Павел Потемкин. 24 января 1784 года Ираклий II своей подписью скрепил Георгиевский трактат, и он вступил в силу. В документе были перечислены права и обязательства обеих сторон. Царь Картли и Кахети Ираклий II отвергал суверенные права Ирана или какого-либо иного государства на свою страну, признавая отныне над собой лишь верховную власть и покровительство России. С момента подписания договора правительство Картлийско-Кахетинского царства осуществляло свою внешнюю политику, согласуя ее с представителями русского правительства. Все вооруженные силы Картлийско-Кахетинского

царства в случае начала военных действий обязаны были выступить на стороне России. Со своей стороны, русский император принимал Грузию под свое покровительство и брал на себя обязательство оборонять Картлийско-Кахетинское царство от внешних врагов. Русское правительство гарантировало Ираклию полное невмешательство во внутренние дела его царства, обещало также всеми мерами способствовать возвращению Грузии отторгнутых ранее исконных грузинских земель. В соответствии с трактатом два батальона русских войск вступили в Тбилиси 3 ноября 1783 года, а 23 января 1784 года Ираклий II принес присягу на верность русскому императору. За Грузией предоставлялась полная внутренняя самостоятельность.

Серьезным шагом на пути к воплощению в жизнь Георгиевского договора стало строительство в 1783 году Военно-Грузинской дороги между Грузией и Россией, вдоль которой было сооружено несколько укреплений, в том числе крепость Владикавказ (1784).

Природа, окружавшая Военно-Грузинскую дорогу, всегда вызывала чувство восхищения у наших соотечественников. Знаменательно, что в поэзии ее воспел А. С. Пушкин («Обвал», «Монастырь на Казбеке», «Кавказ») и М. Ю. Лермонтов («Демон», «Тамара», «Мцыри»). А. П. Чехов писал, что «в жизни не видел ничего подобного»; А. М. Горький, направляясь в Тифлис посмотреть «чем люди живут», в 1891 году прошел всю Военно-Грузинскую дорогу пешком с котомкой. Позднее, в 1931 году, Горький сказал о Тифлисе и о своем пребывании в Грузии: «Можно думать, что именно величественная природа страны и романтическая мягкость ее народа – именно эти две силы – дали мне толчок, который сделал из бродяги литератора» [5, с. 414].

Эпическое величие Дарьяльского ущелья, быстрые воды Терека, уникальная световоздушная среда – все это природное богатство вдохновляло на создание пейзажей многих замечательных русских живописцев: В. Ф. Тимма, Г. Г. Гагарина, А. И. Куинджи, И. К. Айвазовского, В. В. Верещагина, И. Н. Занковского, А. И. Мещерского, П. П. Верещагина, Р. Г. Судковского и других. Н. Г. Чернецову виды Кавказа, которые были сделаны с натуры, принесли широкое признание. Свою работу с видом на Дарьяльское ущелье Чернецов подарил Пушкину. В начале XX века изысканные реалистичные иллюстрации к повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» были выполнены академиком живописи Е. Е. Лансере; заслугой художника стало создание проекта герба Грузии, который он создал в 1918 году.

За два минувших века Россия участвовала и побеждала во многих войнах, где грузины, по предвидению А. С. Пушкина, «доказали свою храбрость под нашими знаменами...». Верность и преданность, долг перед царем – высшим патроном – эти качества воспитывались в народе веками. Ведь не случайно одним из центральных мотивов руставелевской поэмы «Витязь в тигровой шкуре» является культ рыцарства, также воинской доблести и мужества. Свою кровь на Бородинском поле за Россию пролил «Бог рати» – герой Отечественной войны 1812 года генерал от инфантерии Петр Иванович Багратион (1765-1812).

Двадцатый век – «Еще бездомней, / Еще страшнее жизни мгла...» – явил своих героев. После революции в 1918 году был утвержден герб Грузии по проекту Е. Е. Лансере, и в 1995 году его с незначительными изменениями утвердили опять.

Мужество грузинского народа в Великой Отечественной войне раскрылось в фильме Резо Чхеидзе «Отец солдата» (1964), романе Лео Киачели «Человек гор» (1948), очерках Александра Чейшвили «Цветы Кахетии» (1946) и многих других произведениях.

В 2015 году к 70-летию Великой Победы гражданский подвиг совершил Григорий Унанович Тепоян. В свои 76 лет он преодолел путь в две тысячи километров из Грузии в Москву, который в Великую Отечественную войну прошел его отец.

Так о многих событиях, наполненных доблестными страницами общей истории Грузии и России, нам зримо и образно напоминает скульптурная композиция Зураба Церетели. И эта летопись пополняется новыми легендарными письменами «Дружбы навеки».

Выбор места для установки монумента не случаен. В Пресненском районе Центрального округа Москвы находятся Большая и Малая Грузинские улицы, Грузинский Вал и Дом-мемориал – образец грузинского поселения в Москве XVII-XVIII веков. Этот район более 300 лет в народе называют «Грузины» или «В Грузинах». Еще при Петре I Приезжая слобода была отдана на жительство грузинским царственным особам, попросившим протекции русского царя. Вахтанг VI (1675-1737) прибыл в Россию в 1724 году в сопровождении огромной свиты (в составе около 1400 человек, считая женщин и детей). Дом грузинскому царю Вахтангу Левановичу был выделен по указу Верховного тайного совета в 1729 году, и находился он на нынешней Грузинской площади. При доме был сад, который тянулся до самой реки Пресни. Вокруг были построены деревянные дома для грузин, обслуживающих двор царя Вахтанга VI.

Обосновавшаяся в Москве грузинская диаспора значительно содействовала культурному и политическому сближению с русским народом. Здесь работал над своими произведениями выдающийся гуманист того времени Сулхан Орбелиани (1658-1725), в монашестве принявший имя Саба; творил великий грузинский поэт Давид Гурамишвили (1705-1792), знаменитый своей «Давитиани» («Книгой Давида»); создал капитальный труд «История Грузии» сын Вахтанга VI, царевич Вахушти Багратиони (1696-1757). Да и сам царь Вахтанг VI был личностью незаурядной – дальновидный политик, ученый, поэт, переводчик, просветитель в широком значении этого слова. В своем творчестве он продолжил и развил литературные традиции имеретинского царя Арчила II (1647-1713). В лирических произведениях Вахтанга VI звучит тоска по родине и своему народу, в них отразилась скорбь, вызванная военными и политическими поражениями, и одновременно глубокие патриотические чувства. Из-под пера грузинского царя родились такие поэтические строки: «Как хорош Тбилиси в мае, – в розах весь, как небо в звездах» [2].

Еще до эмиграции Вахтанг VI был инициатором первой типографии в Грузии. Однако особой заслугой Вахтанга VI на литературном поприще является издание под его редакцией поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» (впервые напечатана в 1712 году). Из всех редакций поэмы она является канонической и наиболее распространенной, и так и называется «вахтанговская» редакция. Ныне об этом выдающемся литературном произведении напоминает памятник Шота Руставели в сквере на Большой Грузинской улице (скульптор М. И. Бердзенишвили, архитектор И. И. Ловейко).

Свою лепту грузинская диаспора внесла и в градостроительный облик Москвы. Еще в 1750 году на Грузинской (Георгиевской) площади другой сын Вахтанга VI царевич Георгий Вахтангович Багратиони выстроил на свои средства деревянную церковь, которая впоследствии была заменена каменным зданием.

Таким образом, скульптурная композиция Зураба Церетели органично вписалась в исторический контекст Москвы. Академик Олег Швидковский отмечал: «Монумент получил единственно возможную здесь форму высокой вертикали, центрирующей пространство площади и объединяющей разнохарактерную ее застройку. Монумент соразмерен окружающему его пространству, он находится в той пропорциональной гармонии

с размерами площади и ее застройкой, которая необходима любому ансамблю для создания ощущения целостности, уравновешенности, единства... Сегодня монумент целиком и в спокойных ракурсах воспринимается со всех сторон площади, из вливающих в нее переулков, что делает его естественным элементом ансамбля, который он сам и сформировал из слабо связанных между собой зданий» [10, с. 179].

Композиция памятника образует восходящую к небу стелу 42-метровой высоты, ее венчает словно парящий золотой венок, сплетенный из колосьев пшеницы и виноградной лозы.



Рис. 3. Зураб Церетели. Верхняя часть монумента «Дружба навеки», посвященный 200-летию подписания Георгиевского трактата. Фрагмент. Тишинская площадь, Москва. Источник: <http://artguide.com/posts/386-zurab-tsierieteli-ia-v-politiku-nie-vmieshivaius-dlia-mienia-nie-sushchiestvuiet-plokhoi-pogbody?page=3>



Рис. 4. Зураб Церетели. Верхняя часть монумента «Дружба навеки», посвященный 200-летию подписания Георгиевского трактата. Фрагмент. Тишинская площадь, Москва. Источник: http://www.stoletie.ru/rossiya_i_mir/gruzija_pod_gnetom_imperii_833.htm

Глубокое духовное родство между Россией и Грузией отражают стихи Вознесенского, вычеканенные в бронзе на одном из свитков у входа в скверик, где установлен монумент:

«Остановись, сегодня, путник,
У древа бессмертной речи.
В ней обнялись Шота и Пушкин,
Их встреча вечна...».

В основу композиции памятника, по замыслу Церетели, положен крест: православная вера помогла грузинскому народу освободиться из-под гнета мусульманских захватчиков, осуществила чаяния Петра I о христианских народах Кавказа «действовать в пользу России».

Со времен подписания Георгиевского трактата великие писатели и поэты России и Грузии славили не только дружбу и братство двух народов, но и передавали свои тонкие душевные переживания, восхищаясь прекрасной Грузией и ее культурой. Все эти чувства Зураб Церетели отразил в «стволе древа», где мощная, как у старого дуба, «кора» состоит из переплетения воедино древних и новых букв грузинского и русского алфавита, которые выстраиваются по его вертикали в чеканные слова: «мир», «труд», «единство», «братство». При этом монументальные буквы, переплетаясь словно кружево, кажутся невесомыми. Андрей Вознесенский [4] в «Памяти речи» дал такое поэтическое обоснование ажурности:

«Чтоб птицы летели
в скворечники речи,
сквозь тысячелетья
на крест в поперечнике...».

И при этом поэт угадал многоплановость смыслов в трактовке произведения Зураба Церетели:

«А может быть, это
в руке у Вечности
чуть-чуть покачивается
подсвечник...».

У подножья монумента расположены трехметровые бронзовые с эмалью листы – свитки, украшенные традиционным русским и грузинским орнаментом.



Рис. 5. Свитки.

*Зураб Церетели. Монумент
«Дружба навеки», посвященный
200-летию подписания
Георгиевского трактата.
Фрагмент. Тишинская площадь,
Москва. Источник:
http://www.etovidel.net/sights/city/moscow/id/monument_drujba_naveki*

На листах и рядом с ними, по замыслу Церетели, изображены бронзовые подсвечники как символ бескорыстного служения делу, созидания и освобождения; словесные ветки олицетворяют чудеса; ветви благородного лавра – славу, победу и мир; виноградная лоза – общепринятый символ Христа и христианской веры, кроме того – это символ виноградарства и виноделия в Грузии; гусиные перья для писем олицетворяют свободное творчество, поэзию. К сожалению, многое из этих деталей скульптурной композиции в настоящее время утрачено.

На самих шестнадцати свитках высечены высказывания выдающихся деятелей русской и грузинской культуры: Шота Руставели и Александра Пушкина, Михаила Лермонтова и Важа

Пшавела, Акакия Церетели и Ильи Чавчавадзе, Якоба Гогобашвили и Нико Николадзе, Владимира Маяковского и Галактиона Табидзе, Ильи Репина и Милия Балакирева, Александра Одоевского и Якова Полонского, Максима Горького и Сергея Есенина, Павла Антокольского и Алексея Толстого, Виссариона Белинского и Бориса Пастернака, Константина Симонова и Николая Тихонова, повествующие о многовековой дружбе, которая связывает Россию и Грузию.

«Через Грузию неизбежно проходят в сердечном плане русские поэты», – отмечал Николай Тихонов. В 1948 году в стихотворении «Радуга в Сагурамо» поэт выразил свои чувства к Грузии:

«А гром за Гори уходил,
Там небо лиловело,
Всей пестротой фазаньих крыл
Земли светилось тело.
И этот свет все рос и рос,
Был радугой украшен,
От сердца к сердцу строя мост
Великой дружбы нашей».

«Волшебным краем» назвал этот город Пушкин, который был до глубины души взволнован приемом, который оказали ему в Тбилиси. Поэт писал: «Я не помню дня, в который бы я был веселее нынешнего; я вижу, как меня любят, понимают и ценят, и как это делает меня счастливым» [3]. Михаил Лермонтов, сосланный на Кавказ, посвятил Грузии свои поэмы «Демон» и «Мцыри», где из-под его пера родились такие волшебные строки:

«И Божья благодать
сошла на Грузию! Она цвела
С тех пор в тени своих садов,
Не опасая врагов,
За гранью дружеских штыков».

Не менее поэтичны и проникновенны слова писателя-декабриста А. Одоевского:

«Дева черноглазая! Дева чернобровая!
Грузия! Дочь и зари, и огня!
Страсть и нега томная, прелесть вечно новая
Дышат в тебе, сожигая меня!».

В Грузии, в селе Багдади, родился Владимир Маяковский:

«Только
нога
ступила в Кавказ,
я вспомнил,
что я –
грузин».

На родине у поэта было много грузинских друзей. Владимир Маяковский никогда не забывал об этом и писал:

«Я
в долгу...
перед вами,
багдадские небеса...».

Но, наверное, самыми проникновенными стали строки Маяковского из стихотворения «Владикавказ – Тифлис»:

«Я знаю:
глупость – эдемы и рай!
Но если
пелось про это,
должно быть,
Грузию,
радостный край,
подразумевали поэты...».

Творчество современника Маяковского Сергея Есенина в краю, где в обилии цветут розы, гранатовые деревья и вечнозеленый лавр, а под усыпанными звездами, словно алмазами, небесами шумит синее море, было столь плодотворно, что за двенадцать дней своего пребывания в Грузии Есенин создал целый ряд прекрасных произведений. Поэтому многие мемуаристы уверены, что он пробыл в Грузии не двенадцать дней, а двенадцать месяцев. Как известно, Есенин был близким другом молодого грузинского поэта Тициана Табидзе (1895-1937). Ему и еще двум братьям по перу Паоло Яшвили (1895-1937) и Георгию Леонидзе (1899-1966) из литературного объединения «Голубые роги» он написал свои строки-посвящение:

«Поэты Грузии!
Я нынче вспомнил вас.
Приятный вечер вам,
Хороший, добрый час!
Товарищи по чувствам,
По перу,
Словесных рек кипение
И шорох,
Я вас люблю,
Как шумную Куру,
Люблю в пирах и в разговорах...».

Мандельштам написал о Сакартвело несколько стихотворений, первые из которых были написаны в 1916 году, когда поэт еще не успел побывать в этом удивительном крае. Когда же он оказался в Тифлисе, увиденное превзошло все ожидания:

«Мне Тифлис горбатый снится,
Сазандарей стон звенит,
На мосту народ толпится,
Вся ковровая столица,
А внизу Кура шумит...».

В 1921 году в статье «Кое-что о грузинском искусстве» Мандельштам проанализировал влияние грузинской культуры на отечественную поэзию: «Грузия обольстила русских поэтов своеобразной эротикой, любовью, присущей национальному характеру, и легким, целомудренным духом опьянения, какой-то меланхолической и пиршественной пьяностью, в которую погружена душа и история этого народа. Грузинский эрос – вот что притягивало русских поэтов. Чужая любовь всегда была нам дороже и ближе своей, а Грузия умела любить. Ее старое искусство, мастерство ее зодчих, живописцев, поэтов, проникнуто утонченной любовью и героической нежностью» [8].

Тонким художественным чутьем Мандельштам угадывал мощное влияние античности на культуру Грузии, при этом он подчеркивал ее своеобразие: «Сущность грузинского искусства всегда была в обращенности Грузии к Востоку, причем Грузия никогда не сливалась с Востоком, была отдельно от него.

Я бы причислил грузинскую культуру к типу культур орнаментальных. Окаймляя огромную и законченную область чужого, они впитывают в себя главным образом его узор, в то же время ожесточенно сопротивляясь внутренне враждебной сути могущественных соседних областей» [8].

В поэзии эти мысли звучат еще глубже:
«Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны.
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный».

Как и Есенин, Мандельштам подружился с пиитами Грузии, в частности, перевел поэму Важа Пшавела «Гоготур и Апшина».

С юности мечтала о Грузии Марина Цветаева. Трогательной печалью наполнены ее строки, посвященные грузинской княжне Нине Джаваху, «погибшей жертвой чуждого севера» (П. Перцов):

«Смерть окончанье – лишь рассказа,
За гробом радость глубока.
Да будет девочке с Кавказа
Земля холодная легка!..».

Цветаева также занималась переводом грузинской поэзии, в том числе «Старинной были» Важа Пшавела, как сам автор ее назвал, где звучат слова молитвы:

«Буди милостив, Георгий,
К верной Грузии своей!
Чтобы не было под небом
Края – Грузии славней!..».

Золотому Светицховели (кафедральный собор в Мцхете, построенный в 1010-1029 гг., где находится Хитон Спасителя) посвящены строки Беллы Ахмадулиной:

«Ни о чем я не жалею,
ничего я не хочу,

в золотом Свети-Цховели
ставлю бедную свечу.
Малым камушкам во Мцхета
Воздаю хвалу и честь.
Господи, пусть будет это
Вечно так, как ныне есть».

Именно в Светицховели похоронен царь Ираклий II, подписавший Георгиевский трактат о покровительстве России над Грузией.

Однако не только поэты и писатели, многие выдающиеся живописцы восхищались Грузией. Разве не о Зурабе Церетели сказаны пророческие слова Ильи Репина, что «это чудовищно прекрасная страна даст художников, достойных ее воспроизведения в искусстве»?!

Но заслугой скульптора стало не только создание грандиозного монумента, в котором отразилась любовь к своей родине, но и включение в контекст «древа бессмертной речи» запрещенного в стране Бориса Пастернака. Ведь именно Тифлис стал для гонимого поэта убежищем, местом, где к нему вернулась, как он говорил, «вера в здоровое человеческое начало». Знакомство с грузинской интеллигенцией, красота и тишина благодатного края – все это стало для поэта новым источником вдохновения. С начала 1930-х годов Пастернак часто бывал в Грузии. Его переводы грузинской классической поэзии содействовали изданию на русском языке монументальной антологии поэзии, начиная с V века.

Пастернак посвятил Грузии лирические строки в поэме «Волны»:

«Мы были в Грузии. Помножим
Нужду на нежность, ад на рай,
Теплицу льдом возьмем подножьем,
И мы получим этот край...».
Очень живописно поэт описывал Тифлис:
«Я видел, чем Тифлис
Удержан по откосам,
Я видел даль и близь
Кругом под абрикосом.
Он был во весь отвес,
Как книга с фронтисписом,
На языке чудес
Кистями слив исписан...».

Зураб Константинович поделился своими воспоминаниями, связанными с именем запрещенного поэта: «Когда я включил Пастернака, и Гришин пошел утверждать список поэтов в Правительство, Сулов зачеркнул Пастернака. Я все же вычеканил его стихи на свитке и отдельно положил, включив в композицию. Когда члены Правительства пришли на открытие и стали проходить около этого свитка, я сказал, что соединил в одном венке вместе виноградную лозу и пшеницу. Все подняли голову наверх, и прошли мимо свитка. Вы даже не можете себе представить, как меня благодарил за Пастернака интеллигенция! Сколько мне прислали благодарственных писем! А после открытия мы провели творческий вечер, и Андрей Вознесенский читал стихи Пастернака» (записано со слов З. К. Церетели 12 декабря 2007 года).

В свою очередь выдающиеся поэты и писатели Грузии прославляли в своем творчестве нерасторжимое единство между народами. Так, на постаменте у подножья монумента лежат внушительных объемов фоллянты – книги из металла и бронзы, на раскрытых страницах которых вычеканены цитаты из грузинской поэзии.

Глубокий смысл заложен в строках Симона Чиковани (1902/1903-1966), признанного мастера напряженно-психологической лирики, написанные им в 1941 году:

«Грузин и русский – два собрата!
Единый меч, сердца одни...».

А вот слова Галактиона Табидзе (1892-1959):

«Какое счастье,
Что возник такой союз сердец».

Князя Акакия Церетели (1840-1915) называют соловьем грузинской поэзии, не случайно его стихотворение «Сулико» переведено на многие языки мира. Сакартвело Акакий Церетели посвятил патриотические строки:

«О, Родина, очнись
Взгляни вперед без страха.
Беспамятство пройдет –
Ты не добыча праха!».

Однако, по словам Зураба Церетели, когда он создавал свой памятник, он думал не только о дружбе между народами, но и «глубокой, настоящей любви» писателя и дипломата Александра Грибоедова и грузинской княжны Нины Чавчавадзе.

У подножья монумента дано поэтическое выражение чувств и мыслей отца Нины, князя Александра Чавчавадзе (1786-1846):

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

И замыкает круговой обзор композиции два больших листа, на которых вычеканены на грузинском и русском языках слова текста из Георгиевского трактата, заканчивающегося так:

Сей договор делается
На вечные времена.
1783 г.

Тему многовековых отношений между Грузией и Россией Зураб Церетели развивает и в других своих произведениях. Памятник «Дружба навеки» являлся «парным»: в Тбилиси был установлен памятник «Узы дружбы» (1983) у выезда на Военно-Грузинскую дорогу, ведущую в Россию. На создание этого монумента Церетели вдохновила история любви Александра Грибоедова и Нины Чавчавадзе. Скульптурная композиция была задумана как

символ соединения судеб грузинского и русского народов, она представляла собой огромный металлический позолоченный узел, связывающий два кольца; внутри был подвешен металлический свиток с текстом Георгиевского трактата. Памятник «Узы дружбы» был взорван в 1991 году по распоряжению правительства Грузии.

В конце XX – начале XXI века у России и Грузии сложились непростые политические отношения. Но хочется верить в их возрождение, подобное тому, как у исполина – дуба есть период, когда он по несколько лет может стоять, словно уснувшее старое дерево. И вдруг, в одну весну... как у Льва Толстого в «Войне и мире»: «Старый дуб, весь преображенный, раскинувшись шатром сочной, темной зелени, млея, чуть колыхаясь в лучах весеннего солнца. Ни корявых пальцев, ни болячек, ни старого недоверия и горя, – ничего не было видно. Сквозь жесткую, столетнюю кору пробились без сучков сочные, молодые листья, так что верить нельзя было, что этот старик произвел их» [9].

В заключение статьи хотелось бы привести слова Зураба Церетели, которые он сказал о своем «древе бессмертной речи»: «Посмотрите на мои буквы на Тишинской площади. Там все сказано... У высокого искусства нет национальности!» [6, с. 309].

Аллегория «старого дерева», которая может быть отнесена и к нашей теме, тонко раскрылась в строфах современного поэта и ученого Михаила Владимировича Голицына, в его заветном послании нынешним и грядущим поколениям:

«Берегите дерево, о люди!
Ведь в его морщинистой коре,
Словно в зеркале веков мы будем
Каждый с тем, что сделал на земле...».

Литература

1. Андроникашвили Б.Б. Надежда питомцы золотых. – М.: Мысль, 1992. – 304 с.
2. Барамидзе А. Г. Грузинская литература [XVIII в.] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983-1994. – Т. 5. – 1988. – С. 505-513.
3. Вересаев В.В. Пушкин в жизни. Путешествие в Арзрум. (Май-сентябрь 1829) [Электронный ресурс] URL: <https://www.litres.ru/vikentiy-veresaev/pushkin-v-zhizni/chitat-onlayn/page-3/> (дата обращения 01.07.2017).
4. Вознесенский А. Зодчие речи // Правда, 1983. – 22 с.
5. Горький М. Собрание сочинений. В 25 тт. М., 1949-1952. – Т. 15. – С.414.
6. Колодный Л. Сердце на палитре. Художник Зураб Церетели. – М., 2010. – С. 309.
7. Мачарадзе В.С. Георгиевский трактат. Исследования, документы, фотокопии. – Тбилиси, 1983. – 189 с.
8. Советский юг (Ростов-на-Дону). – 1922, 19 января
9. Толстой Л.Н. Война и мир. – М.: Эксмо, 2004. – 928 с. – Том 2, часть 3.
10. Швидковский О. А. Зураб Церетели. – М., 1994. – С. 179.

Статья поступила в редакцию 12.07.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.007

THE MONUMENT BY ZURAB TSERETELI «FRIENDSHIP FOREVER»: THE WORD IMPRINTED IN BRONZE

Rzhevskaya Elena Aleksandrovna
Scientific secretary of the Scientific and
organizational department for the coordination
of programs of fundamental scientific
research and innovative projects of the Russian
Academy of Arts.
Russia, Moscow.

Abstract

The article is dedicated to the monument of Friendship, it has been installed of the bicentennial of Treaty of Georgievsk of 1783, a treaty under which Eastern Georgia 200 hundred years ago joined Russia.

Keywords: the Treaty of Georgiyevsk, Georgia joined Russia, the monument of Friendship, the sculptor Zurab Tsereteli, Peace, Labour, Unity, Brotherhood, Friendship, Georgian and Russian poets.

Bibliographic description for citation:

Rzhevskaya E. A. The monument by Zurab Tsereteli "Friendship forever": the word imprinted in bronze. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 82-94. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/16/> (In Russian).

References

1. Andronikashvili B.B. *Nadezhda pitomtsy zolotykh* [Fosterlings of golden hopes]. Moscow, Mysl Publ., 1992, 304 p.
2. Baramidze A. G. *Gruzinskaya literatura (XVIII v.)* [Georgian Literature (XVIII century)]. *Istoriya vsemirnoi literatury: V 8 tomakh* [History of World Literature: In 8 volumes]. Moscow, Nauka Publ., 1983-1994, vol. 5, 1988, pp. 505-513.
3. Veresaev V.V. Pushkin in life. Travel to Arzum. (May-September 1829). Available at: <https://www.litres.ru/vikentiy-veresaev/pushkin-v-zhizni/chitat-onlayn/page-3/> (accessed 01.07.2017) (In Russian).
4. Voznesensky A. *Zodchie rechi* [The architects of speech]. *Pravda – The truth*, 1983.
5. Gorky M. *Sobranie sochinenii. V 25 tt.* [Collected Works. In 25 vols.]. Moscow, 1949-1952, vol. 15.
6. Kolodny L. *Serdtshe na palitre. Khudozhnik Zurab Tsereteli* [Heart in the palette. Artist Zurab Tsereteli]. Moscow, 2010.
7. Macharadze V.S. *Georgievskii traktat. Issledovaniya, dokumenty, fotokopii* [The Treaty of Georgievsk. Research, documents, photocopies]. Tbilisi, 1983, 189 p.
8. *Sovetskii yug (Rostov-na-Donu) – Soviet South (Rostov-on-don)*, 1922, January 19.
9. Tolstoy L.N. *Voina i mir* [War and peace]. Moscow, Eksmo Publ., 2004, 928 p., vol. 2, part 3.
10. Shvidkovsky O. A. *Zurab Tsereteli* [Zurab Tsereteli]. Moscow, 1994.

Received: July 12, 2017

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.008

УДК 7.046.3

ИКОНЫ АКАДЕМИЧЕСКОГО ПИСЬМА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ АЛТАЙСКОГО КРАЯ

Школина Евгения Викторовна
Старший научный сотрудник научно-
исследовательского отдела Государственного
художественного музея Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
shkolinaev@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается развитие академической иконы в России с XVII века по настоящее время. Исходя из исторических процессов, автор анализирует собрание академической иконописи в Государственном художественном музее Алтайского края. Делается вывод о том, что для создания иконы имеет большое значение профессиональное мастерство иконописца и выполнение им главной священной миссии – создание литургического образа.

Ключевые слова: академическая икона, литургический образ, православная иконография, искусствоведческий анализ.

Библиографическое описание для цитирования:

Школина Е.В. Иконы академического письма в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 95-108.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.008. [Электронный ресурс]
URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/18/>

За последние 100-200 лет русская академическая икона заняла прочное место в духовной жизни Русской Православной Церкви. Некоторые чудотворные иконы стали известны зачастую лишь в живописном изводе. В настоящее время живописная икона – неотъемлемая часть храмового искусства.

Со второй половины XVII века иконография в России постепенно переходит к академической стилистике. В связи с огромной потребностью в иконах разраставшейся в своих пределах и строящейся православной страны по всей России образовывались иконописные мастерские и артели. Возникали новые художественные направления в иконописи. Зачинателем нового стиля, который явился образцом для его современников и последователей и распространился далеко за пределы Москвы, стал иконописец московской Оружейной палаты Симон Ушаков. Он отразил в своих произведениях важнейшие исторические и культурные процессы XVII столетия и положил основание нового направления, которое стали называть «Ушаковской школой». Отстаивая принципы натурного правдоподобия в иконе, он считал главной задачей воспроизведение живого, подлинного свидетельства о священных лицах и событиях, при этом наполнял свою живопись благоговейным светом.

«Стиль Оружейной палаты» и новые живописные приёмы продолжила в период петровских реформ в первой половине XVIII века в России открывшаяся Палата изобразительных искусств в Петербурге. Во второй половине XVIII века академическое письмо значительно усиливается и становится преобладающим. Оно проявится в росписи Санкт-Петербургских и некоторых московских храмов в XIX веке. Также в Москве и Санкт-Петербурге иконописью начинают заниматься выпускники Санкт-Петербургской Академии художеств. Наиболее талантливые из них – К. Брюллов, Ф. Бруни, В. Верещагин создали иконы, которые и стали впоследствии называться иконами в академическом стиле.

К концу XIX века стилевые поиски художников-академистов в церковной живописи привели к возникновению «неорусского» стиля. Храмовые росписи В.М. Васнецова и М.В. Нестерова вызвали огромный резонанс в культурном и церковном мире России и оказали сильнейшее влияние на художников-иконописцев. Их сюжеты копируются в иконах и росписях храмов до сих пор.

Развитие академической иконы поддерживалось и регулировалось многочисленными государственными и частными заказами, лояльным отношением их в церковной среде, почитанием и распространением в народе. Перед иконами, выполненными в академическом стиле, молились великие святые XVIII–XX вв., в этом стиле работали монастырские мастерские, в том числе таких выдающихся духовных центров, как Валаам или Афон. Высшие иерархии Русской Православной Церкви заказывали иконы, написанные в академической манере. Таким образом, сакральное искусство в России претерпело некий период переориентации и, несколько изменив технические приёмы, представления об условности и реализме, систему пространственных построений, продолжило в лучших своих представителях священную миссию богопознания в образах. Художники-академисты, решаясь создать заказ или новый извод, хорошо знали каноническую иконографию во всём её богатстве, ища аналоги в сокровищнице прошлого, тем проверяя правильность своего богомыслия, не переходя черты, памятуя, что главное назначение иконы в Церкви – служение вечному. Икона – это всегда святыня, в какой бы живописной манере она ни была выполнена. Главное, чтобы всегда ощущалась степень ответственности иконописца за свою работу перед тем, кого он изображает: образ должен быть достоин Первообраза. Все, что свидетельствует

о Боге, должно быть достойно Его, и поэтому в иконе большое значение имеет формальная сторона, а именно – мастерство иконописца.

В собрании ГХМАК есть несколько икон, выполненных в академической манере. Они, в основном, датируются XIX – началом XX в. То, что это иконы, подтверждает их материальное исполнение (деревянные доски, скрепленные шпонками), а также художественное: предусмотренные каноном надписи, нимбы, иконографические изводы.

Икона «Спас Нерукотворный» XIX века по стилистическому решению ориентирована на икону С. Ушакова.

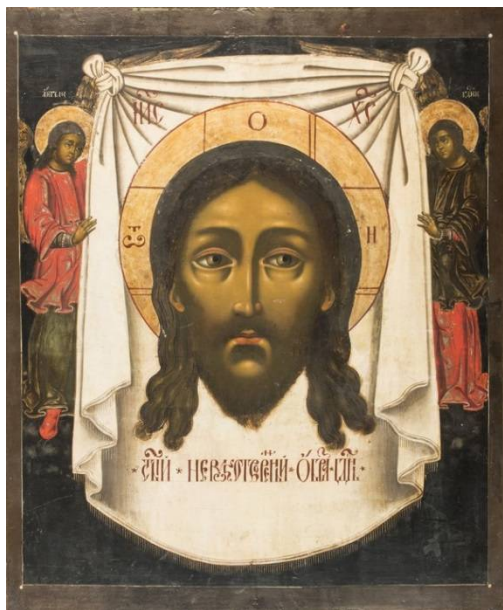


Рис. 1. Незвестный иконописец. 63х52х3. XIX век. Дерево, темпера. «Спас Нерукотворный». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.



Рис. 2. С. Ушаков. 1661. Дерево, темпера. 55х48. «Спас Нерукотворный». Государственная Третьяковская галерея.

Икона с рисованным ковчегом, полями с красной филенкой и белой отводкой вместо лузги, выполнена темперными красками. Надпись иконыверху содержит аббревиатуру имени Иисуса Христа «ИС. ХС.» и название иконографии внизу плата: «Святой Нерукотворенный Образ Божий».

Иконописец использует извод, где драпированный плат (убрус) держат за верхние концы два ангела. На бахроме плата и складках одежды ангелов выполнено искусное серебрение. Исполнение иконы решено по законам реалистической живописи: объемные складки на плате, узлы в углах, мирская, тщательно выписанная одежда ангелов, Лик Христа выполнен со светотеневой моделировкой, с белыми оживками и подрумянкой на щеках, веках, губах и глазах, волосы изображены аккуратно опущенными на плечи двумя симметричными прядями. При этом за совершенным человеческим образом Христа иконописец видит и Его божественную ипостась, и потому в золотом крещатом нимбе Христа помещает греческие буквы (Суций), концептуально выражая основополагающее понятие иконографии – тайну Боговоплощения.

Академическая икона первой половины XIX века Богоматерь Виленская (Остробрамская) восходит к иконографии чудотворного образа, который находится на городских воротах Вильнюса (Острой брaме) и почитается как католиками, так и православными.



Рис. 3. Неизвестный иконописец. Первая пол. XIX века. Дерево, масло 53,7х45,7х2,8. «Образ Виленской Богоматери». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

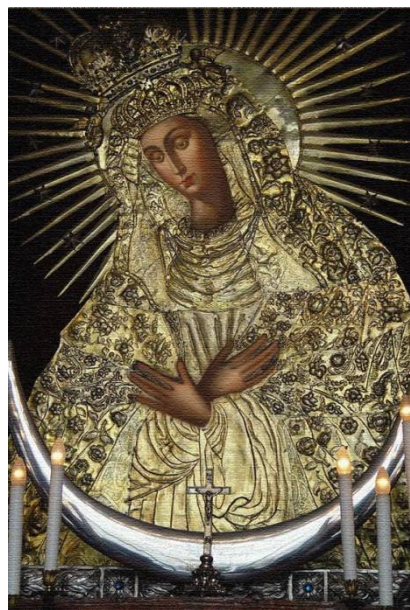


Рис. 4. Неизвестный иконописец. XV век. «Образ Виленской (Остробрамской) Богоматери». Литва. Вильнюс. Виленский Свято-Троицкий монастырь.

Она относится к редкому типу изображения Богоматери без младенца на руках. К этой иконографии чудотворной иконы восходит образ Божьей Матери «Умиление», к которой в своё время взывал сам Серафим Саровский.



Рис. 5. Неизвестный иконописец. Вторая пол. XVIII века. Х., масло. «Умиление». Серафимо-Дивеевская икона Божией Матери. Источник: http://www.verapravoslavnaya.ru/?Umilenie_Serafimo-Diveevskaya

На ней Божия Мать запечатлена в момент произнесения Ею слов, обращенных при Благовещении к архангелу Гавриилу: «Се, раба Господняя, буди ми по глаголу твоему». Икона выполнена масляными красками, без ковчега и левкаса. По краям узкая филёнка коричневого цвета. Иконописец использует приглушенный коричневый колорит, ставит надписи имянаречения «МР ΘΥ» (Мать Божья) и название иконографии: «Образ пресвятой Богородицы Виленской». В написании лица и рук применяет нейтральную, почти условную трактовку. Вместе с тем, добавляет торжественности образу, украшая одеяние Богородицы декоративным золотым цветочным орнаментом, повторяя позолоченный серебряный оклад чудотворной литовской иконы. Реалистически выписывает структуру корон и жемчужного ожерелья.

Икона «Крещение Господне» имеет нарисованный ковчег и поля, обильно украшенные красочным растительным орнаментом, вероятно позолоченными на полимент (орнамент стерт с остатками красной краски).



Рис. 6. Неизвестный иконописец. Дерево, масло. 31,2х26,3х3. «Крещение Господне». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

По периметру написана филенка с белым точечным орнаментом и отводка вместо лузги. Внизу на полях в специально выделенной фигурной рамке, скорее всего, была надпись названия иконографии. В композиции мастер совмещает иконописную традицию и реалистическую живопись. На золотом фоне изображена сцена крещения Христа в водах Иордана. Классическое прямоличное изображение, то есть развернутое к миру положение фигуры Спасителя как символ обращения его к человечеству, знак того, что он сам устанавливает обряд водного крещения. Стоящий в реке по щиколотку Иисус Христос представлен обнаженным до пояса в белой ткани вокруг тела. Слева от Христа изображен пророк и Креститель Иоанн Предтеча, который стоит на берегу реки. Правой рукой он оmyвает Христа водой (возлагает на Него руку), тем самым совершая таинство крещения. На противоположном берегу Иордана – благоговейно склонившиеся ангелы подают выходящему из воды Иисусу белые одежды.

Колористически решая икону в академическом ключе, мастерски передавая световоздушную среду, структуру вод реки, объем одежды и крыльев ангелов, иконописец решает для себя главную иконографическую задачу: передать явление всех Лиц Пресвятой Троицы. Он отображает событие Богоявления в тех образах, о которых сообщает Священное Писание: Бога Отца символизирует золотой фон и нимбы, белый цвет риз Господних, Бога Сына – фигура Иисуса Христа, Бога Духа Святого – белый голубь.

Икона «Кирилл и Мефодий» второй половины XIX века – академического письма с условным ковчегом, с узкими полями, красной филенкой и белой отводкой вместо лузги, с надписанием имен святителей: Святой Кирилл, Святой Мефодий.



Рис. 7. Неизвестный иконописец. Вторая пол. XIX в. Дерево, масло. 36х29х2,2. «Кирилл и Мефодий». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Образы святых выполнены в реалистической манере: живоподобные лики, тщательная проработка волос и бород, мелкое письмо бахромы на омофоре и четкий узор на парамане. Братья изображены на коричневом полу, расчерченном квадратами. Их фигуры отбрасывают тени. Но святые изображены согласно иконописному подлиннику иконографии. Кирилл в одежде схимника (чёрный кокуль и парамана с изображениями голгофских крестов и чёрная с зелёным подкладом мантия) средних лет, со средней окладистой бородой, в руках со свитком, где начертана славянская азбука. Мефодий написан в виде старца: «сед, с большой, но узковатой бородой; волосы не длинные, в архиерейском облачении: фелони и омофоре», в правой руке святой держит выносной восьмиконечный крест на длинном древке, в левой – золотой потир. И в целом иконописец выбирает охристый колорит, почти золотистый, как символ Божественного Света православной иконы.

В собрании музея есть несколько икон с сюжетом «Тайная вечеря», но все они разные по исполнению, как и существующее большое разнообразие образов данной тематики. Три важнейших события произошли на Тайной Вечере, последней трапезе Иисуса Христа с учениками: 1) предсказание Христом предательства (Иуды), 2) установление обряда причащения и 3) омовение Им ног учеников. Как главные моменты Вечери, так и ряд их деталей нашли отражение в иконе и получили свою интерпретацию. Каждый иконописец приносил в этот сюжет свое видение, свое понимание веры, свой изобразительный эквивалент различия преданности и предательства. Обязательной деталью иконографии является центральное изображение Христа за столом, потира с вином и блюда с хлебом перед ним, выделение из других апостолов Иуды Искарота местоположением за столом, лишением нимба, придвинутой к нему чашей или наличием в руках кошелька.

Первая из рассматриваемых икона без ковчега и полей.



Рис. 8. Неизвестный иконописец. Дерево, паволока, левкас, темпера. 52.5×54.6×3.7. «Тайная вечеря». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.



Рис. 9. Г.И.Семирадский. 1876. Холст на картоне, масло. 45×46. «Тайная вечеря». Государственный Русский музей.

Её красочный слой смыт (рис. 8), а правая и левая торцевые части доски механически обрезаны. Иконописец пишет её темперными красками, используя паволоку и левкас. Композиционно икона схожа с эскизом храмовой росписи Г. Семирадского (рис. 9).

Иисус Христос изображен с крестчатым нимбом с надписью Сущий. А фигура и лицо Иуды, напротив, погружены в небольшую тень, кроме того его выделяет из присутствующих учеников придвинутая чаша. Решая задачу воплощения торжественности момента, мастер выделяет полотнище праздничной полотняной скатерти стола белым цветом, а изображение Вечери помещает на тисненый цветным крестчатым узором золоченый иконный фон. Для одежда апостолов иконописец подбирает яркие краски.

Еще одна икона XIX века «Тайная вечеря» с узорчатыми золочеными полями и рисованным ковчегом.



Рис. 10. Неизвестный иконописец. Дерево, левкас, темпера. XIX век. 65.5×94.5×3.8. «Тайная вечеря». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Нижнее поле выполнено полукругом, под которым вероятно располагался другой сюжет. Скорее всего, это фрагмент храмовой росписи. Икона выполнена в академической манере, в ней соблюдена иконописная технология (левкас, темпера, золочение узорчатого фона, название иконы и изображение нимба над головой Христа). Внизу композиции на плиточном полу иконописец изображает таз, кувшин и полотенце, повествуя об обряде омовения ног апостолам, который совершил Христос, как пример проявления всепрощающей любви и смирения.

Для первой и второй иконографии акцентировано внимание на духовном акте трапезы. Он передается полным спокойствием, которым проникнута вся композиция, выражением скромности и сосредоточенности апостолов, величаво-спокойной фигурой Христа.

Третья академическая икона XIX века с таким же сюжетом без ковчега, выполненная масляными красками.



Рис. 11. Неизвестный иконописец. Дерево, масло. XIX век. 40.5×76.2×3.5. «Тайная вечеря». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Для неё характерны: тонкая лессировочная живопись, мелкое письмо волос и бород, одежда апостолов, лучей из нимба Христа, фактуры занавеса. Создавая атмосферу тайной, мистической трапезы, иконописец использует почти монохромный коричневый колорит. Вместе с тем, изобразив конкретный светильник вверху комнаты, он не пишет прямой свет от него, а деликатно покрывает его занавесом, показывая только бликом на цепи. Свет исходит от нимбов и высветленных ликов апостолов и Христа. Только Иуда изображен без нимба, погруженным в тень, его лицо не издает сияние, и складки одежды не светятся золотым Божественным светом. Мастер использует редко встречающийся в иконописи прием для его позы: Иуда отвернут от Христа и смотрит на зрителя, вовлекая в диалог. Композиция данной иконы более динамична, так как запечатлен момент предсказания Иисусом предательства, и иконописец передает нарастающее возбуждение учеников от недоумения, страха и подозрений. Иисус Христос, поднимающий глаза к небу, словно прощается с учениками,

оставляя им мир, который наполняет Его собственную душу: равновесие всех духовных сил, умиротворение духа, которое сошло на Землю в ночь рождения Иисуса Христа.

Мы можем увидеть это состояние в иконе «Рождество Христово» (рис. 12).



Рис. 12. Неизвестный иконописец. Дерево, масло. 51.5x52x2.8. «Рождество Христово». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.



Рис. 13. Неизвестный иконописец. Дерево, левкас, паволока. темпера. XIX век. 31x27.3x2.8. «Патриарх Ермоген». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Мастер выбирает масляную живопись для создания тонких лессировок, передавая световоздушную среду академического пейзажа и изображения персонажей. В иконе, с одной стороны, мы видим художественную свободу иконописца, но с другой – использование им ряда изобразительных элементов, которые присущи иконографии сцены рождества. Это образы: лежащего Богомладенца Христа и Божией Матери, сидящей около него, стоящего благоговейно сосредоточенного Иосифа, преклоненные образы ангела, пастыря, пастуха, волхва; природы (земля, пещера, овца) и неба как космического символа. Из всех этих составляющих художник творит образ в рамках литургического назначения его произведения. Он творчески располагает их, сопоставляет, вводит во взаимодействие с целью наиболее полного и глубокого выявления значения и смысла события. Здесь все в привычном пространстве и обыденном времени. Мастер показывает реальность Рождества, а следовательно, реальность Боговоплощения, соединения Божественной и человеческой природы. Все стало знаком обновления мира. Пещера освещена Божественным светом, исходящим из яслей от Младенца Христа – «Солнца правды», его золотого нимба. Символичен образ неодушевленной природы, как будто земля празднует день обновления мира, которое принесло рождение Спасителя. А огромное небо указывает на главное чудо этого момента – Рождение Богомладенца от Необъятного, того, кто «покрывает небо облаками».

Икона «Патриарх Ермоген» выполнена с нарисованным ковчегом и полями, с белой отводкой вместо лужги (рис. 13). Изображен святитель и чудотворец, Патриарх Московский и всея Руси, чье патриаршество пришлось на Смутное время. Иконописец выбирает тип

изображения Ермогена как мученика за православную веру, сохранившего ее в России ценой своей жизни. Святой патриарх изображен в рост в иноческом одеянии, в каменной темнице с аскетичной обстановкой. Сам монументальный образ благословляющего патриарха с твердым взглядом, икона Господа Вседержителя на стене и рукописный свиток рассказывают нам о несокрушимом мужестве Ермогена, который, будучи заключенным в темницу, рассылал свои грамоты по всей стране, призывая народ к освободительной войне против завоевателей. Золотой божественный свет, исходящий от лампы у иконы Спасителя, не только освещает мрачную комнату, но и, рассеиваясь в стороны и почти сливаясь со светом нимба святого, словно благословляет патриарха на подвижничество, духовный и гражданский подвиг.

Академическая икона «Георгий Победоносец» представляет изображение святого как молодого воина, облаченного в доспехи: рубаху-тельник, кольчугу (панцирь), плащ с застежкой на груди.



Рис. 14. Неизвестный иконописец. Дерево, масло. 24,3×18,3×2,8. «Георгий Победоносец». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

В руках он держит копьё и меч. Это традиционный иконографический образ Георгия с милостивым безбородым ликом, с шапкой кудрявых волос. Вместо креста в руках, автор вписывает его в орнамент металлического доспеха, помещая его образ на груди. Используя изысканные сочетания красок, иконописец выбирает для написания плаща святого красные оттенки, показывая его как символ мученичества. В целом, мастеру удалось создать образ небесного защитника, который, предстоя земному миру, обозначает свою неусыпную готовность к отражению всякого зла и к помощи сражающимся за правду, словно иллюстрируя слова византийского поэта Мануила Фила (XIII–XIV вв.): «Прекратив бой, в котором ты изгнал врага души, вновь ты находишься в раздумье...».

В коллекции музея находятся две иконы академического письма в серебряных окладах: «Мария Магдалина» (рис. 15.1 и 15.2) и «Александр Невский» (рис. 16.1 и 16.2).

Икона равноапостольной святой начала XIX века выполнена с условным ковчегом и узкими полями с надписанием иконографии.



Рис. 15.1. Икона. Москва. Мастер А. Григорьев. 1811 г. Дерево, масло. Серебро, золочение, чеканка. Гравировка. 29.5х26х1.5. «Мария Магдалина». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.



Рис. 15.2. Икона в окладе. Москва. Мастер А. Григорьев. 1811 г. Дерево, масло. Серебро, золочение, чеканка. Гравировка. 29.5х26х1.5. «Мария Магдалина». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

Иконописец выбирает для своего сюжета многочисленную символику, связанную с изображением святой. Традиционно, Святая Магдалина держит в руках сосуд, наполненный маслом миро. Он напоминает о том, что служа Господу во время Его земной жизни, она помазала ноги Христа священным маслом на ужине у Симона Фарисея и, желая послужить Ему и после смерти, воздав последние почести Его Телу, умастила его, по обычаю, миром и ароматами. Слева от нее изображена драматическая, выделенная темным цветом, сцена Страстей Христовых, произошедших на Голгофе, крест с распятым Христом и раскрытая могила с черепом Адама, грех которого искуплен смертью Христа. Она выбрана мастером неслучайно и показывает непосредственное участие в ней святой: стояние у Креста, переживание страдания Божественного Учителя и приобщение к великому горю.

Образ Марии Магдалины наполнен светлой и кроткой красотой, отрешённость на её лице свидетельствует о преображении, она скрыла свою человеческую природу в божественной природе, в ней нет человеческой слабости, а руки, сжимающие сосуд, говорят, что она заботится о своем теле как о сосуде Духа. Усиливает это восприятие залитый солнцем пейзаж, написанный за её спиной, который сообщает нам, что святая станет первой свидетельницей и благовестницей Христова воскресения.

«Александр Невский» — академическая икона конца XIX — начала XX века с нарисованным ковчегом и полями, названием иконографии (рис. 16.1 и 16.2).

Иконография князя в воинском облачении известна с XVI века, в царской мантии с горностаевой подбивкой распространилась в петровское время и продолжилась в XIX веке, когда было написано большое количество икон святого — небесного покровителя трех императоров России, носивших его имя. Данная икона Александра Невского изображает

первую часть жизни великого русского полководца – время его служения делу становления государственности на Руси, время его великих ратных подвигов во славу православной веры. Святой князь изображен в рост, без шапки, со славянским внешним обликом: русоволосый, кудрявый и бородатый мужчина, со скипетром в руках. В облике Невского иконописец иллюстрирует смирение князя перед волей Божией и готовность к достойному исполнению возложенного на него великого служения Церкви, державе и народу.

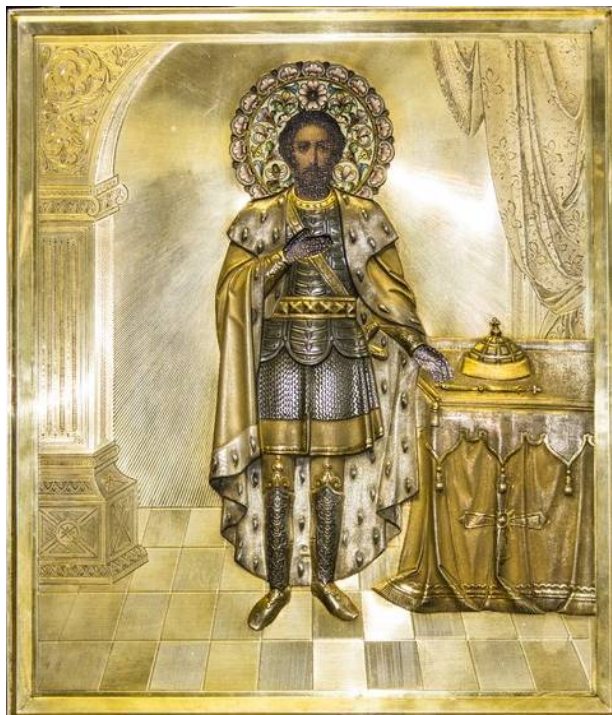


Рис. 16.1. Икона в окладе. Москва. Первая Московская артель. Конец XIX–начало XX века. 31х26.2х3. Дерево, масло. Серебро, золочение, чернение, гравировка, цветная эмаль. «Александр Невский». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

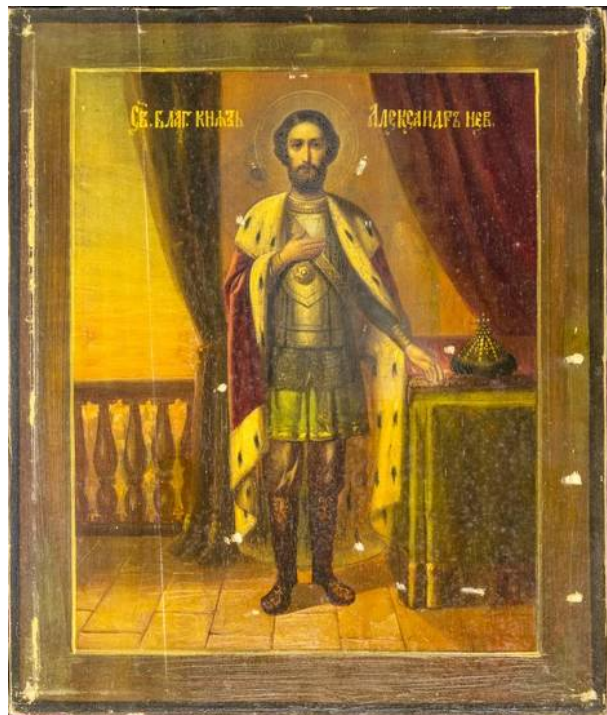


Рис. 16.2. Икона. Москва. Первая Московская артель. Конец XIX–начало XX века. 31х26.2х3. Дерево, масло. Серебро, золочение, чернение, гравировка, цветная эмаль. «Александр Невский». Собрание ГХМАК. Автор фото В.А. Попов.

В целом, проанализировав собрание икон в академическом стиле в коллекции музея, можно сделать вывод о том, что каждый иконописец, решая написать тот или иной сюжет, руководствовался, прежде всего, задачей создать литургический образ. А в своих духовных поисках, применяя не только мастерское владение основами академической школы, но и религиозный опыт, глубокое знание иконографии православной иконы, вместе с тем ориентировался на принципы восприятия духовного мира своим поколением.

Литература

1. Главная инвентарная книга. ГХМАК.
2. Гончарик Н. П. Художественное серебро XIX – н. XX вв. в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (электронный каталог).
3. Губарева О. В. Рождество Христово. Русская икона: образы и символы. – Санкт-Петербург, 2013.

4. Давидова М. Г. Тайная вечеря. Русская икона: образы и символы. – Санкт-Петербург, 2014.
5. Живописные иконы. [Электронный ресурс] URL: <http://iconamir.ru/ikony/zhivopisnye-ikony> (дата обращения 01.02.2017).
6. Турцова Н. М. Крещение Господне. Русская икона: образы и символы. – Санкт-Петербург, 2014.

Статья поступила в редакцию 08.02.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.008

ICONS OF ACADEMIC WRITING IN THE COLLECTION OF THE ALTAI STATE MUSEUM OF ART

Shkolina Evgenia Viktorovna
The State Art Museum of Altai Krai.
Senior scientific researcher.
shkolinaev@mail.ru

Abstract

The development of the academic icon in Russia from the seventeenth century to the present day is discussed in this article. The author analyses the collection of academic iconography in the State Art Museum of Altai Krai on the basis of historical processes. It is concluded that mastery of the icon painter and the accomplishment of his sacred mission – creation of liturgical image – is very important for creation of the icon.

Keywords: academic icon, liturgical image, orthodox iconography, art analysis.

Bibliographic description for citation:

Shkolina E. V. Icons of academic writing in the collection of the State Art Museum of Altai Krai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 2(5), pp. 95-108. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/18/> (In Russian).

References

1. The main inventory book. The State Art Museum of Altai Krai.
2. Goncharik N. P. *Khudozhestvennoe srebro XIX – n. XX vv. v sobranii Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altaiskogo kraya (elektronnyi katalog)* [Art silver of XIX - beg. XX centuries. in the collection of the State Art Museum of Altai Krai (electronic catalog)].
3. Gubareva O. V. *Rozhdestvo Khristovo. Russkaya ikona: obrazy i simvol* [Christmas. Russian icon: images and symbols]. St. Petersburg, 2013.
4. Davidova M. G. *Tainaya vecherya. Russkaya ikona: obrazy i simvol* [The Last Supper. Russian icon: images and symbols]. St. Petersburg, 2014.
5. The painted icons. Available at: <http://iconamir.ru/ikony/zhivopisnye-ikony> (accessed 01.02.2017).
6. Turtsova N. M. *Kreshchenie Gospodne. Russkaya ikona: obrazy i simvol* [Baptism of the Lord. Russian icon: images and symbols]. St. Petersburg, 2014.

Received: February 08, 2017

Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

О ЗАДАЧАХ ИСКУССТВА¹¹ (СОКРАЩЕННЫЙ ВАРИАНТ)



Константин Дмитриевич Кавелин (1818-1885)
– историк, правовед, публицист, психолог,
этнограф, общественный деятель.

В этой статье К. Д. Кавелин выступил как любитель-искусствовед, отчасти социальный философ, попробовав «со стороны» взглянуть на основные тенденции современного ему искусства. Результат, на наш взгляд, весьма впечатляет. Хотя с какими-то его мнениями можно спорить, но в целом статья получилась яркой, живой, неординарной и, главное – очень во многом созвучной сегодняшним проблемам искусства.

¹¹ [Электронный ресурс] URL: http://dugward.ru/library/kavelin/kavelin_o_zadachah_iskusstva.html.
Впервые опубликовано: «Вестник Европы», 1878, № 10. – С. 465-505.

Мне случилось однажды разговориться с молодым художником-живописцем, человеком мыслящим и очень симпатичным. Совершенно забыв, что передо мною знающий, опытный специалист, что сам я ничего не понимаю вообще в искусстве и в живописи в особенности, я храбро, спустя рукава, высказал ему все, что мне думалось о той и другой картине, о призвании искусства, о его целях и его современном положении. Собеседник слушал меня снисходительно, кое с чем соглашался и, наконец, сказал: «Отчего вы всего этого не напишете и не напечатаете?».

Меня эта мысль почти испугала.

– Я?!. Писать и печатать об искусстве! Да ведь для этого надо знать в нем толк. А я что знаю?

– Так что ж из этого? – возразил художник. – Вы – публика, на которую картина, музыка, пьеса производит известное впечатление. Ну, и пишите о ваших впечатлениях.

– Легко вам сказать – пишите! Впечатление впечатлению рознь. У человека знающего и художественно развитого впечатления одни, у понимающего и художественно неразвитого – другие, – кому же охота выставлять себя перед читателями и знатоками самонадеянным невеждой? Да и какая будет польза, если все мы, публика, выложим перед светом напоказ наши впечатления? У нас что ни человек, то свое мнение. Вышло бы такое вавилонское столпотворение и смешение языков, что было бы отчего совсем растеряться.

– Я не могу с вами согласиться, – сказал художник. – Самонадеянный невежда тот, кто, не зная дела, судит о нем и ридит; высказывать свои впечатления – совсем другое дело. Вы говорите: какая польза от того, если всякий напишет о своем впечатлении? По-моему – большая. Художественная критика слишком специализируется, сводится на технические детали, на подробности выполнения... Чрез это искусство все более и более обособляется, делается узким, условным, становится исключительным уделом касты жрецов нового разбора. Нам необходимо бы знать, отвечает ли сочувствиям, вкусам, потребностям публики то, что мы ей даем; а она молчит... Мы сумеем отличить неосновательные или просто вздорные технические умствования от выражения полученных впечатлений; в последних мы тоже разберем, что ошибка слуха, зрения, внимательности, неопытности и что действительное требование, стремление, чаяние. Вот последние-то для нас особенно и важны. Они-то и служат нам, художникам, камертоном, к которому мы волей-неволей должны прислушиваться, если хотим, чтоб публика нас знала, смотрела на наши работы с интересом и участием.

Я не нашелся вдруг что отвечать – так меня озадачил собеседник. Я до сих пор твердо верил, что одни знатоки могут говорить об искусстве, что только их отзывы имеют значение и цену. И вот эту мою уверенность старались поколебать! После мы не раз встречались опять с тем же художником, и, когда ни заходила между нами речь о том же предмете, он твердо стоял на своем и разговоры свои со мной всегда оканчивал теми же словами: пишите, пишите.

Я задумался. Публика – это нечто очень разнокалиберное, неспетое. Из нее раздаются тысячи голосов и ни один не похож на другой. В каком же смысле ее впечатления могут быть полезны художнику, служить делу искусства? Эта мысль стала меня занимать.

Не раз, сидя один, я старался припомнить впечатления картин, виденных на наших выставках, и разговоры, какие случалось вести и слышать по их поводу. Помнится, около одной картины, изображавшей нагую красавицу, собралась кучка солидных людей, которые

пожирали ее глазами и передавали друг другу свои впечатления совсем не эстетического свойства.

Припомнилось также, как около одного пейзажа кто-то с апломбом знатока объяснял даме, что художник злоупотребил красной охрой... Не понимая ничего в эффектах охры, я в душе позавидовал тонкому наблюдателю и ценителю живописи, который сразу видит, в чем дело и где ошибка. Слышанное замечание я тут же передал проходившему мимо приятелю, тоже живописцу. Он посмотрел на меня, на картину, пожал плечами и говорит: «Охота вам верить всякому вздору! Ничего этот господин не понимает. Какая тут красная охра. Ее нет и следа! Картина грешит тем, что написана в слишком красных тонах – вот и все».

И это тоже голос из публики.

Живо помню я впечатление на меня картины Крамского «Спаситель в пустыне».



*Рис. 1. И.Н. Крамской. Христос в пустыне.
1872 г. Х., м. Государственная Третьяковская
галерея. Источник.*

Перед этим лицом, измученным глубокой и скорбной думой, перед этими руками, сжатыми великим страданием, я остановился и долго стоял в немом благоговении; я точно ощущал многие бессонные ночи, проведенные Спасителем во внутренней борьбе; я точно видел за опущенными ресницами глаза, в которых читалось и обещание блаженства тем, кто прост сердцем, и покой страдающим и удрученным; и потом вдруг эти глаза светились негодованием, провидя, что слова любви и мира бросят меч посреди людей, – или горели гневом, пророча беды городам, которые гордо возносили свои головы до небес. В умилении и трепете я забыл всех и все около себя. Мне казалось, что я стою перед самим Спасителем. Меня начинали давить слезы умиления и восторга, какими плачет человек, когда правда, чистота, самоотверженная любовь к другим являются перед ним не в виде несбыточной мечты или недостижимого идеала, а как живой образ, действительное существо, и он снова надеется и верит надеждой и верой лучших лет, казавшейся навсегда утраченной...

– Посмотрите! – раздался около меня голос. – Что это за Спаситель! Это какой-то нигилист! Непонятно, как такую картину позволили выставить! Это кощунство, насмешка над святыней!

Мир моих художественных видений миготнул и исчез. Я опять почувствовал себя очень прозаически настроенным; внимание насторожилось, и, как у человека, готового к обороне и нападению, распахнувшееся сердце вдруг заглохло, и критическая работа ума вступила опять в свои права.

Вот они, впечатления! Мне картина Крамского дала минуту невыразимого восторга и счастья, а в другом она возбудила одно негодование. В котором же из этих впечатлений художник найдет указание, камертон для своей деятельности?

Невольно припомнились мне тут же впечатления совсем другого рода. На одной из выставок около яркой и блестящей картины то и дело толпились посетители.

«Какие удивительные фигуры, что за богатство фантазии, какая роскошь красок», – слышалось со всех сторон. Я подошел. Это была картина Семирадского: Спаситель и перед ним смущенная блудница, выронившая бокал из рук. Взглянув на Христа и блудницу, я отвернулся и не хотел больше смотреть. Для меня весь смысл картины мог заключаться только в этих двух фигурах, а в них-то именно и не было никакого смысла. Они мне показались ниже всякой посредственности.

Как же это так? – думалось мне. – Есть же что-нибудь в этой картине, когда ею так восхищаются. Видно, мне на роду написано ничего не понимать в живописи.

Под влиянием этой нерадостной мысли я бродил по выставке наудачу и собирался уж уйти, как со мной встретился знакомый, большой любитель и знаток картин.

– Ну что, – спросил он, – как вы довольны? Все осмотрели?

– Нет, – отвечал я не без некоторого смущения, – видел только кое-что. Ведь я мало знаю толку в живописи.

– Ну, так пойдемте со мной. Посмотрим вместе. На этой выставке многое стоит посмотреть.

Знакомый привел меня к небольшой картине, изображавшей щегольской и роскошный кабинет. По мере того как я вглядывался, стол, кресло, диван начали выделяться из фона, паркет, на который падал свет из окна, ожил; огонь в камине, разные мелочи на столе, картины на стенах – все выступило с такою поразительной правдою, что я на минуту забылся, точно находился в действительной комнате и вижу все эти предметы в натуре.

– Ну, как вам это нравится? – спросил меня приятель.

– Поразительно живо, – сказал я, – так верно, что одну минуту я совсем было поверил, будто передо мной действительный кабинет.

– Вот оно, торжество искусства! – сказал знакомый, трепая меня по плечу.

– Торжество подделки под действительность, – пояснил я.

– А чего ж вы еще хотите? – спросил меня несколько удивленный знакомый.

– Я бы хотел, чтоб изображенный предмет мне нравился, – сказал я, – чтоб он производил на меня приятное впечатление; а этот кабинет только поражает меня своей правдой; но он мне совсем не по вкусу, и, будь он мой, я бы его устроил совсем иначе. В такой обстановке я бы не мог работать; посреди ее мне было бы вовсе не по себе.

Собеседник сделал гримасу, которая выражала и нетерпение, и досаду, и повел меня дальше.

– Может быть, вот эта картина произведет на вас приятное впечатление, – сказал он, остановившись перед «Бурлаками» Репина.

И мысль, и исполнение картины меня поразили. И в атлетической фигуре с окладистой бородой, выступающей впереди, и в испитом мальчишке, с рубахой, ободранною лямкой, и в старике, и в высоком сухощавом лентяе, который отлынивал от работы, и в бурлаке с восточным типом, даже в изображении реки, песчаного берега и в вечернем их освещении, я узнал давно знакомое, много раз виденное и прочувствованное. Припомнились стихи Некрасова; припомнилось многое из передуманного, из того, что не раз давило грудь и сжимало сердце. Я не мог оторваться от картины. Она притягивала меня к себе тем, что

вызывала целый ряд мыслей и ощущений, к которым я часто возвращался и с которыми сжился. В них было мало радостного, но на них сложилась моя жизнь. Так друг смотрит долго и пристально на портрет умершего друга, припоминая дорогие черты, – и больно ему и мучительно, а он все смотрит и не может расстаться с тем, от чего ему так горько и так тяжело.

Приятель заметил, что картина произвела на меня сильное впечатление, и смягчился. Может быть, с целью рассеять мои мысли он сказал:

– А замечаете ли вы, что в этой превосходной картине есть кой-какие ошибочки?

– Я ничего не заметил.

– Есть маленькая неправильность рисунка, которую вы, может быть, не видите, за общую верностью впечатления. Посмотрите: вот у мальчика, тянущего лямку, верхняя часть руки, от плеча до локтя, несоразмерно коротка.

– Да, это правда, – сказал я, вглядываясь.

– А вот и грешок против верности самого впечатления. При усилии, с которым бурлаки тянут лямку, нога должна уходить в песок гораздо глубже, чем изображено на картине.

И с этим замечанием я не мог не согласиться. Но содержание картины, общая верность передачи художником этого содержания – так на меня подействовали, что указанные частные недостатки показались мне ничтожными, не заслуживающими внимания. Я это высказал. Приятель поспешил со мною согласиться.

– Ну, а взгляните-ка сюда, – продолжал он, подводя меня к другой картине. – Вот уж где нет ни сучка, ни задоринки. И небо, и воздух, и люди, и предметы – все изображено с неподражаемым искусством.

Передо мной расстился на полотне один из восхитительнейших рейнских пейзажей, когда-то виданных очень часто. И мюнстер на островке, и Семигорье, и развалины замков по берегам вдали – все предстало передо мной как живое. Этим самым видом я много раз любовался из Роландсэка в тихие вечера.

– Ну что, как вам кажется?

– Удивительно верно и живо! Это действительно Рейн, каким я его видел. Но, признаюсь, меня больше хватает за душу вид нашей бедной, серенькой, однообразной природы. Какой-нибудь пригорок, на нем два-три деревца, за ними пашня, сливающаяся с горизонтом, а там – вдали желтоватые лучи заката, пахарь с своей тощей, кудластой лошадкой и понурым видом – за такую картину я вам охотно отдам все рейнские, итальянские и швейцарские виды.

В другой раз, не помню – прежде или после, мы встретились, тоже на выставке, с тем же знакомым.

– Вы, – говорит он мне, – патриот в живописи, это я знаю! Вам давай русские сцены. Пойдемте, я вам покажу нечто в вашем вкусе.

Приятель привел меня к небольшой картине. В деревенском помещичьем доме средней руки сидели за столом двое господ. Перед ними у двери стоял мужик, очевидно, староста, и с ним две красивые крестьянские девушки, с поникшими головами. Староста лукаво и угодливо смотрел на господ, а господа, особенно один из них, нехорошими глазами поглядывали на девушек. Фигуры, обстановка, движения, выражение лиц – все показывало в художнике большого мастера, но картина мне сильно не понравилась по замыслу, по содержанию.

Собеседник удивился.

– На вас трудно угодить, – сказал он мне не без некоторой досады. – Сюжет взят из действительной жизни, притом сюжет ваш любимый, русский; исполнена картина и в целом, и в подробностях мастерски; вы сами это находите. А между тем она вам не нравится!

– Я не люблю, – заметил я, – когда художник излагает своим произведением какую-нибудь сентенцию – политическую, религиозную, научную или нравственную, – все равно: иллюстрировать правило совсем не дело искусства; на это есть наука или публицистика. Художник, изображая продажу крепостной девки, хотел выказать свое омерзение к крепостному праву и во мне возбудить негодование к помещичьей власти. Но ненависть к крепостному праву, в наше время, – либерализм очень дешевый: оно отменено законом. Каждый мыслящий человек смотрит на него теперь уже не с жгучим чувством ощущаемой нестерпимой боли, а спокойно взвешивает все его стороны, и дурные, и хорошие. Я знаю, что крепостных девок иногда продавали в помещичьи гаремы; но знаю, что иногда помещики строили избы своим погорелым крестьянам, покупали скот и лошадей, призывали сирот, лечили больных, заступались за них в судах и полицейских управах. Взять один из случаев мерзостей крепостного права и иллюстрировать его в картине – так же односторонне и узко, как иллюстрировать одну из его благодетельных сторон. Пусть художник воспроизводит жизнь, правду, а не пишет в картинах приговоров. На меня они всегда производят действие, противоположное тому, какое имел в виду художник.

– Позвольте, однако, – возразил знакомый, – Вы хотите отнять у художника право негодовать и передавать свои чувства на полотне? Почему же художник не может делать того, что могут делать и делают все люди?

– Потому, – отвечал я, – что художник в своем создании не только выражает свои чувства, а вместе и воспроизводит жизнь, действительность, какова она есть. Это непеременимое условие всех созданий искусства, художественного творчества. Если актер на сцене расчувствуется и в самом деле заплачет на патетическом месте своей роли, вы его за это не поблагодарите. Вот потому-то я и думаю, что художник, раз он создает, не вправе отдаваться одним своим чувствам, а должен, если хочет быть истинным художником, подчинить свои чувства объективной правде и ее передать в своем создании. А разве правда крепостного права только в том, что помещики продавали друг другу крепостных девок на растление? Уж лучше бы он изобразил, как помещик сек мужиков за то, что они оставляли свои полосы невспаханными, да тут же приказывал ее вспахать и засеять, чтобы высеченный мужик не остался с семьей без хлеба. Такая картина производила бы, по крайней мере, полное впечатление, в ней были бы и добро и зло вместе, как всегда бывает в действительности. В этом драматизм и трагикомизм жизни.

Я помню, мы расстались тогда с приятелем несколько сухо. Он был мной недоволен и смотрел на меня как на чудака; мне тоже было как-то неловко. Сказать правду, я сам хорошенько не знал, чего хочу, чего требую. Разные мои отзывы самому мне казались чуть-чуть не капризами, так что было почти совестно перед приятелем, который смотрел на вещи просто, добродушно, без хитроумия и умел наслаждаться тем, что хорошо.

Воспоминания, вместо того, чтоб навести меня на что-нибудь, окончательно сбили меня с толку. Ни на чем я не мог остановиться.

Цепляясь памятью за то и другое, я неожиданно натолкнулся на давнишние, продолжительные, горячие споры с другим приятелем, который весь мир искусства считал прихотью богатых и праздных людей, а художников и артистов называл дармоедами,

прислужниками утонченного разврата, праздности и пресыщения. По его мнению, то только и заслуживает поддержки, внимания, ухода, что полезно, что умножает или ведет к умножению предметов, служащих для удовлетворения неотложных потребностей человека. Наука, научные опыты и исследования тоже стоят дорого, но он считал затраты на них производительными, потому что результатом их всегда бывает какое-нибудь полезное для человека открытие или применение.

– Ну, а армстронговы и крупшовские пушки, картечи, разрывные пули и адские машины? О них вы забыли, а ведь и они тоже – плод науки, результат опытов и исследований. Но это мимоходом. Считая науки полезными, вы, конечно, разумеете так называемые положительные или точные науки и из них – преимущественно прикладные. Я взялся бы вам доказать, что и эти науки тратят множество сил, времени и деньги на предметы совершенно бесполезные в вашем смысле. Какую, например, пользу можно извлечь из исследований плотности Юпитера, Урана или Марса, их объема, их расстояния от Земли, Солнца и друг от друга? А чтоб убедиться, что и прикладные науки могут служить досужей роскоши не меньше искусства, войдите в любой косметический магазин или в любой кабинет, уборную, спальню богатой светской дамы. Как же, спрошу я вас, понимаете вы пользу?

– Полезно все то, – отвечал решительным тоном приятель, – что увеличивает сумму предметов, служащих к удовлетворению непосредственных и неотложных материальных нужд человека, – предметов, необходимых для пищи, одежды, крова, для отдыха от труда, для сохранения здоровья...

– Но ведь для удовлетворения названных вами непосредственных потребностей нужны не одни материальные предметы; нужно, кроме того, и воспитание, и суд, и полиция, и войско, и благотворительные заведения, например, больницы, приюты для немощных, старых, детей и т. п. Но к той же цели ведет и искусство, которое бы вы хотели стереть с лица земли.

– Как так? – восклицал мой приятель. – Вот этого уж никак понять нельзя!

– Как понять? Да очень просто. Вы ведь признаете полезным одежду, пищу, кров, отдых, здоровье. Но вы знаете, что человек, когда ему весело, пляшет и поет веселые песни, а когда ему грустно – унылые; обыкновенная его речь, не одними словами, но и тоном, выражает различные его душевные движения – радость, гнев, печаль, ласку, презрение и проч.

Все эти различные движения – тоже потребности, которым столько же необходимо удовлетворять, как голоду и жажде. Им-то и удовлетворяет искусство. На самых низших ступенях образования и посреди ужасающей нищеты, вы везде встретите зародыши искусства и художественного творчества. Безобразные каменные татарские бабы в степях нельзя же назвать продуктами пресыщения и богатства? Не от избытка и пресыщения влетает себе крестьянская девочка обрезок материи в косу, мужик надевает рубаху с красными ластовицами, утирает лицо ручником с узорочными концами, ставит резное окно, раскрашивает ставни, украшает, как умеет, дугу.

А ведь из этих первых грубых зачатков и создан в дальнейшем развитии этот самый мир искусства, который вы считаете бесполезным. Я бы мог с таким же правом сказать, что еда, кров, одежда, отдых, здоровье – ненужные прихоти и роскошь, ссылаясь на то, что на стол, квартиру, туалет многими тратятся громадные суммы. Если, говоря об излишествах этого рода, вы, однако, умеете отличить их от действительных потребностей, то отчего же вы иначе судите, когда речь пойдет об искусстве. Оно, как и все на свете, может вырождаться, идти на службу праздности, роскоши, растлевать, угодничать; но ведь и наука может тоже унизиться до всего этого.

– Вы говорите, что искусство бесполезно, потому что оно есть спутник тунеядства, приучает к изящному сибаритизму. Ну, а если искусство будет развивать людей, например, театр будет отучать их от роскоши и приохотить к труду; музыка будет сопровождать работу и поощрять к ней? Таким искусством будете ли вы довольны?

По мере того, как я вспоминал, мысль запутывалась и изнемогала под разнообразием и противоречивостью впечатлений. Я было уже совсем отказался от намерения писать, как вдруг мне пришла в голову такая мысль: в том, что мне одна картина нравится, а другая нет – должны же выражаться мои требования от живописи, а эти требования не могут не быть в тесной связи с каким-нибудь общим взглядом на искусство и на его задачи. Не оттого ли я запутался в впечатлениях, что не подумал до сих пор дать себе во всем этом ясный отчет? Я ухватился за эту мысль и начал думать.

Всякое художественное произведение, говорят, воссоздает действительность... Положим – так. Но какую действительную жизнь? Ту ли, которая на самом деле есть, или ту, которая нам представляется? Разумеется, последнюю, потому что мы только то и знаем, что нам представляется.

Но у разных людей представления разные, часто совсем между собою непохожие. Разнообразие представлений играет в искусстве несравненно большую роль, чем мы думаем. Это одна из причин, почему люди уже столько времени изучают художественные произведения, толкуют их и до сих пор не могут окончательно согласиться между собою в мнениях об одном и том же предмете. Мир представлений не может не быть совершенно иной под солнцем Италии или Индии и в России или в Гренландии. Один и тот же Петр Великий смотрит англичанином, французом, голландцем, смотря по тому, кто писал, рисовал или гравировал его портрет. Глаз, привыкший рассматривать картины и статуи, слух, выработанный на лучших созданиях музыкального искусства, будут видеть, слышать и различать их лучше, тоньше, чем глаз и ухо ребенка или человека, который не упражнял их над такими предметами. Вообразим себе, что человек, который никогда не видал других картин, кроме старинной голландской или фламандской школы, вдруг увидит итальянскую или испанскую картину, – он не сразу найдет в ней, освоится с ее характером и особенностями.

В отношении к искусству мы можем говорить не о представлениях всех вообще людей, кто бы они ни были, а только о представлениях нормальных, составляющих как бы средний результат известной нормальной деятельности внешних чувств. Поэтому, когда говорится о художественных произведениях, всегда предполагается, что они существуют не для всех без изъятия людей, а только для тех, кто имеет необходимые нормальные для того условия, как естественные или прирожденные, – так и приобретенные развитием, навыком, опытностью. Но этим круг людей, для которых искусство существует, естественно и неизбежно суживается. По мере расширения образованности и усиления развития, этот круг будет становиться все шире и шире, но никогда не включит в себя всех людей. Вне его останутся все, кто почему-либо не подходит даже под средний уровень нормальной восприимчивости.

Представление есть, впрочем, только одно из условий художественного творчества. Другое, столько же существенное – это воссоздание представления в материальном факте или явлении – образе, слове, звуке, телодвижении, игре физиономии. Говорят, искусство воссоздает действительный мир, самую жизнь, какова она есть. Это не совсем так. Им создаются условия, которыми вызываются такие же представления, как и действительным миром, действительною жизнью. Мраморная статуя, бюст – что же в них сходного с действительностью? А мы находим удивительное сходство, если черты и выражение

схвачены верно. А что сказать о литературных созданиях, о музыкальных произведениях, которые, по своей внешней стороне, не имеют с видимыми предметами ни малейшего, даже отдаленного сходства!

Итак, весь смысл художественного творчества состоит в таком сопоставлении и сочетании материальных данных, чтоб они вызвали в нас те же представления, что и действительные предметы, действительная жизнь.

В этом смысле, мир искусства есть одна из величайших побед человека над окружающим. Мы иной раз небрежно перебегаем глазами от одной картины и статуи к другой, скользим, перелистывая, по лучшим литературным произведениям; а какое было нужно громадное накопление знания и опытов, в течение многих тысячелетий, чтоб довести, не говорю уж целую литературу или целую школу живописи, музыки и т.д., а самонаименьший стих или самую нехитрую музыкальную пьесу, самую несложную картину до того художественного совершенства, до которого дошли люди в наше время. Какой же громадный труд нужен был, чтоб создать целый мир искусства!

Искусство, говорят нам, творит для человека новый мир. Это не иносказание, а совершенная правда, потому что оно создает материальные предметы и явления, которые вызывают в людях такие же представления, как и сама жизнь, сама действительность. И в этом нельзя не признать важного образовательного значения искусства. Искусство, наперерыв с наукой, выучивает нас смотреть и слушать правильно.

Мало того: искусство выводит нас из условий пространства и времени. Давно умерших мы видим как живых; то, чего мы никогда не видали и, может быть, никогда не увидим, мы узнаём со всею живостью непосредственного и личного знакомства. Благодаря художественным созданиям, мы можем по произволу вызывать в себе живые представления тех или других предметов и явлений, которые в действительности отделены от нас громадными пространствами и целыми веками или которые когда-то существовали, но уже исчезли и более никогда не будут действовать на наши чувства.

Но как ни было велико обаяние художественных созданий, не должно забывать ни на минуту, что произведения искусства относятся только к нашим представлениям. Говоря об объективности в искусстве, о реальности художественных произведений, надо всегда помнить, что речь идет только о реальности и объективности условной. Эта объективность и реальность всегда зависят от определенности, ясности представлений, от их характера и свойства. Этим объясняется, каким образом люди образованные и развитые могли сравнительно еще недавно наслаждаться крайне несовершенными, по нашим понятиям, даже совсем безвкусыными, произведениями искусства, почему были возможны отклонения искусства в разные ложные направления в аллегорию, символизм, манерность и рутину. Человеку в художественных произведениях в конце концов всего дороже его собственные представления, и он невольно переносит их в создания искусства.

Объективная, реальная оценка дается страшно трудно... Только долгое развитие и опытность, образовавшаяся под влиянием самых разнообразных и противоречивых направлений и взглядов, более и более смягчает крайности и угловатости субъективной оценки.

Художественное наслаждение лежит на рубеже объективной и субъективной стороны искусства. Такое же срединное положение между ними занимают художественные идеалы. Реалисты в искусстве их отвергают; художники-идеалисты и философы отстаивают, ссылаются на то, что художественные произведения не рабские воспроизведения действительности и содержат в себе нечто такое, чего в ней нет. Это справедливо. Но, не довольствуясь этим, они идут дальше и выводят отсюда, что художественно прекрасное, художественная красота существует как-то отдельно от действительности и реальности, вносится в нее художником извне, и потому говорят об искусстве для искусства, в противоположность реалистам, не признающим идеи красоты и требующим подчинения искусства разным положительным целям, требующим, чтоб оно приносило ту или другую пользу.

Эти бесконечные споры вытекали из ошибочных взглядов на объективную сторону искусства, общих и идеалистам, и реалистам. Об «искусстве для искусства» можно говорить с таким же основанием, как и о «науке для науки» или о «любви для любви», или о «правде для правды». Наука не будет наукой, когда мы, вместо искания научной истины, будем преследовать какие-нибудь другие цели; правда не будет правдой, когда мы подчиним ее соображениям житейских выгод и т.п. Художественное творчество не должно иметь другой задачи, кроме верного воспроизведения фактов и явлений, вызывающих те или другие представления; в этом смысле теория искусства для искусства непреложна, но она и не говорит ничего: художественное творчество, не достигающее своей цели, не есть искусство. К сожалению, эта теория смешивает идею прекрасного, художественный идеал – с известными образцами художественного творчества. Такой взгляд, такие требования не только ошибочны, но они крайне вредны. Художественные идеалы меняются вместе с представлениями, и увековечивать их – значит мешать развитию художественного творчества.

Несколько времени спустя, я опять встретился с симпатичным художником, заставившим меня столько думать.

– Ну, что? – спросил он меня, – решились вы наконец передать на бумаге ваши художественные впечатления?

– Да, я написал все, что припомнил, – отвечал я, – но почти раскаиваюсь в этом.

– Отчего так?

– Из написанного ничего не выходит.

– А вам бы, конечно, хотелось заострить ваши впечатления каким-нибудь нравоучением?

– Нравоучением – нет, а прийти к какому-нибудь выводу, заключению, признаюсь, очень бы хотелось; но его-то мне и не удалось добиться. Так мое писание и осталось неоконченным.

– Я вас не совсем понимаю, – сказал художник. – Речь между нами шла, кажется, только о впечатлениях, выносимых публикой с выставок художественных произведений. Какое же тут может быть заключение, вывод? То-то нравится потому-то, – другое потому-то не нравится. Больше нам ничего и не нужно!

– Вы требуете невозможного, – возразил я. – Принявшись вспоминать и стараясь отдать себе отчет, почему мне одна картина очень понравилась, другая – меньше, третья – вовсе не

понравилась, и так далее, я набрал много заметок. Совершенно невольно, мысль стала работать над ними, анализировать их и приводить в порядок. Из этой работы сложился взгляд на искусство, выяснились различные требования от художественных произведений. Но результата-то я и не мог вывести никакого. И в ваших, и в наших головах совершенный хаос, разброд, безурядица – и ниоткуда не видно света.

– Допустим, что так. Но сами вы имеете же про свой обиход какие-нибудь определенные требования от искусства, по которым и меряете художественные произведения. Вот их-то и желательно бы знать!

– В том-то и беда, что я не имею для своих требований готовой, выработанной формулы. То, что есть, меня не удовлетворяет, и я довольно ясно и отчетливо могу определить, но как только начинаю обдумывать и захочу формулировать, что бы могло меня удовлетворить в искусстве, я ничего не могу схватить, кроме неподдающихся формуле отвлеченных мыслей и общих стремлений. Пусть мысль, если она верна, выскажется, когда совсем вызреет.

– Но, – возразил художник, – если б все рассуждали, как вы, люди были бы осуждены вечно вертеться в круге одних и тех же общепринятых воззрений. Выскажите то, что вы думаете, и предоставьте другим выбрать из ваших слов ту крупицу правды, какая в них может заключаться.

– Итак, – сказал я, – вы хотите, чтоб я шел против общепринятых воззрений на искусство в первой шеренге и пал с нею, в сладкой надежде, что, быть может, вторая, третья одержит победу? Извольте...

«Искусство, – говорят одни, – делает видимые большие успехи у нас и всюду». «Искусство, видимо, мельчает, падает, обращается в прихоть и предмет роскоши», – говорят другие.

Оба взгляда совершенно правы. Только они относятся к двум разным сторонам искусства.

Выработка его форм, техники, совершенство выполнения никогда еще не достигали такой высоты, как теперь. С этой точки зрения, величайшие мастера прежнего времени превзойдены современными художниками.

Но точное соответствие представлениям есть, как я сказал, только одна сторона искусства. С точки зрения техники, формы, содержание художественного произведения безразлично. Мы его забываем и наслаждаемся тем, что то, что мы себе представляем, является перед нами как живое, точно сама реальная действительность. К этому примешивается еще и чувство удивления мастерству художника и восхищение торжеством искусства, могуществом человека – создать новый мир рядом с действительным.

Станьте исключительно на эту точку зрения, и искусство неизбежно обратится в фокус-покус, в кунстштюк. Художественное творчество будет только доказывать, что человек способен создавать предметы и явления, очень точно отвечающие нашим представлениям, другими словами. Вот и все.

Противники этого воззрения называют его натурализмом, реализмом в искусстве. Но это одна клевета на реализм. Взгляд этот вызван борьбой с притязаниями псевдоклассицизма, представляющего другую крайность.

Псевдоклассицизм признает достойным предметом художественного наслаждения только произведения искусства прошедших веков, признаваемые классическими. Что изучение классических образцов и подражание им есть один из лучших приемов для образования и воспитания начинающих художников, против этого едва ли кто будет спорить. Но этими способами и приемами художники только вырабатывают технику; а самое творчество не

должно и не может быть ограничено подражанием чужим созданиям. Суживая творчество готовыми образцами, мы существенно искажаем самые задачи искусства.

Люди мыслящие, сильные и искренние, не способные рутинно тащиться по пробитой колее, круто поворотили в противоположную сторону, отворотились от классических созданий искусства и бросились очертя голову в односторонний натурализм и реализм или стали отрицать искусство.

Теперь классические и антиклассические увлечения в искусстве прошли. Борьба притихла не оттого, что разрешилась соглашением, примирительным аккордом, а просто от истощения сил. Наступило какое-то серенькое время; не заметно ни сосредоточенной мысли, ни определенного направления. В проторенные колеи нельзя уж больше ступить, а новые пути еще не найдены, и нет сил их искать.

Мне кажется, что ключ к возрождению художественного творчества, к восстановлению глубокого влияния искусства на людей скрывается в субъективной стороне представлений. Роль искусства не ограничивается одним возбуждением представлений; оно, чрез них, действует на наши психические состояния, следовательно, может и должно стать могучим орудием нравственных движений и деятельности. В этом смысле искусство есть наряду с знанием, с верованиями, с юридическими и нравственными условиями общежития, великий воспитатель людей и двигатель общественной жизни.

– Итак, – резко перервал меня художник, – вы хотите, чтобы художники проповедывали мораль посредством художественных произведений? Покорно благодарю за такую задачу! Да и вы сами себе противоречите, ставя нам такие задачи: не вы ли сами восстаете против тенденциозности в художественных произведениях?

– Ну, не прав ли я был, – возразил я, – отказываясь высказывать свои мысли? Вечные недоразумения! Вы не можете сомневаться в том, что я не только не люблю тенденциозности в искусстве, но не люблю и нравственных сентенций, произносимых с целью преподавать уроки добродетели. Мысль моя вот такая: вы не станете спорить, что наши ощущения, чувства, настроения, стремления – результат воздействия внешних впечатлений на нашу психическую природу или на нашу душу?

– Положим, что так. Ну, что ж дальше?

– Вы, вероятно, согласитесь и с тем, что ощущения, чувства, настроения, стремления усиливаются, когда они часто повторяются в душе, и, наоборот, ослабевают, когда мы в них не упражняемся. Душа, как и тело, может приучаться и разучаться.

– Все это верно, но что ж из этого следует?..

– Задача воспитания в том и состоит, чтоб у человека, общества, народа сложились хорошие телесные и психические привычки и не слагалось дурных. Упражнение одних, неупражнение других – в этом вся тайна воспитания, и душевного, и телесного.

Нравственность есть не что иное, как результат такого воспитания чувств, душевных стремлений и настроений. Не моя вина, что под нравственным воспитанием или морализацией обыкновенно разумеют холодное, безучастное навязывание сентенций, так называемых нравственных правил, которым сами проповедующие их часто не верят. О внушении нравственности этим способом не может быть двух мнений, и, конечно, не о нем я говорю.

Но нравственность не есть область ума, мысли, суждения, ни область внешних действий, обязательных для каждого под страхом взысканий. Она – мир внутренних ощущений, чувств, стремлений, чаяний, желаний, настроений, мир личной свободы, источник излюбленных действий. Для того, чтоб наши внутренние движения и чувства не шли вразрез

с неизбежными и неотвратимыми внешними условиями, нужно воспитать чувство, стремление и волю в известном направлении. Такое психическое воспитание и есть нравственное развитие, как я его понимаю. Оно даст нам силу бороться в самих себе с дурными побуждениями и побеждать их до тех пор, пока владение собой, господство над своими желаниями, чувствами и настроениями не обратится в привычку, при которой внутренняя борьба и победа добрых побуждений над дурными становится очень легкой.

Между различными способами нравственного воспитания в этом смысле одно из самых сильных и действительных есть искусство. Только оно владеет тайной вызывать по произволу представления, а чрез них чувства, желания, стремления. Наука и логика и внешняя обстановка ограничивают, стесняют, действуют на человека принудительно; одно искусство может направить и воспитать его, незаметно побуждая его добровольно идти по тому пути, по которому оно хочет его вести.

Вот это-то великое дело душевного, нравственного воспитания людей искусство и должно взять в свои сильные руки. Это его задача, и рано или поздно оно ее себе поставит. Таким оно было в разные эпохи своего развития, хотя, может быть, и не совсем ясно сознавало это свое призвание. Теперь, когда оно одолело главные технические трудности, вполне овладело объективными условиями творчества, и наступает пора завоеваний и побед его в области субъективных движений человека посредством художественных созданий, направленных к воспитанию нравственных привычек людей.

Если вы меня спросите, какими путями искусство может достигнуть этой цели, я не сумею вам ответить. Очень может быть, что общих теоретических правил и нельзя указать, что каждая эпоха, каждый народ, каждая школа искусства должны для этого создавать свои приемы. При совершенной невыясненности вопроса остаются пока одни лишь общие мысли. Так, для достижения высших целей, искусству вовсе нет надобности делаться тенденциозным. Для меня обаяние художественного произведения мигом исчезает, как только я замечаю намерение поучать меня политике или добродетели. Я требую, чтоб оно действовало на мое настроение, а не на мое суждение, на мое чувство, а не на мой ум: выводы и применение я сделаю и без помощи художника, может быть, лучше его, во всяком случае не хуже, и притом в тысяче таких случаев, которых он ни знать, ни предвидеть не может.

Высказанный взгляд выражает, разумеется, мои личные требования. Гоголь, Щедрин, Некрасов меня более морализировали, чем иное собрание проповедей; Тургенев «Записками охотника», Базаровым, «Дымом», «Новью» действует на меня сильнее, чем прочими своими созданиями, которыми все восхищались; собрание рисунков г-жи Бём более действует на мое душевное настроение, чем Мадонны Мурильо, Леонардо да Винчи и даже Рафаэля, исключая одной Сикстинской. «Пляска смерти» Гольбейна, даже в плохих изображениях, всегда производила на меня гораздо более глубокое впечатление, чем «Ночь» Корреджио; «Лес» Шишкина, «Грачи прилетели» Саврасова говорят мне несравненно больше, чем все картины с гражданскими мотивами, вместе взятые.

Вы скажете, что это дело личного вкуса и, главное, личного опыта, и будете совершенно правы. Я стою только на том, что задачи искусства не в одном точном соответствии представлениям, но – вместе с тем – и в развитии душевного строя, психических привычек людей в сторону добра и правды. Художественное творчество должно служить в руках художника средством для нравственного действия на людей. Теперешнее умаление людей и характеров, страсть к наживе и наслаждениям, отсутствие высших стремлений и нравственная испорченность оттого только и происходят, что цели знания и творчества едва только намечены, связь того и другого между собою и с их общим источником –

психической стороною человека – еще не вполне выяснена. Но время должно взять свое. Искусство, в общем движении, должно бы идти впереди, указывая дорогу знанию, облегчая ему провидение его последней цели. Недаром древние смешивали поэтов с пророками.

Успел ли я убедить собеседника – не знаю. Если он после хоть на минуту задумался над тем, во что я так горячо верю, – что составляет основание всех моих взглядов, то цель моя вполне достигнута. Странно было бы мечтать, что художник примет программу, которой я и сам не умел ясно формулировать. Слишком довольно и того, если он возьмется за проверку задачи, без разрешения которой, я убежден, немислимы теперь никакие успехи искусства.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



«ИНЫЕ ЦИВИЛИЗАЦИИ»

Выставка произведений заслуженного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Михаила Михайловича Верхоланцева «Иные цивилизации», посвященная 80-летию художника и 60-летию его творческой деятельности, работала с 21 марта по 9 апреля 2017 г. в залах Российской академии художеств.

Михаил Верхоланцев – признанный мастер современной ксилографии и искусства книги, разносторонний художник, работающий в области прикладной и станковой графики, дизайна и живописи. Он родился в 1937 году в Москве в семье художников. Правнук знаменитого коллекционера Н. В. Баснина, гравюры и рисунки из собрания которого составляют значительную часть графического фонда ГМИИ имени А. С. Пушкина. В 1961 году окончил МВХПУ (бывш. Строгановское), где учился у замечательных мастеров: В. Егорова, В. Козлинского, И. Гильтера, Ю. Случевского, В. Комарденкова. Обладает большой эрудицией в области гравюры и рисунка.

В таком сложном и редком виде гравюры, как ксилография, художник создал свой уникальный художественный стиль, которому присуще сочетание совершенной техники с экспрессией и композиционной энергией. Его тончайшие миниатюры – торцовые ксилографии прекрасно «работают» на книжной или журнальной полосе. Их чистейший

виртуозный штрих сохраняется и при большом увеличении: гравюры обретают монументальное звучание и напоминают картоны к гобеленам. Несколько гобеленов созданы именно благодаря увеличенным гравюрам и осуществлены в материале фирмой «Палаццо дизайн» в Китае.

Сюжеты гравюр М. Верхоланцева разнообразны: это карельский эпос «Калевала», библейские и евангельские притчи, античность. Живописные полотна художника впитали в себя энергию и скрупулезность серебристых гравюр. Безошибочное попадание в масштаб и изысканная композиция открывают художнику возможность создать запоминающийся образ.

В работах Михаила Верхоланцева нет и малейшей реакции на актуальные стилистические движения. Еще в студенческие годы он открыл для себя маньеризм, страстно полюбил гротески, живопись, архитектуру, мебель, мелкую пластику, созданные в этом стиле. Почти все его композиции вдохновлены произведениями музыкантов этой эпохи, названия которых ожили в работах художника.

Гравюры Верхоланцева с их серебристым мерцанием, колорит его живописи насыщены духом маньеризма. Во весь голос тут поётся осанна Россо Фьорентино, Приматиччо, Понтормо и гротесковым орнаментам Петера Флётнера. «Я старался добиться особого состояния, свойственного работам маньеристов: торжественно-сумеречное состояние природы, затихшей перед наступающей грозой. Тут и утреннее сфумато, тут и умиротворение, и одновременно беспокойство, восторженное ожидание чудесного...», – говорит автор.

Михаил Верхоланцев известен и как дизайнер книг и журналов. Работая в журнале «РТ» («Радио Телевидение»), художник опубликовал много новых дизайнерских находок. Он сотрудничал со многими издательствами: «Советский писатель», «Молодая гвардия», «Правда», «Детская литература», «Радуга», «Наука», «Педагогика», «Союзинфоркино». При участии художника издано свыше 1000 книг, альбомов, журналов.

М. Верхоланцев – прекрасный стилист, чувствующий всё характерное в изображаемой эпохе. Все образы художника – терпкие и острые парафразы текстов классиков. С 2010 года наиболее значимые работы Верхоланцева в области отечественной книги – гравюры к повести Л. Толстого «Крейцерова соната», иллюстрации к книгам Издательского дома «Дейч» (повести и рассказы Андрея Платонова, роман И. Гончарова «Обыкновенная история», повести и рассказы Л. Толстого). В 2014 году за книгу «Добродетели и пороки» художник удостоен звания лауреата Всероссийского конкурса «Образ книги» в номинации «Авторская книга».

Изобразительный язык художника уникален. Он отмечен театральным пафосом, необычностью построения композиции, огромной экспрессией образов и той особой декоративностью, что характерна для эстетики маньеризма и барокко с их неистребимым желанием удивлять.

Михаил Верхоланцев отмечен многочисленными премиями, медалями и дипломами на международных конкурсах и биеннале графики в России, Италии, Дании, Бельгии, Турции, Польше, Китае, Швейцарии.

Персональные выставки гравюр и иллюстраций художника прошли во многих российских городах: Иркутске, Тобольске, Тюмени, Воронеже, Уфе и др.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32450>



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЭДУАРДА ГУДЗЕНКО

Выставка украинского художника Эдуарда Ивановича Гудзенко (1938-2006) работала с 28 февраля по 26 марта 2017 г. в залах Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели.

Это имя до сих пор остаётся практически неизвестным российскому зрителю. Ретроспективная экспозиция представила более 70 произведений. Выставка состоит из нескольких тематических блоков и охватывает творчество художника от ранних этюдов конца 1950-х годов, графических набросков до его последних полотен начала 2000-х. На метровых холстах пейзажи и натюрморты, портреты, жанровые сцены и декоративные фантазии.

В своих работах Эдуард Иванович обращался к различным техникам и направлениям живописи, вырабатывая свой собственный почерк. «Для меня искусство – это игра, импровизация», – писал художник в своем дневнике. Его живопись отличается легкость письма, пастозные широкие мазки, создающие сложную фактуру и динамику плоскости. Самые невинные, прозаические сюжеты, отражающие жизнь и быт украинской глубинки, насыщаются внутренней энергией и динамикой. Интересна и работа с цветом. Создавая цветотональное решение полотна, мастер не боится использовать открытые краски, зачастую утяжеляя и затемняя центр композиции, окружая его яркими колористическими пятнами.

Работы «Премьера», «Комедианты» 1970-х годов отличается карнавализм. Они открывают пространство для разнообразных интерпретаций, указывая на эрудированность автора, его склонность к глубокому осмыслению жизни, философский взгляд на действительность.

Портреты кисти Гудзенко и его более поздние работы отличается темная монохромная палитра, но это не делает их драматичнее, скорее мягче и спокойнее. Таковы «Дон Кихот» (1973), «Портрет ветерана конюха Грицяя» (1984) и последняя работа – «Аллея спокойствия» (2005).

Эдуард Гудзенко родился в Черкассах (Центральная Украина) в 1938 году. Умер в селе Будище в 2006 году. Получил образование в художественном училище в Кишиневе (1957-1962 гг.), где учился у Михаила Греку и проходил практику у Корнелиу Баба. В 1966 году единственный раз принял участие в Республиканской выставке молодых художников УССР, где получил положительные отзывы Т. Н. Яблонской, Г. В. Якутовича и Г. И. Гавриленко.

После учебы у Эдуарда Ивановича сложилась нелегкая судьба. Не влившись в волну официального советского искусства, он прожил жизнь провинциального художника. Был руководителем изостудии в Черкасском Доме пионеров в 1960-е, создал несколько камерных мозаичных проектов в интерьере. Единственная персональная выставка непризнанного мастера состоялась в 1987 году в Черкассах, в этом же году художник пережил первый сердечный приступ, после которого ему пришлось восстанавливать умение писать.

Полвека его активного творчества, с 1957 до 2005 годов, были почти лишены ярких событий. Смыслом его жизни всегда была живопись.

Персональные выставки были организованы уже после смерти художника, в 2007 году – в Черкасском художественном музее, в 2008 – в Киеве, в 2014-15 годах его творчество смогли увидеть и российские любители искусства – благодаря экспозиции в Русском музее в Санкт-Петербурге.

Вот как характеризует творчество Эдуарда Гудзенко доктор философии в области истории искусств Дженнифер Кан: «Даже в самых своих абстрактных работах Гудзенко никогда не пренебрегает конкретностью образа. Можно только предполагать, каких высот он мог бы достичь, не будучи скованным ограничениями эпохи».

Источник:<http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32419>



«ART FOR ALL» «ИСКУССТВО ДЛЯ ВСЕХ»

Выставка произведений Кондо Юкио (Япония) «ART FOR ALL» / «Искусство для всех» работала с 20 января по 19 февраля 2017 г. в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели.

Кондо Юкио родился в 1953 году в городе Ниигата (Япония). Окончил Художественный университет города Тама. В 1979 году окончил аспирантуру университета Искусств Тама, в 1980 году стажировался в одном из Нью-Йоркских университетов. Участник многочисленных персональных и групповых выставок. С 2012 года ведет активную преподавательскую деятельность. Художнику присвоено звание почётного доктора общей философии Российского международного университета фундаментального образования, Оксфордской образовательной системы (Великобритания) и Калифорнийского университета (США).

Международный проект «ART FOR ALL» / «Искусство для всех» стартовал в России на выставке в Мытищах, затем был показан в Санкт-Петербурге, далее – Москва, Новосибирск и завершится во Владивостоке. Передвижная выставка была задумана художником как возможность дать каждому человеку в мире, вне зависимости от места жительства, общественных традиций, материального благосостояния, физических и прочих особенностей, преодолевать границы, понять искусство и соприкоснуться с ним.

Кондо Юкио долгое время работал на общественных началах в комитете, курировавшем проблемных детей, поэтому гостями его выставок часто становятся подопечные детских домов, люди с душевными заболеваниями или с ограниченными возможностями. Мастер убежден в том, что в искусстве есть сила преодолевать отчуждение и что-то менять, что искусство способно внушить надежду в тяжелой ситуации, и старается делать свое искусство

доступным для всех людей. В рамках выставки в Москве художник запланировал проведение мастер-классов для детей с ограниченными возможностями по зрению.

«Временами под влиянием произведений искусства у человека появляется страсть к жизни. Как чистая вода и воздух, искусство должно присутствовать рядом с каждым. Я планирую осуществить проект под названием «ART FOR ALL» / «Искусство для всех» для того, чтобы, как и оказание медицинской помощи тем, кому она недоступна, предоставить шанс людям, находящимся в различных обстоятельствах, соприкоснуться с искусством», – говорит Кондо-сан.

С произведениями Кондо Юкио можно соприкоснуться в прямом смысле, так как часть работ, представленных в экспозиции, – тактильные. Юкио Кондо работает в традиционной технике Нихонга – японской живописи, не изменившейся с VIII века. Процесс создания каждой картины кропотлив и долог. Для каждого произведения мастер использует специальные фактурные материалы – особую бумагу и пигменты на основе натуральных материалов. Японская бумага – ваши – изготавливается вручную из переплетенных длинных волокон растений. Ива-эногу (минеральные краски) получают из перетертых в порошок камней, таких как ультрамарин, ляпис-лазурь и другие. Для создания картин используется также черная тушь, сусальное золото и серебро, тончайшая платиновая и алюминиевая фольга. В зависимости от степени измельчения из одного минерала получают 16 оттенков цвета. Размер частиц создает не только особый оттенок, но и влияет на шероховатость, преломление света, химические реакции компонентов.

В настоящее время Кондо-сан активно работает над темой «Уважение к природе», поэтому в его творчестве преобладают изображения природы и диких животных. По словам художника, он много часов проводил на пленэрах для того, чтобы ощутить слияние с природой и передать это состояние в своих работах. Проработка таких деталей, как шерсть животных или кора деревьев, отличается тонкостью и каллиграфичностью, изысканностью и изяществом. В этом видится особая эстетика, свойственная культуре Востока. Но не только идиллическое изображение природы привлекает мастера.

Еще одной важной темой в творчестве художника можно назвать «Утрачиваемое человеческое достоинство». С творческими экспедициями он объехал Средний и Ближний Восток, Юго-Восточную Азию и Индию, и наблюдения за последствиями войн, разрухи, конфликтов, голода также оказали влияние на его творчество. Но и в этом Юкио Кондо занимает не внешняя сторона, а испытания души: проблемы сохранения достоинства человека в нечеловеческих условиях.

Центральную часть экспозиции занимает монументальная графическая работа «Цунами» (или «Поиск истины»), посвященная трагическим событиям, происходящим во время стихийного бедствия, очевидцем которого художник стал в детстве, и которое оставило в его памяти неизгладимый след. Кондо Юкио приступил к работе над этим произведением в 1981 году, но мастер продолжает постоянно возвращаться к нему. На сегодняшний день длина работы – более 13 метров.

Сам художник так говорит о главной картине проекта: «Она не имеет конца. До тех пор, пока я живу, я буду ее писать. В ней воедино собраны различные эстетические концепции, свойственные японской живописи Нихонга. Ее можно трогать, слышать, ощущать аромат. «Поиск истины» заставляет работать пять органов чувств. В этом произведении есть много вещей, которые доступны не только глазу, но и могут ощущаться другими органами чувств. Я планирую ее продолжить, а значит, еще есть вера и надежда на светлое будущее».

В экспозиции были представлены более 60 произведений традиционной японской живописи Нихонга, рисунков и литографии.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32307>



«НЕУДОБНЫЕ ВЕЩИ»

Выставка произведений Почетного члена РАХ Владимира Молочкова «Неудобные вещи» проходила с 4 по 23 апреля 2017 г. в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели.

Рождение нового художника – важное событие не только для людей искусства, но и общества в целом, ибо современники обретают свежий взгляд на самих себя, свою ментальность, чувства и смысл окружающей их реальности. Владимир Молочков вошел в русское искусство буквально вчера. По традиционной терминологии он – натюрмортист. Рисует мир бытовых вещей. Но его внимание касается не предметов из супермаркетов, а тех вещей, что достались нам в наследство от советского времени. Многие из нас относятся к ним уже ностальгично и любовно как к раритетам. Ведь общество потребления так быстро и тотально все поменяло, что советский быт без остатка провалился в историю, а с ним в далекое прошлое ушли радости и переживания тех лет. Молочкову интересен этот погибший мир. Но никакой нежности он к нему не испытывает. Художник подробно и с большим старанием изображает его, наполняя свои полотна грубо изготовленными, кривыми, кособокими предметами, окрашенными во всем знакомые тусклый салатовый, коричневый или темно-синий цвета. Натюрморты Молочкова смотрятся как свидетельства упадка человеческого умения и мастерства, отсутствия понятий изящества и красоты в той цивилизации, которая их изготовила.

Особенность подхода Молочкова к советским предметам заключается в демонстрации их пластической агрессивности. Художник обычно размещает их в намеренно тесном изобразительном пространстве картины. Масштаб вещей сильно увеличен по сравнению с натуральными размерами. На зрителя из пространства картины «вываливаются» гигантские таблетки и пуговицы, грандиозные кастрюли, ведра, батареи. Вещи, которые призваны скромно служить человеку, обретают в интерпретации Молочкова какой-то резкий и навязчивый характер. Углами, ручками, вентилями они «выпячиваются» из картины и бесцеремонно вторгаются в окружающее пространство. У зрителя возникает впечатление,

будто он оказался в душной и тесной котельной, где со стен и из углов грозит опасность столкновения с режущими, колющими и тупыми объектами.

Для Молочкова этот класс советских вещей, тесно связанный со всем миром советских представлений, отношений, поступков, никуда из современности не исчез, не отошел в прошлое. Он повсеместно сохранился и так же актуален, так же активно моделирует современность, как и его производители – «сволочи» и «стервы» (по терминологии автора), оружие, галдящие персонажи, которые населяют некоторые его картины. Мир на картинах Молочкова лишен глубинного пространства, воздуха, света. Он жестко огражден стенами и заборами всевозможных конфигураций. Правда, заборы подгнили, некоторые доски из них выпадают и не способны прикрыть всех дыр и лазеек. Но и в них тоже автор не находит возможности спасения. Из зияющих отверстий, дыр, железных стоков и труб к зрителям в залы с картин «изливаются» потоки нечистот, струи мутной воды, волны застойной жижи. Никакая радость человека не ждет ни в этом, ни даже в «закордонном» мире. Мизантропический настрой, которым пропитаны картины Молочкова, не отражается на манере письма художника. В его бодром живописном почерке нет и капли депрессивной апатии разуверившегося человека. Живопись Молочкова активна и энергична, она увлекает быстротой и точностью исполнения. Автор не впадает и в иную крайность – в живописное обличие или злобную карикатуризацию мотива. Его живопись не захлебывается в истерике ненависти. Молочков аккуратен и методичен как врач в своем анализе и диагнозе сегодняшней действительности. Он последовательно подводит зрителя к печальным обобщениям, однако избегает дидактических выводов. В конечном счете, он ведь только рисует, то есть внушает нам неудобные вещи не словами, а самой живописью.

Источник <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32508>



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЕВГЕНИЯ РОМАШКО

Выставка произведений народного художника РФ, академика Российской академии художеств Евгения Ромашко работала 24 января – 12 февраля 2017 г. в залах Российской академии художеств.

На выставке было представлено свыше 100 живописных произведений, созданных, в основном, в 2011-2016 годах. Творчество художника продолжает линию реалистической пейзажной живописи, пленэрных опытов мастеров «Союза русских художников», объединения, возникшего в начале XX века. При этом в работах Ромашко следование традиции органично сочетается с глубоко индивидуальным живописным почерком. В искренних, цельных, основанных на натуральных впечатлениях работах отражаются его собственные чувства и переживания.

Е. В. Ромашко родился в 1962 году в г. Запорожье. В 1985 году окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). С этого же времени активно участвует в многочисленных выставках в России и за рубежом. Художник отдает предпочтение жанру пейзажа, в котором его живописное мастерство раскрывается наиболее ярко и самобытно. Вошедшие в экспозицию работы – своеобразный дневник путешествий художника, результат серьезных наблюдений зрелого мастера.

В пейзажах средней полосы России художник пишет природу в разное время года, часто обращается к сложным переходным состояниям – ранней весне и поздней осени. Здесь всё определяют живописные нюансы, тончайшие переходы от света к тени, бесконечное множество оттенков цвета. Проникнуты радостью бытия светлые летние пейзажи («Счастливый день», «Русское поле», «Июльский ситец»). Один из любимых мотивов автора – русская зима («Тихо и спокойно. Переславль-Залесский»). Древнерусская архитектура, органично вписанная в природу, стала естественной частью ее спокойной, полной гармонии красоты.

Художника отличает пристальное внимание к теме малых исторических городов – Суздаля, Переславля-Залесского, Плеса, Усолья. Образ русской провинции в его картинах

ёмок и убедителен. Точные приметы непрехотливого деревенского уклада сообщают полотнам пронзительную эмоциональность.

Особое место в творчестве Е. Ромашко занимают пейзажи, созданные в результате зарубежных путешествий. Франция, Швеция, Черногория, Китай – художник остро чувствует своеобразие каждой из стран, ее неповторимую атмосферу, национальный колорит. В парижском цикле художник дает волю звонким, подчас открытым цветам, передающим атмосферу вечного праздника. Он пишет набережные Сены, улочки старого города, уютные уличные кафе. Тонкое обаяние любимого французскими импрессионистами Онфлёра. Природа Сардинии – это яркие краски и ослепительный солнечный свет. Каждый пейзаж требует своей манеры исполнения, своего колористического и композиционного решения.

Проникновенные образы природы представлены рядом с пейзажами Москвы. Евгению Ромашко интересна столица разноликая: и старинные особняки прошлых веков, и «сталинские» высотки, ее история и современная жизнь. Он стремится увидеть в будничном необычное, уловить дух времени. В экспозиции – камерные виды Московского Кремля и полотна, посвященные неповторимому облику городских улиц, бульваров и площадей.

«Подлинно пленэрную живопись, перешагнувшую кич и салон, трудно повторить “под копирку” или поставить на поток. Поэтому печать первозданности, свежести ненароком уловленного мгновения хранят на холстах Ромашко золотом струящиеся ржаные поля, многоцветно трепещущие майские флаги вдоль столичных проспектов, тоскливо вечеряющие прохладно-зеленые среднерусские дали, щеголевато нарядные катера, толкающиеся на рейде в Стокгольме», – пишет С. Ступин, кандидат философских наук.

Уверенное профессиональное мастерство Е. Ромашко позволяет ему создавать эмоционально выразительные, живые по ощущению, полные внутренней динамики произведения. Его картины передают сложные нюансы переживаний художником увиденных мотивов.

Е. Ромашко совмещает творческую работу с педагогической и общественной. Он является первым вице-президентом Творческого союза художников России, организатором и куратором крупных художественных проектов в Москве и различных регионах России. С 2009 г. – зав. кафедрой академической живописи Московской художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова.

Произведения художника находятся во многих российских и зарубежных художественных музеях, а также в частных коллекциях во многих странах мира.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32338>



«БЕСКОНЕЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ»

Выставка произведений одного из современных мастеров русского авангарда Игоря Снегура «Бесконечное путешествие» состоялась с 3 марта по 2 апреля 2017 года в Галерее искусств Зураба Церетели.

На выставке представлено более 120 работ, созданных за полувековую творческую жизнь художника: от ранних картин, испытавших влияние идей экспрессионизма, до произведений последних лет, отражающих новейшие идеи автора.

По мнению исследователей творчества художника, внутренняя концепция произведений Игоря Снегура строится на синтезе мистических идей русского символизма и пластических решений супрематизма Казимира Малевича. В разные годы критики относили Снегура и ко второй волне русского авангарда, но творчество художника не укладывается в рамки одного направления или стиля.

Вне зависимости от времени создания и формальных рамок, картины Игоря Снегура в любой период творчества сохраняют удивительную точность линий, мягкость цвета, глубину идеи. Во всех его произведениях отражается особая философская концепция: тщательно продуманное сочетание простейших геометрических форм символически воплощает взгляды художника на отражение времени и пространства в искусстве. И. Снегуру удается графически наметить процесс становления и развития прямой линии, этой визуальной бесконечности. За пределом обыденного, известного, рождается она на холсте Снегура. Это мастер, чьё глубинное умозрение ведёт его и заставляет обращать всё внимание на абсолютные истины, чтобы потом представить на суд зрителя, посредством своего нового визуального поиска.

Сам художник так говорит о своем творчестве: «Правда не в картине, но в том, чего она касается: как бы следа какой-то истины. Истина – то сущее, что светится в картине: особая правда, которую художник пытается офразировать языком живописи: через краски и формы. Живопись – тот же язык, что и все другие – музыки, литературы, танца. Но у нее есть собственные законы: только зрительное восприятие, минуя запахи, звуки, тем более движение. Живопись – статика, запечатленный момент».

Игорь Григорьевич Снегур родился в 1935 году в Москве. К шестнадцати годам он определился с будущей профессией и серьезно занялся живописью. Активно включился в художественный процесс с конца 1950-х – участвовал в знаменитой выставке 30-летия МОСХа в «Манеже» в 1962 году, разгромленной Н. Хрущевым, в выставках абстракционистов московской студии Элия Белютина. Параллельно обучался на факультете графики Московского полиграфического института в 1960-1964 гг. В 1975 году работы Снегура были представлены на знаменитом вернисаже авангардистов в павильоне «Пчеловодство» на ВДНХ, а в конце 70-х Игорь Снегур организовал известную художественную группу «20 московских художников», ежегодные выставки которой проходили на Малой Грузинской в 1978-1988 годах.

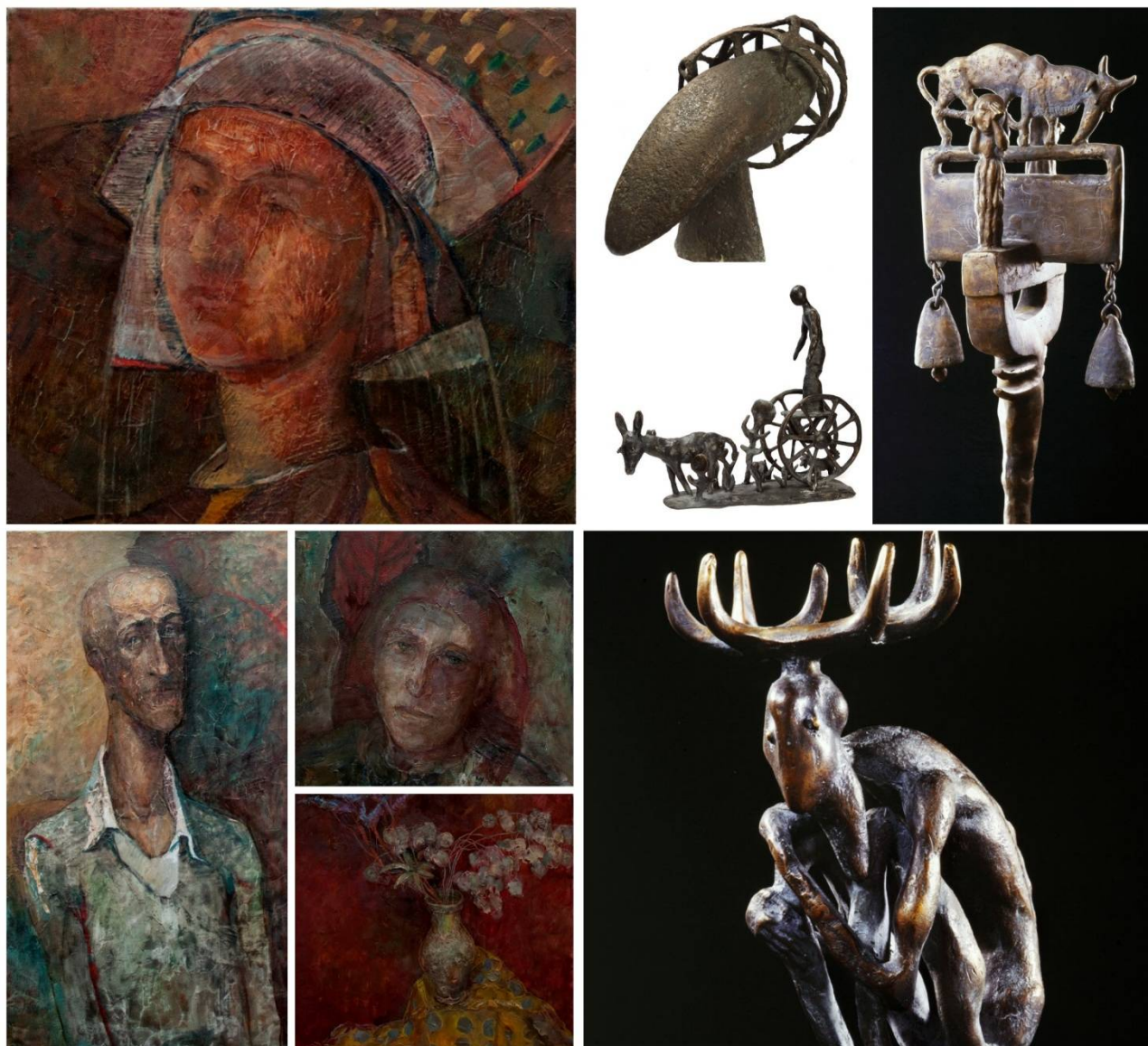
Творческая деятельность Снегура с самого начала была многогранной: художник работал в кино и в театре, занимался книжной графикой и плакатом. В 1988 году И.Снегур открыл первую в Москве частную галерею «Марс», в 1993 году издал журнал-каталог «Арт-Панорама», а в 2009 году книгу «Транзиты. Диагонали».

И. Снегур провел более 30 персональных выставок и участвовал более чем в 50 групповых выставках в России и за рубежом.

Работы находятся в коллекциях Государственной Третьяковской Галереи, Государственного Русского музея, Московского Музея современного искусства; в художественных музеях Хабаровска, Костромы, Орла, Владивостока, Ярославля и в многочисленных частных коллекциях за рубежом.

Выставка, представленная в залах МВК РАО, демонстрирует эволюцию творческих идей и становление собственного стиля художника.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32458>



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ РИТЫ ХАСО И БИЛАРА ЦАРИКАЕВА

Выставка произведений заслуженного художника Республики Северная Осетия-Алания Риты Хасо (живопись) и заслуженного художника Республики Северная Осетия-Алания Билара Царикаева (скульптура) работала с 28 февраля по 19 марта 2017 г. в залах Российской академии художеств.

Рита Хасо (Рита Казбековна Бициева) родилась в Северной Осетии. Красота природы этого удивительно живописного края не могла не сказаться на мировосприятии будущего художника. Училась в Орджоникидзевском художественном училище, Ленинградском государственном институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, на факультете живописи Северо-Осетинского государственного университета имени К.Л. Хетагурова. Живет и работает в Москве.

Рита Хасо в своем творчестве обращается к жанрам: пейзажа, натюрморта, портрета. Выстраивая работы в определенных цветовых сочетаниях, художник большое значение придает самому материалу, особенностям мазка, фактуры, усиливающим эмоциональную

выразительность живописи. Здесь проявляются и умение художника использовать декоративное значение цвета, ее способность решать сложные живописные задачи для достижения образной передачи действительности.

У Риты Хасо свой взгляд на нашу повседневную жизнь. Она умеет создавать объемный образ в пространстве и времени, полный цветовой, ритмической и пластической гармонии. Её работы отличаются динамичное построение композиции, богатое тонально-пространственное решение, тонкая проработка фактуры полотна.

Творческую работу в живописи Рита Хасо удачно совмещает с педагогической. Является профессором, кандидатом наук. С 2010 года – зав. кафедрой дизайна МИИГАиК. Член Союза художников России и Московского союза художников. Лауреат II степени Международной выставки – конкурса «Russian Art Week», 2009 год, г. Москва.

Работы Риты Хасо находятся в собраниях российских музеев, в т.ч. в Государственной Третьяковской галерее, Художественном музее имени М.С.Туганова, в частных коллекциях России, Германии и Японии. За картину «Предчувствие» (2011 г.) художник получила благодарственное письмо от Государственной Третьяковской галереи.

По мнению академика Вл. Соскиева, «Рита Хасо, безусловно, очень интересный художник с большим творческим потенциалом».

Билар Царикаев родился в 1955 году в Северной Осетии. Окончил Владикавказское художественное училище, в 1990 г. – факультет скульптуры Московского государственного художественного института им. В. И. Сурикова, где учился у проф. П. И. Бондаренко. Участник многочисленных художественных выставок и симпозиумов. Член Московского союза художников.

Работы Билара Царикаева неординарны, парадоксальны по замыслу и форме. Они сказочны, затейливы, метафоричны. Художник изобрел свою собственную скульптурную форму, вернее, универсальную объемную субстанцию, непрерывную, тягучую. Эта форма проникает во все скульптуры вне зависимости от сюжета.

В произведениях Царикаева заметно влияние архаического, наивного искусства. Пластические приемы художника ненавязчивы, деликатны, но в них есть что-то завораживающее и величественное.

Б. Царикаев обращается к античным и евангельским мотивам, преданиям и легендам разных народов, образам осетинского эпоса. Он не иллюстрирует известные сюжеты, но на их основе создает свой собственный оригинальный эпос. Его герои – Иисус Христос и Апостолы, Илья Пророк на огненной колеснице, Пикассо, Мейерхольд, Пирсmani, Муза Дали, тотемные олени и бараны, неолитические Венеры. Неисчерпаемым источником художественных фантазий для Царикаева стал Авсати – осетинское божество охоты, леса, животных.

Жанровые мотивы («За сеном», «Куровор») обретают в его композициях яркую образность, метафоричность, притчевое начало.

В 1990-2000-е годы Царикаев создает целую группу скульптурных посохов. Огромные, выше человеческого роста, как будто предназначенные мифическим великанам, отлитые из бронзы, твердо стоящие на земле. Каждый посох символизирует путь мифа, или путь пророка, или значимый этап в жизни людей (семьи, рода) – рождение, свадьба, поминавание.

Посох «Св. Георгий» – его крылья ажурны и невесомы, контрастируют с коренастой фигурой лошади. Просветы, разрывающие общую композицию фигуры, превращают ее в изысканную кружевную вязь. В посохе «Св. Илья» – ажурная вязь, легкость и невесомость.

«Свадебный посох» – невеста превращается в парящую в небе птицу. Все посохи звучащие, к ним подвешены бронзовые колокольцы.

Билар Царикаев виртуозно передает ощущение полета. Его стихия – невесомые скульптурные наверхия. Таков жезл «Вознесение» (1998). Христос с распростертыми руками. Сферы-абрисы, как живые существа, многократно обегают голову и туловище Христа.

Скульптор работает в бронзе. По мнению искусствоведа А. Тандуевой, «ему удается соединить плохо сочетаемые вещи – этюдность, некоторую эскизность произведения с его полновесной завершенностью. Экспрессивная нервная лепка по глине заставляет бронзу дышать, вибрировать, разговаривать».

Как пишет искусствовед С. Орлов, «генетика собственной скульптурной формы Царикаева восходит к пластическим экспериментам Пабло Пикассо, Альберто Джакометти, Сальвадора Дали. Эти три мастера, несомненно, оказали на него решительное воздействие и заочно сформировали его оригинальный авторский почерк».

Б. Царикаев награжден золотой медалью Российской академии художеств. В 2013 году стал лауреатом юбилейной международной выставки-конкурса Творческого союза дизайнеров (в номинации «Скульптура»), г. Москва.

Работы скульптора находятся в собраниях многих музеев, в т.ч., в Государственной Третьяковской галерее, а также в частных коллекциях в России и за рубежом.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32411>



Лев Шепелев

(1937-2013)



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛЬВА ШЕПЕЛЕВА

Выставка произведений народного художника РФ, академика Российской академии художеств Льва Шепелева (1937-2013) работала с 31 января по 19 февраля 2017 г. в залах Российской академии художеств.

Выставка приурочена к 80-летию со дня рождения замечательного художника, большого мастера искусства графики. В экспозицию вошло более 50 работ, созданных в разные периоды творчества.

Лев Викторович Шепелев родился 31 января 1937 года в Москве. В 1961 году окончил Московский государственный художественный институт им. В. И. Сурикова, факультет графики. Его учителями были Е. Кибрик, М. Маторин, Ю. Рейнер. Индивидуальный почерк, свое собственное художественное видение сформировались довольно рано. В конце 1950-х – начале 1960-х годов Шепелев создает серию работ, посвященных Москве, которые сегодня воспринимаются как документы эпохи. С этого времени в круг его творческих интересов навсегда входит тема города. Художник-урбанист, художник городского пейзажа – именно так можно определить жанр, в котором чаще всего работал мастер.

Его путешествия по России и за границей были постоянным стимулом для создания новых работ. В какой бы стране ни был художник, он умел в обобщенной и лаконичной форме запечатлеть то, что его больше всего поразило. Красота и величие городов Прибалтики стали темой многих произведений. Ярким художественным языком запоминается серия, посвященная Финляндии: сама ее природа с неброской, холодноватой красотой подсказала решение листов с четко выстроенной композицией, лаконизмом цветового строя.

Художник пишет, основываясь на непосредственном натурном впечатлении, но с годами он уходит от точной передачи увиденного, по-своему формализуя натуру, отклоняя лишнее, второстепенное, отыскивая самое главное.

А. Шепелев, в основном, работал в достаточно редкой и сложной технике гуаши, находящейся по своей цветовой палитре, плотности на стыке живописи и графики, умело используя бархатистую мягкость этого материала.

Петербургские мотивы занимают особое место в творчестве художника. Мастер почувствовал и смог передать редкую поэтическую индивидуальность этого города. У Льва Шепелева «свой» Петербург, это город не только блистательных набережных и дворцов, но и не менее знаменитых петербургских дворов, глухих брандмауэров, заводских районов, город Федора Достоевского. Опираясь на законы декоративного пленэра, художник создает одну из самых тонких лирических работ – «В аллее Инженерного замка». Зима утончает колористическую палитру мастера, предлагая ему многообразие пепельных, графитных, жемчужных оттенков, столь характерных для северной столицы.

Московские сюжеты также постоянно присутствуют в творчестве Шепелева. Его интересуют старые улочки города, которые еще сохранили свою индивидуальность, исторические памятники в сочетании с современной архитектурой.

В последние годы мастер все чаще создавал листы-размышления, передавая различные состояния природы, наполненные особой атмосферой одухотворенности, задумчивости, предлагая зрителю остановиться и подумать о бренности бытия.

Работы А. Шепелева последних лет: «На Рейн опускается ночь», «Замки Рейна», «Ветлы в Уборах» отличаются «магией цвета». Они наполнены особой зрелищностью, располагающей к неспешному их созерцанию.

Вся биография А. В. Шепелева была связана с активной педагогической и общественной деятельностью. С 1961 года 40 лет он преподавал в МГАХИ им. В. И. Сурикова. С 1990 по 2001 гг. возглавлял этот институт в качестве ректора. В 2002 г. им была создана кафедра «Искусство графики» в МГХПУ им. С. Г. Строганова, которой он руководил. Был избран академиком-секретарем Отделения графики Российской академии художеств, вице-президентом РАХ по вопросам образования.

Творчество Льва Викторовича Шепелева отличает блистательное мастерство, виртуозное владение сложными графическими техниками, изысканность, лаконизм и живописная выразительность пластического строя.

Источник <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32330>

Искусство Евразии

№ 2(5), 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