



eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International  
scientific  
electronic  
journal

[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

# №3(6) 2017

# ИСКУССТВО

# ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

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

**30 лет Региональному отделению  
Урала, Сибири и Дальнего Востока  
Российской академии художеств**

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2017  
Дата публикации: 17 сентября 2017 г.

Контакты  
редакции:  
+7 3852 29-08-77  
[eurasia-art@yandex.ru](mailto:eurasia-art@yandex.ru)



#### РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

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

#### РЕДАКЦИЯ:

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

#### КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

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

#### БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «Российской академии художеств»

Государственному художественному  
музею Алтайского края

Алтайскому государственному  
институту культуры

Алтайскому государственному  
техническому университету  
им И.И. Ползунова.

#### АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

Адрес страницы в сети Интернет:  
[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Изображение на обложке:  
Картина В.Г. Смагина.

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: 17 сентября 2017 г.

© Авторы статей, 2017

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2017

## The Art of Eurasia No 3(6) 2017

Electronic journal  
www.eurasia-art.ru  
ISSN 2518-7767  
Publication date: 17.09.2017

### 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: picture by V.G. Smagin.

## СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово главного редактора <b>М.Ю. Шишина</b>	6
<b>ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ</b>	
<b>Батырева С.Г.</b> Войлок в традиционном быту калмыков, художественная обработка	8
<b>Д. Гантулга.</b> Художественная выразительность в орнаменте войлочных ковров	16
<b>Тентиева Ч.Ж.</b> Войлок как неразгаданный код прошлого – мостик в будущее	20
<b>СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ</b>	
<b>Чакра</b> (Пер. с англ. С.М. Белокуровой)	27
<b>ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ</b>	
<b>Сидорова О.В.</b> «Черно-белое и цветное». Заметки с персональной выставки Татьяны Апкинази	29
<b>Филиппова О.Н.</b> Пейзаж в творчестве Леонарда Туржанского	38
<b>Х. Содномцэрэн.</b> «Найрамдын замаар» – «Дорогой дружбы»	50
<b>Романова Е.О.</b> Счастливый художник Людмила Никитина (к юбилею художницы)	58
<b>ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ</b>	
<b>Тютюгина Н.В.</b> К символике образа оленя в скифо-сибирском зверином стиле: по материалам Филипповского кургана №1	68
<b>ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА</b>	
<b>Самбьял Р. С.</b> Эстетика окружающей среды в миниатюрах	88
<b>Фотиева И.В., Шишин М.Ю.</b> Метафизика природы: искусствоведческий анализ Т. Буркхардта китайской пейзажной живописи	104
<b>К 30-ЛЕТИЮ РЕГИОНАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ УРАЛА, СИБИРИ И ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ</b>	
<b>Безывестных Е.Ю.</b> Сибирско-Дальневосточное отделение Академии художеств СССР: первые годы	114
«Ожившие века»: выставка Галины Визель	122
Выставка Николая Ротко	124
Персональная выставка Анатолия Золотухина	125
Выставка «Мастер – ученики – школа» к 75-летию Германа Папгтова	127
Персональная выставка Валериана Сергина	129
Персональная выставка Георгия Кичигина	131
Персональная выставка Юрия Ишханова	133
Живопись и графика Михаила Омбыш-Кузнецова	135
Монументальная скульптура Зураба Церетели в фотографиях	137
Школа Виталия Смагина	139
<b>ВЕСТНИК АКАДЕМИИ</b>	
«Live life»: Благотворительный выставочный проект	141
«В краю крестов и широты привольной...»: выставка Николая Давыдова	143
«Сотворение мира»: выставка Дмитрия Жилинского	145
Выставка произведений Льва Матюшина	147
Метафорический реализм Сергея Мильченко	149
«Шелковый путь. Караван искусства»: выставка Му Ке	151
«Фрагменты...»: выставка Александра Муравьева	152
Мастер-класс Зураба Церетели	155
Выставка «Искусство без границ»	156
«Свете тихий»: выставка Виктора Минкина	158
«Салон французских художников в Москве»	160
Выставка произведений академиков и художников-стажеров творческих мастерских	162
«Субскульптура» Александры Худяковой	165
«Стихи о любви»: выставка Чарли	167

## CONTENTS

Editor's Foreword ( <b>Mikhail Shishin</b> )	6
<b>EURASIAN HERITAGE</b>	
<b>Batyreva S. G.</b> Artistic processing of felt in the traditional life of Kalmyks	8
<b>D. Gantulga.</b> Artistic expressiveness in ornaments of felt carpets	16
<b>Tentieva Ch.J.</b> Felt as an unsolved code of the past – a bridge to the future	20
<b>DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA</b>	
<b>Chakra</b> (Translated by S. M. Belokurova)	27
<b>ART OF THE XX-XXI CENTURIES</b>	
<b>Sidorova O. V.</b> «Black-and-white and coloured» (notes from Tatiana Ashkinazi's personal exhibition)	29
<b>Filippova O. N.</b> Landscape in the works of L. V. Turzhansky	38
<b>H. Sodnomtseren.</b> The way of friendship	50
<b>Romanova E. O.</b> Happy artist Lyudmila Nikitina (for the artist's anniversary)	58
<b>IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES</b>	
<b>Tyutyugina N. V.</b> On symbolism of the deer in Scythian-Siberian animal style: a case of burial mound Filippovka-1	68
<b>PHILOSOPHY AND THEORY OF ART</b>	
<b>Sambyal R. S.</b> Ecological aesthetics in miniature paintings	88
<b>Fotieva I. V., Shishin M. Yu.</b> Metaphysics of Nature: art-critic analysis of Chinese paysage painting by T. Burckhardt	104
<b>TO THE 30TH ANNIVERSARY OF THE BRANCH «URAL, SIBERIA AND THE FAR EAST» OF THE RUSSIAN ACADEMY OF ARTS</b>	
<b>Bezyzvestnykh E. Yu.</b> Siberian-Far Eastern branch of the Academy of Arts of the USSR, first years	114
«Reviving Centuries»: exhibition of Galina Vizel	122
Exhibition of Nikolay Rotko	124
Personal exhibition of Anatoly Zolotukhin	125
Exhibition «Master – followers – school» for the 75th anniversary of Herman Pashtov	127
Personal exhibition of Valerian Sergin	129
Personal exhibition of George Kichigin	131
Personal exhibition of Yuri Ishkhanov	133
Painting and graphics by Mikhail Ombysh-Kuznetsov	135
Monumental sculpture of Zurab Tsereteli in photos	137
Vitaly Smagin's School	139
<b>ACADEMY NEWS</b>	
«Live life»: Charity exhibition project	141
«In the land of crosses and freedom ...»: an exhibition of Nikolay Davidov	143
«Creation of the World»: an exhibition by Dmitry Zhilinsky	145
Exhibition of works by Lev Matyushin	147
The metaphorical realism of Sergey Milchenko	149
«The Silk Road. Caravan of Art»: an exhibition of Mu Ke	151
«Fragments ...»: the exhibition of Alexander Muravyov	152
Master class by Zurab Tsereteli	155
Exhibition «Art without Borders»	156
«Light quiet»: exhibition of Victor Minkin	158
«Salon of French artists in Moscow»	160
Exhibition of works of academicians and artists-trainees of creative studios	162
«Subsculpture» by Alexandra Khudyakova	165
«Poems about love»: Charlie's exhibition	167

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



**Михаил Шишин,**  
Главный редактор

### Уважаемые читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии».

Вы снова встретитесь с художниками, о которых уже написаны фундаментальные тома, и с теми, о которых сказано еще до обидного мало. Несколько тем в журнале мы постарались раскрыть с разных сторон. Это, например, тема войлока – материала, используемого всеми народами Евразии. Он достаточно прост в изготовлении, практичен, сохраняет тепло, служит для изготовления и юрты, и валенок, ныне вновь ставших популярными, и даже украшений; он бывает различной толщины и цвета, легко окрашивается. Опыт мастеров далекого прошлого, работавших с войлоком, бесценен для современных художников прикладного искусства, создающих как небольшие по размеру, так и поистине монументальные произведения с использованием этого универсального материала.

Другой, новый раздел журнала, посвящен отделению «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств, которое громадными усилиями художников и искусствоведов из Сибири, Москвы, Ленинграда/Петербурга было создано на берегах Енисея в Красноярске. Конечно же, 30 лет — это маленький срок на фоне великой истории искусства. Но это период, когда были, наконец, формализованы давно складывавшиеся отношения и связи Российской академии художеств, отмечающей в этом году свое 260-летие, и различных художественных объединений на гигантском пространстве России азиатской, от Урала до Берингова пролива. Надеемся, что интереснейшая история этих взаимосвязей, их развития заинтересует исследователей и подвигнет их к написанию специального труда. Достаточно вспомнить хотя бы о том, как от великих зодчих России – Кваренги, Воронихина и многих других – в глушь алтайской тайги на Колыванский камнерезный завод курьерами доставлялись чертежи ваз, торшеров, колонн, художественной отделки каминов, а навстречу шли караваны, которые везли уже готовые изделия, в том числе и монументальную Царицу ваз, чтобы украсить дворцы и храмы не только двух российских столиц, но даже Парижа. Здесь объединился опыт выдающихся мастеров – архитекторов, скульпторов – и не менее выдающихся знатоков камня, чувствовавших, как в серой, необработанной глыбе яшмы или порфира раскроется рисунок; как нужно обрабатывать камень для того, чтобы, как говорили колыванские мастера, «дать силу камню», выявив потенциал его природной красоты силой своего искусства.

Остальные разделы журнала, надеемся, также не оставят вас равнодушными. Мы постарались, чтобы, читая его, вы побывали в самых отдаленных уголках нашего континента – в Индии, Киргизии, Монголии, во многих регионах России. И мы будем рады, если статьи наших авторов помогут вам не только узнать нечто новое, но и глубже пережить уже, казалось бы, известное, открыть для себя новые оттенки в палитре искусства Евразии.

## INTRODUCTORY REMARKS

**Mikhail Shishin**  
**Editor-in-chief**

**Dear readers,**

You're looking at the new issue of "Art of Eurasia" journal.

You will encounter again with the artists, who have been already written in fundamental volumes, and with those, who still have been said too little. We tried to cover several topics from different sides in the journal. For example, the theme of felt – material, used by peoples of Eurasia. It's quite easy to produce, practical, it keeps warm and is used for producing both yurts and felt boots, which have become popular again, and even for jewelry making; it can be of different thickness and color, it's easy to paint. Experience of the remote past craftsmen, worked with felt, is invaluable for modern artists of decorative arts, who create not only small, but also really monumental pieces of work using this versatile material.

Another new section of the journal is devoted to the Urals, Siberia and Far East Departments of the Russian Academy of Arts, which was created on the banks of the Yenisei River in Krasnoyarsk by the great efforts of artists and art experts from Siberia, Moscow, and Leningrad/Petersburg. To be sure, 30 years is a small period against the background of the great history of art. It is the period when, finally, forming for a long time relationships and contacts of the Russian Academy of Arts, which celebrates its 260th anniversary this year, were formalized with the different artistic associations in the giant area of Asian Russia from Ural to the Bering Strait. We hope that exciting history of these interrelations and their development will be interesting for researchers and will make them to write a special paper. Suffice it to recall about delivery from the great Russian architects, who were Quarenghi, Voronikhin and others, of vases, standard lamps, pillars and artistic finish of fireplaces drawings to the Altai taiga wilderness on the Kolyvan stonecutting works by couriers, who met on their way caravans, which carried finished goods, including the monumental Queen of vases to decorate palaces and temples not only of both Russian capitals, but also Paris. It is the union of the outstanding craftsmen experience – architects, sculptors – and no less outstanding stone experts, who felt the future image in a grey, rough block of jasper or porphyry; who know, how it is necessary to work the stone, as Kolyvan masters say, "to give power to it" for detection of its natural beauty by the power of art.

We hope that the rest of journal sections will not leave you untouched. We tried that you would visit while reading the most remote corners of our continent, such as India, Kirgizia, Mongolia and many regions of Russia. We will be happy if you not only know something new with the help of our writers' articles, but also go deeper through something already known, discover new shades of the palette of Eurasia art.

# Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.001

УДК 745/749

## ВОЙЛОК В ТРАДИЦИОННОМ БЫТУ КАЛМЫКОВ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА

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

### Аннотация

Объектом исследования являются войлочные изделия в музеях России, где традиционная культура монголоязычных номадов представлена предметами хозяйства и быта. Изучая культурное наследие Калмыкии, автор обращается к музейным собраниям России. Коллекции требуют комплексного изучения, сочетающего в музееведческом направлении методы искусствоведения, истории, этнокультурологии. Актуальным аспектом исследования является рассмотрение этнических традиций художественной обработки войлочных изделий.

Произведения декоративно-прикладного искусства монгольских народов представлены в музейных собраниях России: Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера), Российского этнографического музея, Музея имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН и Национального музея Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова.

**Ключевые слова:** калмыки, культура, музеи России, коллекции, искусство номадов, войлок, культурное наследие, традиция.

### Библиографическое описание для цитирования:

Батырева С.Г. Войлок в традиционном быту калмыков, художественная обработка // Искусство Евразии. – 2017. – №3(6). – С. 8–15. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.001 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/7/>

Изучение художественных традиций культурного наследия Калмыкии предполагает обращение к народному декоративно-прикладному искусству как части традиционного наследия, связанного с бытом и скотоводческим хозяйством монголоязычных номадов [11]. Традиционное жилище полностью отвечало потребностям мобильного образа жизни,

соединяя в себе хозяйственный уклад и быт народа. Кибитка (рис. 1) представляла собой сборно-разборное деревянное в конструкции войлочное жилище «шкэ гер». Деревянный остов её состоял из 6-12, а иногда 16 складных решеток «терм», поставленных по кругу, на головке которых опирались деревянные, длинные жерди «уньн», вставлявшиеся заостренным концом в отверстие массивного дымового круга «харач» с перекрестием «цаһрг».



Рис. 1. Традиционное жилище в Калмыкии

Источник:

<https://ds03.infourok.ru/uploads/ex/0e2a/0001e2e9-7984eea8/img8.jpg>

Остов покрывали кусками хорошо прокатанного войлока, который привязывали к деревянным частям кибитки шнурами и верёвками, изготовленными из шерсти овец. Двухстворчатая дверь жилища ориентирована на юг, завешивалась войлочным пологом с наружной стороны. Верхний круг служил дымоходом для очага и днём – световым окном в интерьере «шкэ гер».

Хорошо свалянный войлок для кибитки не пропускал влагу, удерживал тепло зимой и прохладный воздух летом. В кочевой жизни легкий и прочный войлок был удобен для транспортировки. Для изготовления войлока требовалось много шерсти, поэтому калмыки разводили овец такой породы, которая давала не только мясо, но и длинную плотную шерсть. Покрытие кибитки состояло из отдельных, специально изготовленных определенного размера войлочных частей: двух больших широких и четырех несколько меньших по размеру – верхних (крыша), шести небольших и нешироких – нижних, вокруг шести решеток (остова), одной четырехугольной – на дымоход и одной двойной, которая натягивалась над входом.

Скотоводческое хозяйство давало калмыкам-кочевникам всё необходимое для жизни: пищу, одежду, топливо, материал для изготовления удобного транспортабельного жилья и других сравнительно немногочисленных предметов кочевого быта.

Технология изготовления войлока была отработана веками кочевнической жизни. Перед валянием чистую промытую и высушенную шерсть, отсортированную по цвету, подвергали терблению. Шерсть пушили и очищали от сора: из шерсти выбирали грубый волос и свалявшиеся комки. Её били на сырмятных шкурах «оца» тонкими палками «сава» до тех пор, пока она полностью не очищалась. После битья, которым руководила опытная женщина, хозяева кибитки готовили работникам угощение. Распушенную и очищенную шерсть скручивали в свёртки «мошкарин носн» в 1,5-2 метра длиной; их хранили и перевозили в больших кожаных суммах «тулм».

Войлок валяли весной и осенью, как правило, группами однохотонцев. На старый войлок раскладывали ровным слоем очищенную распушенную шерсть и мочили горячей водой. Подготовленную укладку, где лицевой слой был белого цвета, сворачивали в рулон и

обвязывали верёвками. Равномерно поворачивая, сбрасывали на землю или деревянную кибиточную решётку «терм». Шерсть били в течение дня, периодически меняя влажную подстилку на сухую и смачивая молочной сывороткой. Затем войлок сушили на солнце. В процессе ручного валяния, требовавшего немало физических затрат, в основном, женщин и детей, войлок получался ровным и плотным.

Лёгкий и прочный, пыле- и влагонепроницаемый войлок – универсальный материал в кочевом хозяйстве – использовался не только для покрытия кибитки «ишкэ гер», разборного и переносного жилища. Из него делали подстилки на кровать «девскр», циновки «ширдг», валяные чулки «өмсн», конские и верблюжьи потники «эмэлин тохм», рукавицы «бэрул» для горячих котлов и прочее.



Рис. 2. Традиционная обувь калмыков. Фото из архива С.Г. Батыревой.



Рис. 3. Веревка. Фото из архива С.Г. Батыревой.

Из поколения в поколение передавались традиционные приёмы художественной обработки войлока, шедшего на покрытие мобильного жилища «ишкэ гер» и других войлочных изделий в традиционном хозяйстве [1, с. 33-38].

Лыткин Г.С. описывает, как делали в XIX веке войлок с узором из валяной шерсти другого цвета: «Валяный войлок настилают, выкладывают крашеной шерстью узоры, поливают кипятком, и вместе с подложенным войлоком бережно свёртывают и обвивают верёвками из конских волос. Затем бросают свёрнутый войлок в течение нескольких часов на землю, отчего шерсть сваливается. Затем валяют войлок руками, чтобы он везде был плотен и ровен уже в развязанном виде» [6, с. 314]. Обрядовая сторона трудоемкого процесса оформлялась традиционным пожеланием получения прочного и красивого войлока, сопровождавшегося жертвенными возлияниями жидких молочных продуктов.

Ручной способ выделки войлока был характерен не только для калмыков, но и для алтайцев, киргизов и западных бурят, в отличие от тувинцев и монголов, использовавших верховых лошадей для его валяния [9, с. 211; 8, с. 107]. Подобные свидетельства позволяют выделить круг наиболее тесных этнических контактов в истории культуры ойратов-калмыков, проливающих свет на истоки древнего искусства войлоковаления.

Интересное свидетельство оставил средневековый путешественник Вильгельм Рубрук, описывая монгольское кочевое жилище XIII века: «Перед входом они (женщины – С.Б.) сшивают цветной войлок или другой, составляя виноградные лозы и деревья, птиц и зверей» [10, с. 90]. «Лесные» сюжеты этих изображений, искусно выполненные в технике войлочной аппликации, достаточно красноречивы для понимания истоков традиционной культуры

народа. Войлочные изделия ойратов, вышедших в своё время из лесных районов Приангарья на степные пространства Восточной и Центральной Азии, по всей вероятности, были близки «звериному» стилю художественного войлока из Ноин-Улы. Войлочное жилище украшалось не только приемами аппликации. Так, В. Рубрук свидетельствует о росписи шейки юрты, поднимающейся наподобие печной трубы: «...её они (монголы – С.Б.) покрывают белым войлоком, чаще же пропитывают также войлок извёсткой, белой землёй и порошком из костей, чтобы он сверкал ярче, а иногда также берут они чёрный войлок. Этот войлок они украшают красивой и разнообразной живописью» [10, с. 91].

На кибиточное покрытие, как правило, шёл войлок больших размеров, который требовалось менять каждые 3-4 года. Состояло покрытие из четырёх плечиков «эмг», четырёх стальных полостей «иргвч», четырёх купольных «түүрг», дверного полога «үдн», двух верхних «деевр» и для дымового отверстия «өрк». Внизу стелились войлочные циновки «ширдг», представляющие собой белый двухслойный стёганный войлок, обшитый по краю шерстяным шнуром «зег».

Войлок иногда дублировали менее ценной кошмой серого цвета и простегивали нитью из белой овечьей шерсти. Декор войлочного изделия состоял из поля и бордюра, граница бордюра отделялась от поля строчевыми швами. Узор, в основном, геометрический, широко варьировался и мог представлять собой косые параллельные линии в сочетании с характерным для калмыцкого народного искусства полукруглым, П-образным или Т-образным меандром. Бордюр у калмыков и западных монголов в отличие от халхасов обычно не покрывался тканью. Геометрический рисунок стёжки, повторяющий форму войлока, у калмыков, по всей видимости, генетически близок стёганому узору ковров ульчей, народности тунгусо-маньчжурского происхождения [5, с. 225]. Интересный факт, указывающий на древний слой культурных связей этнических предшественников калмыков – ойратов. Отметим, узорная композиция калмыцкого войлока имеет свои особенности, отличающие ее от декоративных основ войлочных изделий тюркских народов [2, с. 102-103].

В постельных тюфяках «девскр» калмычки нередко обшивали войлок по краю тканью, а именно по длинной стороне, которой клали его к очагу (рис. 4). Ранее их делали четырёхслойными, к началу XX века уже только трёхслойными и обшивали не сукном, как ранее, а полосатой матрасной тканью. Белый, узорно выстроченный войлок «ширдг» настился на кровать поверх толстых войлоков «девскр», обыкновенно обшитых по краям красным сукном.



Рис. 4. Девскр.  
Фото из архива С.Г. Батыревой.

В голове и ногах лежали длинные войлочные подушки в виде мешков, набитых платьем и другой мягкой утварью. Головная подушка «дер богц» заготавливалась женихом к свадьбе, по наружному её краю подвешивалась войлочная лопасть, обшитая чёрным бархатом, галуном и украшенная вышитыми изображениями коня или знака свастики, креста. Подушка в ногах «кел богц» приносилась в приданое невестой [7, с. 6].

Белые ширдыки, покрытые по борту зелёным, а по центру красным сукном, предназначались для сановных лиц и священнослужителей. Войлоки, служившие настенными коврами, обшивали однотонной полосой или тканевой аппликацией из треугольников красного и чёрного цвета. Близка в приемах декора тканевая аппликация на верблюжьем потнике «темэн тохм» и недоузке «ногт». На войлочном фоне потника нарядно выглядит апплицированная кайма из ярких суконных треугольников зелёного, красного и чёрного цвета, обшитых витым чёрно-белым шерстяным шнуром. Подобная техника тканевой аппликации издревле известна тюркским и монгольским кочевым народам.

Калмычки с малолетства владели традиционными навыками сучения шерстяных ниток, прядения и ткачества. Они пряли овечью и верблюжью шерсть на ручном веретене «иг». Мастерницами делались маленькие мотки шерсти «түүдг», шерсть наматывалась на указательный палец левой руки, а правой, подкручивая веретено, сучили нитку, сматываемую в большие клубки. Их использовали для простёгивания войлока и тканья кибиточной тесьмы «хошланг». Ее изготавливали с применением небольшого станка, подробно описанного И.А. Жигецким у астраханских калмыков [4, с. 78]. По мастерству её изготовления и художественным достоинствам изделия судили об уровне рукоделия хозяйки жилища.



*Рис. 5. За прядением. Фото из архива С.Г. Батыревой.*

Стоит добавить, помимо войлочных циновок калмычки пользовались тростниковыми «зеген ширдг». Более всего они характерны для быта астраханских, донских, кумских и терских калмыков, проживавших в непосредственной близости к воде. Плетёные камышовые ширдыки использовались аналогично войлочным: для покрытия кибиток-летников, полов и в качестве постельных принадлежностей. Надо отметить, камышовые циновки были доступнее и экономичнее войлочных, требовавших длительной и трудоёмкой выделки и декора мастерницами в процессе их изготовления [1, с. 38].

## Литература

1. Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. – Элиста: АОр «НПП «Джангар», 2006. – 160 с.
2. Батырева С.Г. Войлок в калмыцком быту, художественная обработка // Искусство войлока в тюркском мире: история и современность. Материалы Междунар. симпозиума «Искусство войлока в тюркском мире: история и современность» (Казань, 29-30 января 2009 года) / Авт.-сост. Р.Р. Султанова. – Казань: Изд-во «Заман», 2013. – С. 99-103.
3. Батырева С.Г., Батырева К.П., Манхадыкова Е.Н. Музей калмыцкой традиционной культуры имени Зая-пандиты. Путеводитель / ФГБУН Калмыцкий институт гуманитарных исследований Российской академии наук. – Элиста, 2016. – 108 с. [Режим доступа] <http://elibrary.ru/item.asp?id=27024938>.
4. Житецкий И.А. Астраханские калмыки. Наблюдения и заметки. – Астрахань, 1892. Вып. V. – 214 с.
5. Иванов С.В. Ульчские ковры 20-х годов. К проблеме художественного наследия // Полевые исследования института этнографии имени Н.Н. Миклухо-Маклая. 1975. – М.: Наука, 1977. – С. 374-375.
6. Лыткин Г.С. Калмыцкие записки. История калмыцкого народа. – Автогр., (1859), ч.П. Архив востоковедов Института восточных рукописей РАН. – Ф. 44, оп. 1, ед.хр.215. – 173 л. (347 с.).
7. Миллер А.А. Материалы по калмыцкой этнографии. Рукопись, зарисовки, фотографии (1906-1907). Секция рукописей Государственного музея этнографии. – Ф.1, оп.2, д.403. – 29 л.
8. Потапов Л.П. Очерки по истории алтайцев. – Москва-Ленинград. – 1953. – 442 с., ил.
9. Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. Вып.2. – Спб., 1881. – 181 с.
10. Путешествие в восточные страны Платона Карпини и Рубрука. Предисловие и комментарии Н.П. Шастиной. – М.: Географгиз, 1957. – 270 с.
11. Сычев Д.В. Хальмг улсин эрдм. Альбом. – Элиста: Министерство культуры Калмыцкой АССР, 1970. – 112 с., ил.

Статья поступила в редакцию 02.03.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.001

## ARTISTIC PROCESSING OF FELT IN THE TRADITIONAL LIFE OF KALMYKS

Svetlana Batyreva

Doctor of Art Studies, Head of Zaya-pandita's

Museum of Kalmyk traditional culture, Kalmyk

Research Center of Russian Academy of Sciences.

Russia, Elista.

sargerel@mail.ru

### Abstract

The object of study is collection of felt products in museums in Russia, where the traditional culture of Mongolian nomads presented subjects economy and way of life. Considering the cultural heritage of the Kalmykia, the author reveals the composition and content of the collections of the Russian Museum collections. Collections require a comprehensive study that combines the direction of Art museological practices, stories, ethnoculturology. Actual aspects of comparative research is to examine the ethnic traditions of art processing of felt products.

The works of arts and crafts Mongolian peoples are represented in the museum collections in Russia: the Museum of Anthropology and Ethnography named after Peter the Great (Kunstkamera), Russian Ethnographic Museum, the Museum named after Zaya Pandita of Kalmyk Research Center of Russian Academy of Sciences and the National Museum of the Republic of Kalmykia named after N.N. Palmov.

**Keywords:** Kalmyks, culture, museums in Russia, collection, tradition, art of nomads, felt, cultural heritage, research.

### Bibliographic description for citation:

Batyreva S. G. Artistic processing of felt in the traditional life of Kalmyks. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 8-15. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/7/> (In Russian).

### References

1. Batyreva S. G. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kalmykov XIX – nachala XX vv.* [Folk arts and crafts of the Kalmyks of the 19th and early 20th centuries]. Elista, 2006, 160 p.
2. Batyreva S. G. *Voilok v kalmytskom bytu, khudozhestvennaya obrabotka* [Felt in Kalmyk everyday life, artistic processing]. *Iskusstvo voiloka v tyurkskom mire: istoriya i sovremennost'. Materialy Mezhdunar. simpoziuma «Iskusstvo voiloka v tyurkskom mire: istoriya i sovremennost'» (Kazan', 29-30 yanvarya 2009)* [The art of felt in the Turkic world: history and modernity. Materials of the International Symposium «Art of felt in the Turkic world: history and modernity» (Kazan, January 29-30, 2009)]. Kazan, 2013, pp. 99-103.

3. Batyreva S. G., Batyreva K. P., Mankhadykova E. N. *Muzej kalmytskoi traditsionnoi kul'tury imeni Zaya-pandity. Putevoditel'* [Museum of Kalmyk traditional culture named after Zaya-pandita. Guide]. Elista, 2016, 108 p. Available at: <http://elibrary.ru/item.asp?id=27024938>.
4. Zhitetsky I. A. *Astrakhanskije kalmyki. Nablyudeniya i zametki* [Astrakhan Kalmyks. Observations and notes]. Astrakhan, 1892, vol. V, 214 p.
5. Ivanov S. V. *Ul'chskie kovry 20-ih godov. K probleme khudozhestvennogo naslediya* [Ulchi carpets of the 20-ies. To the problem of artistic heritage]. *Polevye issledovaniya instituta etnografii imeni N.N. Miklukho-Maklaya. 1975* [Field studies of the Institute of Ethnography named after N.N. Miklouho-Maclay. 1975]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 374-375.
6. Lytkin G. S. *Kalmytskie zapiski. Istorija kalmytskogo naroda* [Kalmyk notes. History of the Kalmyk people]. Archive of Orientalists of the Institute of Oriental Manuscripts of the Russian Academy of Sciences, f. 44, reg. 1, unit 215, 173 l. Autograph (1859), part II.
7. Miller A. A. *Materialy po kalmytskoi etnografii. Rukopis', zarisovki, fotografii (1906-1907)* [Materials on Kalmyk ethnography. Manuscript, sketches, photographs (1906-1907)]. Section of manuscripts of the State Museum of Ethnography, f. 1, reg. 2, d. 403, 29 l.
8. Potapov L. P. *Očerki po istorii altaitsev* [Essays on the history of the Altaians]. Moscow-Leningrad, 1953, 442 p.
9. Potanin G. N. *Očerki Severo-Zapadnoi Mongolii. Vyp. 2* [Essays on North-West Mongolia. Issue 2]. St.Petersburg, 1881, 181 p.
10. *Puteshestvie v vostochnye strany Plano Karpini i Rubruka* [Travel to the Eastern countries of Plano Carpini and Rubruk]. Moscow, Geografiz Publ., 1957, 270 p.
11. Sychev D. V. *Khal'mg ulsin erdm* [The art of the Kalmyk people. Album]. Elista, 1970, 112 p.

Received: March 02, 2017

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В ОРНАМЕНТЕ ВОЙЛОЧНЫХ КОВРОВ

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

### Аннотация

В статье представлен краткий анализ орнамента, нанесенного на войлочный ковер, относящийся к гуннскому периоду и обнаруженный в захоронении в долине р. Орхон. Автор строит аналитическую работу на основе монгольского традиционного учения арга билиг.

**Ключевые слова:** искусство древних кочевников, материальный образ и пропорции, значение ритма и числа, взаимодействие арга билиг.

### Библиографическое описание для цитирования:

Д. Гантулга. Художественная выразительность в орнаменте войлочных ковров // Искусство Евразии. – 2017. – №3(6). – С. 16–19. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/8/>

При изучении традиции изображения зооморфных образов можно прийти к интересным результатам. Так, любопытные образы, подходы к их художественному решению можно увидеть в произведениях «классического ремесленного искусства гуннов из долины Орхона. В качестве примера можно привести войлочный ковер – ширмэл длиной 2,6 и шириной – 1,95 см, найденный в захоронении Ноён уул» [1, с. 16] (рис. 1).



Рис 1. Войлочный ковер – ширмэл. Захоронение Ноён уул. 2,6 x 1,95 см. Источник: [http://nationalmuseum.mn/collection\\_photos/](http://nationalmuseum.mn/collection_photos/)

На ковре в центральной части единой линией в движении по солнцу и против солнца в три яруса простеганы узоры. Вокруг них широкой полосой расположены 9 пар из 18 стилизованных копытных животных, между парами, оформленные каймой в цвет, выполнены также стилизованные ветвистые деревья.

Между главным орнаментом и его зооморфным окружением проходит узкая линия, оформленная узором из крестов, вертикальных и горизонтальных многоугольных фигур, которые отчетливо повторяются. В горизонтальном направлении кресты располагаются симметрично между двумя диаметрально противоположными прямоугольниками, оформленными тесьмой основных цветов.



*Рис. 2. Войлочный ковер – ширмэл. Захоронение Ноён уул. Фрагмент: скачущий олень и хищная птица. Источник: <https://ralphhaussler.weebly.com/wolf-mythologie-creation-japan-americas-inuit-egypt.html>*

Первая пара животных – это скачущий олень и со всей силы хватающая его хищная птица (рис. 2). Вторая повторяющаяся пара – это як с длинной шерстью, в холку которого вцепился тигр с характерной гривой, причем як бодает своего врага. Сопротивление копытного животного хищному как образ борьбы художественно ярко, несколько гиперболизированно и аллегорично показано в повторении указанных сюжетов.

Анализируя оформление ковра, мы можем дать более глубокое прочтение орнаментов. Дерево, ель или пихта, означает начало, исходную точку; трехслойный орнамент, «вращающийся» по солнцу и против солнца, – это, начиная с древнейших пещерных изображений, взаимодействие противоположностей, или соотношение арга билиг, которое в монгольской мировоззренческой системе означает два противоположных полюса мироздания, вступающих в противодействие и взаимодействие, согласно центральной мысли данной системы. Это значение усиливается и двумя рядами орнамента. С другой стороны, трехслойный орнамент является символом трех миров (верхнего, нижнего, среднего).

Конкретное художественное выражение основных позиций арга билиг раскрывается в линии с геометрическим орнаментом (рис. 3). Во-первых, отчетливо просматривается огненная символика: два креста, в которых вертикальная составляющая – это мужское начало (арга), а горизонтальная – женское (билиг). Во-вторых, комбинации многоугольников – вертикальных, устремленных к небу и обозначающих мужское начало, и горизонтальных, обозначающих землю или женское начало. Повторение этих форм означает бесконечное развитие и преумножение всего в мироздании, то есть центральное положение учения об арга билиг.

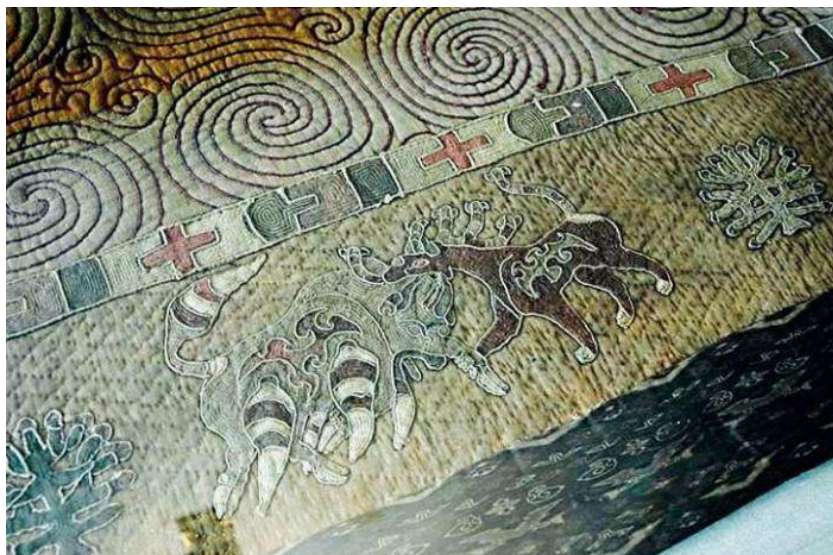


Рис. 3. Войлочный ковер – ширмэл. Захоронение Ноён уул. Фрагмент: орнамент. Источник: <http://asiarussia.ru/news/11565/>

Кроме того, что в орнаменте в художественной форме отражена семантика земли и неба, единства и борьбы противоположностей, особое значение приобретает повторяющееся число 9 – связывает арга билиг и тенгрианство и демонстрирует постоянное развитие. Основная идея, заключенная в двухуровневой окружности, демонстрирует древнюю традицию изображения незримой вселенной. Все вышесказанное может быть проиллюстрировано философским тезисом о том, что духовный и материальный мир – это взаимодействие трех уровней: плоскости земли, воздушных потоков и подземных сил; это взаимодействие одинаково и закономерно для людей и для животных, именно по этому закону должна строиться их жизнь. Эта мысль стала основой для развития множества понятий и представлений.

В развитии образной системы, используемой для оформления войлочного ковра, отражена целая серия движений – медленного шага и быстрого бега, взлета и приземления, восхождения и нисхождения, устремлений вверх и вниз. Таким образом, уже на уровне модели движения у зрителя, имеющего представления об арга и билиг, формируется правильное видение композиции. В связи с этим мы можем видеть, что классическое искусство гуннов во многом основывалось на учении арга билиг. Об этом говорят композиции двух ковров, один из которых хранится в Санкт-Петербурге, в Эрмитаже. Кроме того, это именно та форма классического искусства, которая восходит к философскому осмыслению жизни.

В народном искусстве соседствуют образы животных и птиц, хищников и травоядных, домашних мирных животных и диких зверей с буйным нравом. Начало всему – единство, где в одной композиции соседствуют цветы, листья, насекомые, змеи и мифические птицы Хан-Гаруды, где четыре мощных энергии выражены в мягких формах. Именно таким образом формируется эстетика народного искусства, где не существует стандарта.

В заключение отметим, что рассматриваемый артефакт – ковер, используемый для покрытия юрты, является классическим образцом искусства гуннов, в котором получили свое отражение основные положения учения арга билиг. Композиция ковра – это модель мира, закон мироздания и основа существования всего живого.

### Литература

1. Цултэм Н. Монгол уран зургийн хөгжиж ирсэн тойм (Происхождение монгольского искусства) [Текст] / Н. Цултэм. – Улан-Батор, 1988. – 16 с.

Статья поступила в редакцию 14.08.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.002

## ARTISTIC EXPRESSIVENESS IN ORNAMENTS OF FELT CARPETS

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

### Abstract

The paper contains the brief analysis of the ornament made on the surface of the felt carpet which was found out in Hunnu burial in the valley of the Orkhon river. The author plans the analysis on the base of Mongolian traditional doctrine arga bilig.

**Keywords:** fine-art of ancient nomads, image and proportions, meaning of rhythm and number, arga bilig collaboration.

### Bibliographic description for citation:

D. Gantulga. Artistic expressiveness in ornaments of felt carpets. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 16-19. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/8/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.002. (In Russian).

### References

1. Tsultem N. [Origin of Mongolian art]. Ulaanbaatar, 1988, 16 p. (In Mongolian).

Received: August 14, 2017

## ВОЙЛОК КАК НЕРАЗГАДАННЫЙ КОД ПРОШЛОГО – МОСТИК В БУДУЩЕЕ

Тентиева Чолпон Жумабековна  
Искусствовед, глава отдела маркетинга и  
развития Кыргызского национального музея  
изобразительных искусств им. Г. Айтиева.  
Кыргызстан, г. Бишкек.  
ch.tentieva@gmail.com

### Аннотация

В статье рассмотрены вопросы истории развития художественной обработки войлока в Кыргызстане на примере работ из коллекции Кыргызского национального музея изобразительного искусства им. Г. Айтиева. Акцентируется внимание на творчество Джумабая Уметова, который возродил древнейшее ремесло среднеазиатских народов войлока и чия как новой области декоративно-монументального искусства. Продолжая традиции Уметова, работают на качественно новом уровне такие мастера, как Токтогул Касымов, Райгуль Акматова, Галина Турдиева. Современное декоративное искусство выросло на основе народного творчества. Сохраняя традиции, художники Кыргызстана развивают декоративно-прикладное искусство, внося новые темы, решения, осваивая новые виды, материалы и техники, формируя облик нового интерьера.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Кыргызстана, войлок, Джумабай Уметов.

### Библиографическое описание для цитирования:

Тентиева Ч. Ж. Войлок как неразгаданный код прошлого – мостик в будущее // Искусство Евразии. – 2017. – №3(6). – С. 20-26. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.003 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/9/>

Войлок – материал, рожденный в глубокой древности, в кочевой среде, несет в себе удивительную энергетику таинственного и «доброе». Ведь самой ранней формой материи является нетканый текстиль, к которому можно отнести войлок. Древнейший войлок, возраст которого около 4 тысяч лет, – величайшее творение прототюрков; найден в Синцзяне, в погребениях могильника Гу-Му-Гоу в районе озера Лобнор. Там обнаружены также войлочные шапки конической формы [2]. Войлочные шапки конической формы до сегодняшнего дня являются головным убором кыргызов и некоторых тюркских народов.

Что же для нас войлок сегодня? Подарок из глубокой древности, предметы этнографической экспозиции или модный материал современности? Однозначно, войлок – это материал, который сегодня вдохновляет художников, дизайнеров (одежды, интерьера и др.), архитекторов мира, влюбляя в себя, в том числе и непрофессиональных художников, образуя большие гильдии ремесленников мира, он с нами до сегодняшнего дня. «Потенциал» этого удивительного материала полностью не раскрыт до сих пор, спустя многие

тысячелетия, каждый раз трансформируясь и адаптируясь к новым требованиям жизни, чувствуя тренды, удивляет особой гибкостью.

Современное декоративное искусство выросло на основе народного творчества. Сохраняя традиции, художники Кыргызстана развивали декоративно-прикладное искусство, внося новые темы, решения, осваивая новые виды, материалы и техники, формируя облик нового интерьера.

Интерес к войлоку в советский период был возрожден первым художником-прикладником Джумабаем Уметовым. Он, используя древнейшие технологии изготовления традиционных ала-кийизов (войлок, техника вваливания), чиев (тростник, декорированный цветной шерстью), начинает работать с войлоком как с холстом и красками.



Рис. 1. Дж. Уметов. «Весенние мотивы». 1976. Бишкекский музей изобразительных искусств.  
Источник: <http://knmi.kg/narodno-prikladnoe/>

Дж. Уметов впервые на поле войлока создавал сюжетные картины, повествовательные произведения с глубоким смыслом, так как в народном творчестве все войлочные ковры были орнаментированы, и это воспринималось как элемент декора. Хотя еще в начале XX века каждая мастерица умела закладывать в орнамент информацию и считывать ее, ведь орнамент был в то время повествовательным узором мысли, носителем древнейшей традиции, надежды и пожелания наших предков... Их устойчивая, канонизированная форма была сформирована тысячелетиями, украшая народное творчество, отражая жизнь народа в разное время.

Можно констатировать, что творчество Джумабая Уметова – это «сотрудничество» традиций и инноваций, которые преобразовались в произведениях искусства. Далее приведем мнение современников художника.

Творчество народного художника Киргизской ССР – яркое, самобытное явление современной художественной жизни. С его именем связано возрождение древнего ремесла среднеазиатских народов войлока и чия как новой области советского декоративно-монументального искусства. Действительно, кошму, которой издревле устилали юрту, он поднял как панно на стену. Влияние синтеза искусств на пластическое мышление художника сказалось на своеобразном «гобеленном» взрыве начала 60-х годов, который обнажил

богатейшие пласты еще неиспользованных возможностей этого вида текстиля в его контактах с архитектурой [1, стр.4].

Художнику была близка философия творчества, особый декоративный язык Анри Матисса, который говорил: «Значительность художника измеряется количеством новых знаков, которые он введет в пластический язык». В творчестве двух художников есть некое сходство в построении композиции, использовании «чистого» цвета, простоте форм и т.д.

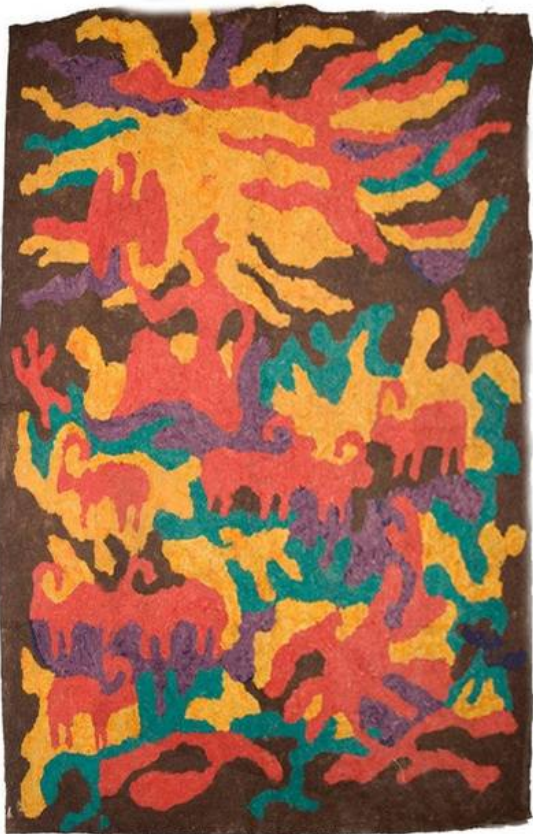


Рис. 2. Дж. Уметов. «Джайлоо». 1978.  
Источник: <http://knmii.kg/narodno-prikladnoe/>



Рис. 3. Т. Касымов. «Баатыр». 1981.  
Источник: <http://knmii.kg/narodno-prikladnoe/>

Достижение Джумабая Уметова в том, что «архаичный» материал стал обсуждаем в высокопрофессиональных кругах искусствоведов и критиков. Это наглядный пример, когда история «под ногами» стала плодотворной почвой для современного творчества. Общеизвестно, что в советский период был «культ» изобразительного искусства (традиции европейской школы живописи, скульптуры и графики, ДПИ) и предвзятое отношение к традиционным ремеслам, когда народное творчество было всего лишь частью этнографии и истории народа, но не произведением искусства. Время, когда художник-прикладник часто себя чувствовал простым ремесленником из-за отношения в обществе, работа в традициях народных промыслов считалась несерьезным увлечением. Сила личности помогла изменить некий ход истории, появились последователи, художниками был освоен народный метод, было найдено новое направление, и это, конечно же, мотивировало на поиск новых форм и т.д.

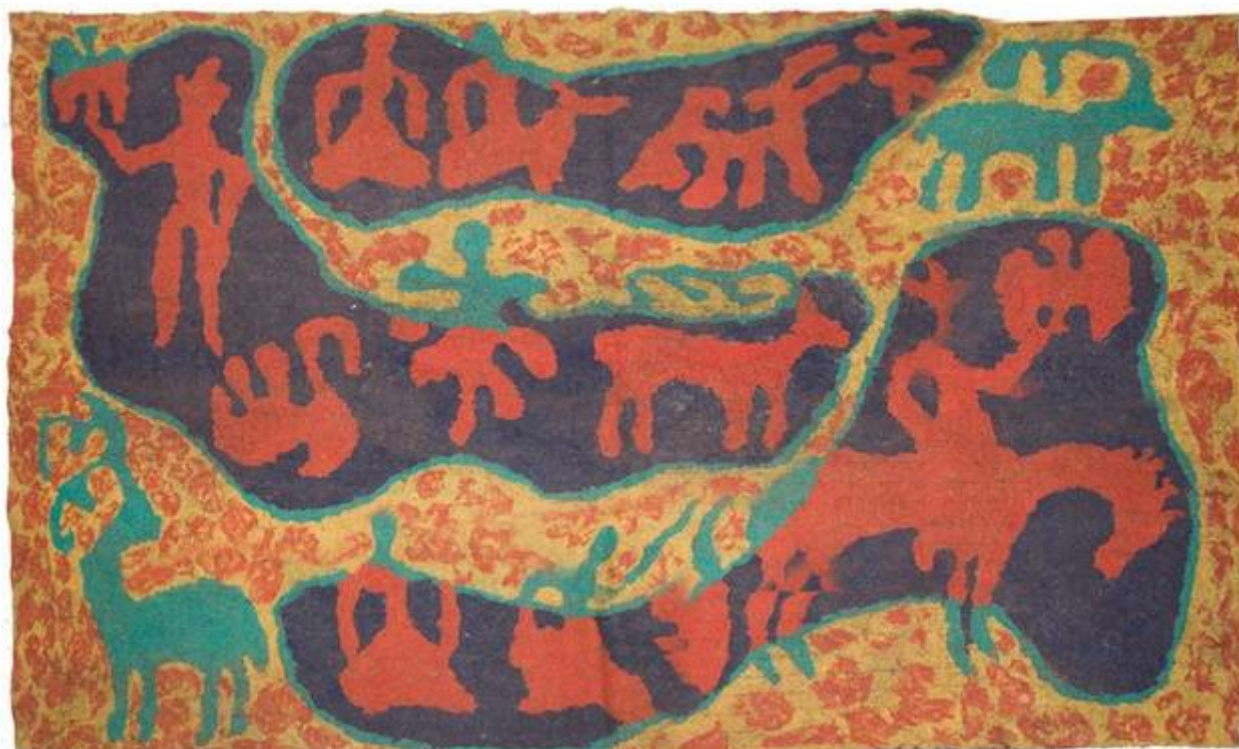


Рис. 4. Дж. Уметов. «Созерцание». 1980. Источник: <http://knmii.kg/narodno-prikladnoe/>

На примере работ из коллекции Кыргызского национального музея изобразительного искусства им. Г. Айтиева с 60-х годов можно увидеть хорошую динамику роста, увлечение разными стилями в искусстве, применение различных методов, одним словом, современность задышала на войлочных пластах. Продолжая традиции Уметова, но выходя на качественно иной уровень, работают такие мастера, как Токтогул Касымов, Райгуль Акматова, Галина Турдиева. Их войлочные панно наполнены древними символами, пронизаны философскими суждениями о судьбе, предназначенности бытия. Используя все возможности войлока как гибкого материала для воплощения своих творческих идей, эти художники наполняют их глубоким сюжетным содержанием, мы видим в них изобразительный ряд, что дает нам возможность их восприятия как глубокой живописной картины.

Монументальное войлочное панно Токтогула Касымова (рис. 3) создано по мотивам былины о кыргызском Кожомкул баатыре (богатырь; 1888-1955). Здесь запечатлен момент, когда богатырь перенес свою лошадь через горный заснеженный перевал на своих плечах. Ала-кийиз «дышит» героизмом и патетикой момента.

Монументальная работа Р. Акматовой «На Иссык-Куле» (рис. 5) завораживает и уносит с собой в вихрь и динамику танца. Все полотно подвержено вихревому движению, оранжевые мазки войлока, как язычки пламени, горят, оттеняя контур вихря и движения – неиссякаемый круговорот мыслей и ощущений.

Если говорить о сегодняшней ситуации в Кыргызстане, то около 90% ремесленников работают с войлоком. Созданы студии, объединения ремесленников, есть профессионалы – художники-прикладники. В вузах популярно направление дизайна одежды и интерьера, за последние 15-20 лет рост самоидентификации приводит к возрастанию необходимости работы «самобытных» дизайнеров. Популярны проекты по возрождению традиционных знаний материальной культуры кыргызов, в последнее десятилетие множество проектов, при поддержке доноров, направлено на исследование наследия кочевой культуры.



*Рис. 5. Р. Акматова. «На Иссык-Куле». 1984. Источник: <http://knmii.kg/narodno-prikladnoe/>*



*Рис. 6. Р. Акматова. «Разногласия». 1989. Источник: <http://knmii.kg/narodno-prikladnoe/>*

Как доказательство вышеприведенных слов – инсталляция «Молчание войлока» (рис. 7): скромная, скупая и бессодержательная красота природных форм, отмеченная астрономическими «знаками вечности», раскрывает пространство и открывает новые горизонты целостного восприятия ландшафта во всей полноте. Войлок стал объектом, средством выражения новых форм искусства нынешнего времени.



Рис. 7. В. Руппель. «Молчание войлока». 2014. Фото из архива Тентиевой Ч.Ж.

Обращение к традиционному искусству, подпитываемое живым народным творчеством, общением с носителями, помогает понимать и распознавать секреты прошлого, ценить корни и быть невидимым мостиком будущего для следующих поколений. Будущее войлока можно с уверенностью описать в позитивных тонах, он умеет увлечь и влюбить в себя раз и навсегда.

### Литература

1. Джумабай Уметов. В мире орнаментов. – Фрунзе: «Кыргызстан», 1982. – 159 с.
2. Wang B.H. Excavation and preliminary studies of the ancient mummies of Xinjiang in China/Human mummies. – Wein; NY, 1996. – P 59-69.

Статья поступила в редакцию 02.03.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.003

## FELT AS AN UNSOLVED CODE OF THE PAST – A BRIDGE TO THE FUTURE

Tentieva Cholpon  
Gapar Aitiev Kyrgyz National Museum  
of Fine Arts,  
Art critic, Head of Marketing Department.  
Kyrgyzstan, Bishkek.  
ch.tentieva@gmail.com

### Abstract

The article discusses the history of felting in Kyrgyzstan based on the works from the collection of Kyrgyz National Museum of Fine Arts by G. Aytiev. The special attention is paid to works made by Jumabai Umetov, who revived the ancient craft of the Central Asian peoples connected with felt and cane as a new field of decorative and monumental art. Continuing Umetov's traditions such high-level masters as Toktogul Kasymov, Raigul Akmatova, Galina Turdieva work at a qualitatively new level. Modern arts and crafts art grew up from the folk art. Keeping traditions, introducing new themes, solutions, mastering new materials and techniques, forming the new appearance of interior the artists of Kyrgyzstan develop arts and crafts.

**Keywords:** fine arts of Kyrgyzstan, felt.

### Bibliographic description for citation:

Tentieva Ch. J. Felt as an unsolved code of the past – a bridge to the future. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 20-26. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/9/> (In Russian).

### References

1. *Dzhumabai Umetov. V mire ornamentov* [Jumabay Umetov. In the world of ornaments]. Frunze, 1982, 159 p.
2. Wang B.H. Excavation and preliminary studies of the ancient mummies of Xinjiang in China/Human mummies. Wein; NY, 1996, pp. 59-69.

Received: March 02, 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. Предыдущие публикации в №4 и №5 журнала. Одним из часто встречающихся понятий в буддизме является «чакра». Она достаточно часто встречается в различных танках и других сакральных композициях.

**Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»  
Т. 3, с. 681-682**

**Чакра** – колесо, символизирующее «дхарма-чакра-правартана» или «приведение в движение колеса Дхармы». Один из восьми благоприятных символом, которым в Тибете украшают дома, чтобы привлечь мир, процветание и счастье в семью (рис. 1).

Эта чакра с восемью спицами была найдена в Японии (рис. 2).



Рис. 1. Чакра. Источник:  
Чандра Л. Словарь буддийской иконографии. – Нью-Дели, 2005. – Т. 3. – С. 681.

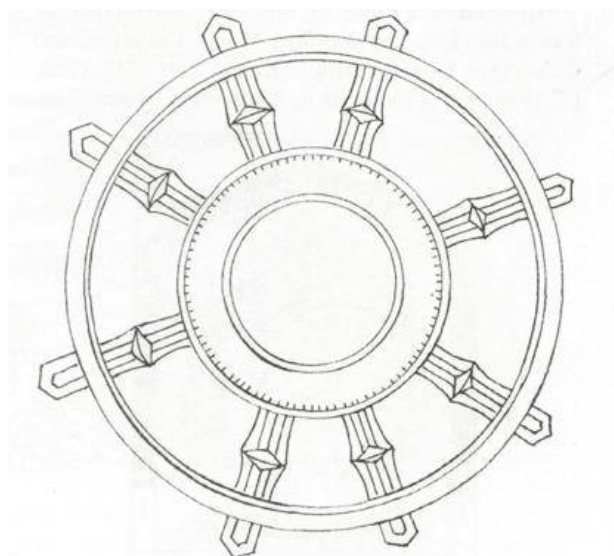


Рис. 2. Чакра с восемью спицами, найденная в Японии. Источник: Чандра Л. Словарь буддийской иконографии. – Нью-Дели, 2005. – Т. 3. – С. 681.

Чакра – богиня, держащая чакру, одна из богинь восьми благоприятных символов (астамангала-дэви) в монгольском Ганджуре. Монгольский вариант – Хурдэн экэ, тибетский – Nkhor.lo.ma, китайский – Фа-лунь Тянь-му, обе руки держат колесо (рис. 3).



Рис. 3. Чакра – богиня, держащая чакру. Источник: Чандра Л. Словарь буддийской иконографии. – Нью-Дели, 2005. – Т. 3. – С. 682.

# Искусство XX – XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.004

УДК 7. 76. 03/09

## «ЧЕРНО-БЕЛОЕ И ЦВЕТНОЕ». ЗАМЕТКИ С ПЕРСОНАЛЬНОЙ ВЫСТАВКИ ТАТЬЯНЫ АШКИНАЗИ

Сидорова Оксана Владимировна  
Кандидат исторических наук, главный  
научный сотрудник сектора «Отечественное  
искусство XX-XXI веков» научно-  
исследовательского отдела Государственного  
художественного музея Алтайского края,  
член Союза художников РФ.  
Россия, г. Барнаул.  
semyasidorov@yandex.ru

### Аннотация

Татьяна Ашкинази – известный в Сибири художник-график. Профессиональное мастерство она совершенствовала в художественной студии В.Ф. Рублёва, в Домах творчества СХ СССР. «Черно-белое и цветное» – персональная выставка Татьяны Викторовны Ашкинази, открывшаяся летом 2017 года в Художественном музее Алтайского края. В экспозицию вошли графические наброски, сделанные в студии Рублева, портретные зарисовки художников с творческих дач, детские портреты, серия литографий «Идиллия». Рядом с черно-белой графикой были представлены работы, выполненные темперой, маслом, акрилом. Выставка продемонстрировала творческое многообразие автора, показала, что Татьяна Викторовна Ашкинази – интересный, ищущий, развивающийся художник.

**Ключевые слова:** Татьяна Викторовна Ашкинази, Василий Федорович Рублев, графика, литография, рисунок, портрет, Дома творчества Союза художников СССР, Художественный музей Алтайского края.

### Библиографическое описание для цитирования:

Сидорова О.В. «Черно-белое и цветное». Заметки с персональной выставки Татьяны Ашкинази // Искусство Евразии. – 2017. – №3(6). – С. 29-37. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/12/>

«Черно-белое и цветное» – так называлась персональная выставка Татьяны Викторовны Ашкинази, открывшаяся летом 2017 года в Художественном музее Алтайского края.

Татьяна Ашкинази – известный в Сибири художник-график. Её биография связана с Алтаем и Барнаулом. Здесь она прожила большую часть жизни, здесь встретила своего первого учителя – Василия Федоровича Рублева, в художественную студию которого Татьяна Викторовна пришла одной из первых.

Рублёвская студия рисунка в Барнауле в середине 1970-х – 1980-е годы – объединение единомышленников, центр неформального искусства. Собрав вокруг себя абсолютно разных людей с разным уровнем подготовки, В.Ф. Рублев учил не только видеть и постигать, он учил любить рисунок. Это был так называемый метод чувственного рисования, изучение формы, её жизни в пространстве листа.

Студийные наброски на выставке – важнейший этап в творчестве Т.В. Ашкинази, которая говорит: «Когда-то студия Рублева – дала мне всё...» [1]. Они – зримое свидетельство одной из ярчайших страниц в художественной жизни Барнаула.

Работы сделаны быстро, эмоционально, при помощи сангины и угля. Схвачено основное. По степени обобщения, силе экспрессии их можно сравнить разве что с цветными листами, выполненными художницей в 2000-е годы (рис. 1).



*Рис. 1. Рисунки, сделанные Т.В. Ашкинази в студии В.Ф. Рублёва. 1970 – нач. 1980-х. (Фрагмент экспозиции «Черно-белое и цветное». Государственный художественный музей Алтайского края, 2017). Источник: ГХМАК.*

Ещё одна важная страница в биографии Татьяны Ашкинази – Дома творчества СХ СССР: «Челюскинская», «Сенеж», «Байкал», куда съезжались художники со всего Советского Союза. Многие известные ныне мастера получили здесь в свое время необходимые знания и опыт.

В 24 года Татьяна Викторовна впервые побывала в Доме творчества «Челюскинская». После был Сенеж. С Виктором Бухаровым – новосибирским живописцем, акварелистом Татьяна Ашкинази познакомилась на Сенеже в 1975 году. Яркий художник, сильный человек, о котором известный искусствовед В.О. Назанский писал: «В 1970-1980 гг. с именем Бухарова в Новосибирске ассоциировалась недоступная большинству индивидуальная свобода творчества. Его энергичная страстная живопись шла вразрез с практикой господствовавшего тогда социалистического реализма. Отдельные его работы снимали с выставок сотрудники идеологического фронта» [2]. Эти личностные и творческие характеристики художника

в полной мере отражены в работе Ашкинази, создавшей при помощи угля эмоционально выразительный мужской образ (рис. 2).



Рис. 2. Ашкинази Т.В. Портрет Виктора Бухарова. 1975. Бумага, уголь. 40х33.  
Собственность Т.В. Ашкинази.

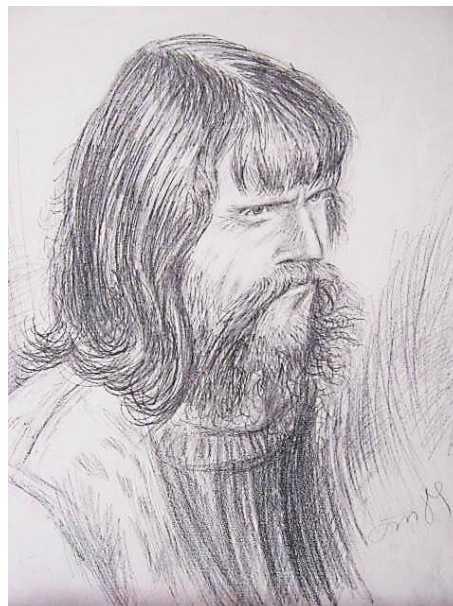


Рис. 3. Ашкинази Т.В. Портрет Бориса Десяткина. 1989. Бумага, карандаш. 47х42.  
Собственность Т.В. Ашкинази.

Бориса Десяткина – иркутского художника, живописца Татьяна Викторовна рисовала в Доме творчества на Байкале (рис. 3). Борис Васильевич носил тогда длинную бороду и усы. И в этой бороде и усах был не дед, а молодой мужчина, упрямый и независимый, находившийся в постоянном поиске, в конфликте с самим собой и своими художественными идеями. Эти свойства творческой природы Бориса Десяткина нашли точное образное воплощение в графическом портрете художника. Татьяна Ашкинази сумела тонко почувствовать и пластически верно передать существенные характеристики своего коллеги, внутреннее напряжение, взгляд которого выдают в нём человека с недюжинным, драматическим характером.

Анна Дехтярь – искусствовед из Москвы, тоже с творческой дачи, с Сенежа в 1976 году. Со слов Татьяны Ашкинази, она была «яркой, выразительной, пламенной» [1]. Всю эту гамму чувств художница заключила в глазах модели. Крупный овал лица с четким абрисом бровей и губ, высокая, согласно моде тех лет, прическа, пластическая выразительность и соразмерность форм рожают эмоционально наполненный образ красивой, статной женщины (рис. 4).

Наряду с рисунком на выставке Татьяны Ашкинази была широко представлена печатная графика. Портрет известной московской художницы Натты Ивановны Коньшевой выполнен в технике офорта (рис. 5). Образ выстроен посредством метафоры, иносказательно. Вспоминая общение с Наттой Ивановной, Татьяна Викторовна говорит, что характер у Коньшевой мятущийся – «между ангелом и бесом» [1]. Силы тьмы и света буквально присутствуют в офорте Татьяны Ашкинази. Ангел с простирающимся от него светом служит символом творческого озарения, бес, ухватившись за мольберт, волнует ум художника сомнением.



Рис. 4. Ашкинази Т.В. Портрет Анны Дехтярь. 1975. Бумага, уголь. 56х39. Собственность Т.В. Ашкинази.



Рис. 5. Ашкинази Т.В. Натта Конышева. 1978. Бумага, офорт. 26х20,5. Собственность Т.В. Ашкинази.

С известным советским скульптором Нисс-Гольдман Татьяна Викторовна познакомилась на Сенеже. Гольдман было тогда уже за 90. Татьяна Викторовна Ашкинази вспоминает, что Нина Ильинична все время смеялась над своим профилем. Безусловно, автора привлекла не только внешность, но и яркая индивидуальность модели, воплощенная образно и ёмко. Глядя на этот портрет (рис. 6), даже неосведомлённый зритель может ясно представить себе всю мощь характера изображённой женщины, которую современники называли гранд-дамой, великолепной Нисс.



Рис. 6. Ашкинази Т.В. Портрет скульптора Нисс-Гольдман. 1981. Бумага, литография. Собственность Т.В. Ашкинази.

На творческие дачи Татьяна Викторовна ездила вместе со своей дочерью – Любашей, детские портреты которой экспонировались на выставке. За каждым из них своя история.

Например, работа «Сон» была выполнена при заселении в творческую мастерскую (рис. 7). Любаше было тогда 4 года. Она «помогала» маме, позже, устав, уснула тут же на коврике. Татьяна Викторовна «завернула её в попонку» и сделала портрет спящей дочки карандашом [1]. Образ получился очень трогательным и безмятежным. Круглая форма вязаного коврика, мягкая пластика детского лица, тонкие линии карандаша, легко прикасающегося к бумаге, свет, падающий на лицо девочки, – всё это рождает ощущение умиротворения и покоя, в той мере, в которой оно бывает лишь в детстве.



Рис. 7. Ашкинази Т.В. Сон. 1989. Бумага, карандаш. 22,5х31.  
Собственность Т.В. Ашкинази.

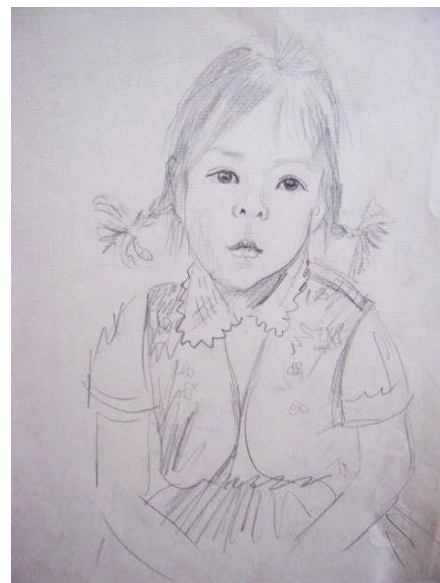


Рис. 8. Ашкинази Т.В. Любаша. 1989. Бумага, карандаш. 29х20.  
Собственность Т.В. Ашкинази.

«Портрет с косичками» имеет выраженную временную принадлежность и, вместе с тем, очень точно передает характер Любашы (рис. 8). Татьяна Викторовна точно и чутко создает образные характеристики своей дочки: то, как она прямо держит спинку, как она подобрана вся, как глядит серьезно, по-взрослому.

Центральное место в экспозиции занимал автопортрет в зеркале – знаковая работа для творчества художницы (рис. 9). Рисунок, выполненный карандашом в 1979 году, много раз репродуцировался, был представлен на выставках различного уровня.

Автопортрет – вечная тема в искусстве. Особенность этого жанра – в стремлении к самопознанию, взгляду со стороны на собственное «я».

Художник, изображая себя, всегда использует зеркало. Однако буквальное присутствие зеркального полотна должно иметь смысловую нагрузку. В данном случае – тройственность отражения означает многогранность и многоликость женской натуры, а множественные атрибуты дамского туалета, интересные для рассматривания (шкатулка, ножницы, духи), эмоционально дополняют образ молодой художницы, наполненный трепетом и светом.



Рис. 9. Ашкинази Т.В. Автопортрет. 1979.  
Бумага, карандаш. 46,0х35,0. Собственность  
ГХМАК.

Особое место в творчестве Т.В. Ашкинази занимает сельская тема. Литографии из серии «Идиллия» были выполнены на Алтае. Название цикла родилось спонтанно, из ощущения красоты и целостности окружающего мира. В одном из своих интервью Татьяна Викторовна рассказывала: «Алтай я очень люблю! Однажды мне дали скучную тему – «Сельские будни», было начало перестройки – я ездила туда делать рисунки. Тогда я вдруг поняла, что мне хочется рисовать то, что происходит вокруг... Идиллия просто. Там же возникла серия работ с одноименным названием...» [3]. «В поездке делала рисунки карандашом. После сфотографировала рисунки и на Челюхе уже литографии по фото выполняла» [1].



Рис. 10. Ашкинази Т.В. Большие тополя. Из серии  
«Идиллия». 1990. Бумага, цветная литография.  
43,3х46. Собственность Т.В. Ашкинази.



Рис. 11. Ашкинази Т.В. Июнь. Из серии  
«Идиллия». 1990. Бумага, цветная литография.  
42,0х48,2. Собственность Т.В. Ашкинази.

Серия состоит из пяти листов: «Большие тополя» (рис. 10), «Под дождём», «Сентябрь», «Полуденный отдых», «Июнь» (рис. 11). Основные персонажи повествования – не люди, а птицы, животные. Они – неотъемлемая часть мирового единства. Вот овцы около сеновала старательно вытягивают пучки сушеной травы, смотришь и буквально чувствуешь запахи дождя. Чуть дальше взгляд натывается на небольшой домик, рядом с которым заросли травы, кустарника. Все это знакомо каждому из нас из детства.

В работах графической серии «Идиллия» предметно-пространственная среда создается автором не только посредством штриха и линии. Одним из главных средств образной выразительности является пятно. Плоскость листа заштриховывается автором легко, светло, полупрозрачно.

В 2000-е годы Татьяна Ашкинази обратилась к цветной графике и живописи. На выставке экспонировались работы, выполненные темперой, акрилом, маслом. Со слов Татьяны Ашкинази, «она вышла на цвет, реставрируя иконы». В конце 1990-2000-е гг. Татьяна Викторовна занималась росписью храма Вознесения Господня, иконостаса церкви Серафима Саровского в г. Барнауле.

Цветные работы объединены в два жанровых цикла «Сельские мотивы» и «Город», серию живописных портретов. Городской цикл не похож на другие. В этих работах не только мастерство, красивые сочетания цветов, завораживающая пластика линий, но и удивительная внутренняя свобода мастера.

О жизни своих современников Татьяна Ашкинази рассказывает ярко, красочно, эмоционально. Это широко известные («Портрет журналистки Елены Рябовой») или оставшиеся безымянными модели из мастерской («Задремавшая», «Модель с телефоном»), случайные попутчики, люди с городских улиц («Резкое движение»).



Рис. 12. Ашкинази Т.В. Модель на тёмном фоне. 2012. Картон, гуашь, темпера. 45x41,4. Собственность ГХМАК.

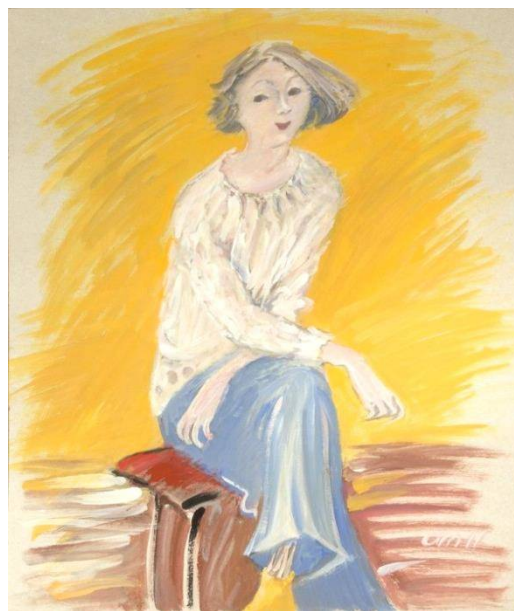


Рис. 13. Ашкинази Т.В. Модель в мастерской. 2011. Картон, гуашь, темпера. 41,4x35. Собственность ГХМАК.

Кто-то из них соглашался позировать художнице. Иных она рисовала глазами, как учил Василий Федорович, а по возвращении в мастерскую переносила запечатленные в памяти образы на картон и бумагу.

Татьяна Викторовна говорит: «Часто бывает, увидишь что-то, а потом несешь в мастерскую практически в горсточке. Я много рисую с натуры, и постоянно у меня ученики. Они важны, так как тренируешь себя, глаз, учишься у них чему-то, – и тут же вспоминает свое ученичество: – Мне всегда было мало классического двухчасового рисования два раза в неделю. Мой учитель Василий Федорович Рублев говорил: “Рисуй глазами!”. Я именно так до сих пор и делаю» [1].

В экспозиции выставки также была представлена книжная графика Татьяны Викторовны Ашкинази: иллюстрации к «Легендам Горной Кольвани» Анатолия Мисюрева (1991), к неопубликованным книгам Вольтера (1971), Шекспира (1978), сделанные около полувека назад. В конце 1970-х у художницы ещё не было творческой мастерской, и за неимением специального помещения для творчества она рисовала по мотивам произведений любимых авторов по вечерам, на кухне, «на коленке» [1].

В книгах Т. В. Ашкинази всегда грамотное и эмоционально точное цветовое решение. Например, для серьезного и грустного рассказа К. Телесова о детях военного времени («Наш огород», 1972) Татьяна Ашкинази выбирает сдержанное цветовое сочетание, для книги Н. Черкасова «Утро» (1972), адресованной детям, цвет найден радостный и звонкий. Иллюстрируя книгу со стихами С. Маршака «Чудеса в решете», художница придумала оригинальное композиционное решение. Каждая иллюстрация заключена в обрамление, напоминающее портал сцены, под рисунком – подпись. Таким образом, сюжет предстает взору маленького читателя, словно театральное действие.

В целом, экспозиция выставки, носившей ретроспективный характер, получилась разноплановой и продемонстрировала творческое многообразие автора, показала, что Татьяна Викторовна Ашкинази – интересный, ищущий, развивающийся художник, искусство которого гораздо шире рамок алтайского или даже сибирского региона.

### Литература

1. Интервью Т.В. Ашкинази. 17.05.2017, 15.06.2017. Личный архив О.В. Сидоровой.
2. «Писать я начал как родился» [Электронный ресурс]. URL: <http://m-nsk.ru/portfolio-item/pisat-ya-nachal-kak-rodilsya> (Дата обращения: 02.07.2017).
3. Татьяна Викторовна Ашкинази [Электронный ресурс]. URL: <https://www.barnaul-altai.ru/news/persons/?id=18> (Дата обращения: 07.07.2017).

Статья поступила в редакцию 16.08.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.004

## «BLACK-AND-WHITE AND COLOURED» (NOTES FROM TATIANA ASHKINAZI'S PERSONAL EXHIBITION)

Oksana Sidorova

PhD in historical sciences, a chief research worker of the sector «National art of the XXth-XXIst centuries» of the research department of the State Art Museum of the Altai Territory, a member of the Union of Russian Artists. Russia, Barnaul.  
semyasidorov@yandex.ru

### Abstract

Tatiana Ashkinazi is a famous graphic artist in Siberia. She perfected her professional skills in V.F. Rublev's art school and in the Arts Centres of the Union of Artists of the USSR. «Black-and-white and coloured» is a personal exhibition of Tatyana Viktorovna Ashkinazi, which was opened in the State Art Museum of the Altai Territory this summer. The exposition includes graphic sketches, which were made in Rublev's art school, portrait sketches from artistic meetings, children's portraits and a series of lithographs «Idyll». Next to black-and-white graphics, works made with the help of tempera, oil and acryl were demonstrated. The exhibition showed us creative diversity of the author and proved that Tatiana Viktorovna Ashkinazi is an interesting, searching, developing artist.

**Keywords:** Tatiana Viktorovna Ashkinazi, Vasiliy Fedorovich Rublev, graphics, lithography, drawing, portrait, the Art Centres of the Union of Artists of the USSR, the State Art Museum of the Altai Territory.

### Bibliographic description for citation:

Sidorova O. V. «Black-and-white and coloured» (notes from Tatiana Ashkinazi's personal exhibition). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 29-37. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/12/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.004. (In Russian).

### References

1. Interview with T. V. Ashkinazi. 17.05.2017, 15.06.2017. Personal archive of O. V. Sidorova.
2. «I started painting when I was born». Available at: <http://m-nsk.ru/portfolio-item/pisat-ya-nachal-kak-rodilsya> (accessed: 02.07.2017). (In Russian).
3. Tatiana V. Ashkinazi. Available at: <https://www.barnaul-altai.ru/news/persons/?id=18> (accessed: 07.07.2017). (In Russian).

Received: August 16, 2017

## ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЕОНАРДА ТУРЖАНСКОГО

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

### Аннотация

Леонард (Леонид) Викторович Туржанский (1875-1945) – один из интереснейших русских художников начала XX века. Его небольшие работы, написанные непосредственно с натуры, отличаются точной и тонкой передачей определенного конкретного состояния природы. Они насыщены светом, солнцем, воздухом. В этих работах чувствуется большая любовь художника к могучей, плодородной, трепетной земле, к окружающему нас миру. Л.В. Туржанский очень скуп в выборе мотивов для своих пейзажей. Родные уральские места, деревня с ее улицами и покосившимися избами, усадьбы, пашни, молодые деревенские лошадки – вот, что волновало и вдохновляло художника. В этом обычном, простом он увидел большую красоту, силу и правду жизни.

**Ключевые слова:** пейзаж, творчество, картина, этюд, весна, осень, зима, музей, галерея, ученик.

### Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Пейзаж в творчестве Леонарда Туржанского // Искусство Евразии. – 2017. – №3(6). – С. 38-49. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/13/>

Родился Леонард Викторович 9(21) февраля 1875 года в Екатеринбурге в семье популярного среди населения города и окрестных заводов врача Виктора Андреевича Туржанского. В семье любили искусство: рисовала мать, старший брат, с ранних лет стал увлекаться рисованием и Леонард Туржанский. Отец и мать поощряли развитие его способностей. Близкий друг семьи – Н.М. Плюснин, учившийся в Петербургской академии художеств, стал заниматься с мальчиком. Каждое воскресенье Л.В. Туржанский приходил в его мастерскую. Здесь он трудился над традиционными учебными натюрмортами, работая карандашом и акварелью. Н.М. Плюснин нередко заставлял его переделывать рисунки, по несколько раз рисовать одно и то же, добиваясь наиболее правильного воспроизведения природы. Отцу по различным врачебным делам часто приходилось выезжать на заводы Урала, он брал с собой сына, и тот близко узнал и полюбил своеобразную уральскую природу. Каждое лето семья жила на даче в Малом Истоке, ставшем для Л.В. Туржанского самым близким и родным местом.

В 1895 году после окончания Екатеринбургского реального училища он едет в Москву, чтобы держать там вступительные экзамены в училище живописи, ваяния и зодчества. Но молодой Л.В. Туржанский оказался недостаточно подготовленным к большому конкурсному экзамену. Его попытка попасть в училище закончилась неудачей. Однако эта неудача не обескуражила Л.В. Туржанского.

Для него теперь стало ясным, что одной только любви к искусству мало для того, чтобы стать художником. Подготовка, полученная у Н.М. Плюснина, была недостаточной. Эти занятия по воскресеньям были занятиями дилетанта. Для поступления в Московское училище живописи, ваяния и зодчества требовались уже серьезные профессиональные навыки и знания. Их пока не было. Л.В. Туржанский переезжает в Петербург, где поступает в художественную студию Л.Е. Дмитриева-Кавказского и одновременно – в Центральное училище технического рисования барона А.А. Штигица. В 1896-1897 годах возвращается в Москву, переводится в Строгановское художественно-промышленное училище.

В 1898 году вторично держит экзамены в Училище живописи, ваяния и зодчества, куда принят «вольнопrixодящим» [7, с. 24]. Его педагогами были известные русские художники – А.М. Васнецов, Н.А. Касаткин, К.А. Коровин, К.А. Савицкий, В.А. Серов. Последний оказал особенно большое влияние на своего талантливого ученика.

За время своей учебы у В.А. Серова Л.В. Туржанский привык рассматривать все предметы и детали как одно жизненное целое, крепко нарисованное. От К.А. Коровина же он усвоил декоративный подход к натуре, стремление взять цвет наиболее интенсивно, полнозвучно, широкую и смелую манеру письма. «К.А. Коровина и В.А. Серова я считаю лучшими своими преподавателями, которым многим обязан как художник», – любил отмечать Л.В. Туржанский [9, с. 8].

В 1905 году Л.В. Туржанский вместе с художником С. Петровым совершает длительное путешествие по северным рекам России: Сухоне, Северной Двине, Вычегде, доходит до берегов Ледовитого океана. Север поразил художника своим колористическим богатством. В следующем году он снова едет на Север. В этих путешествиях было видно желание ученика следовать примеру своих учителей. В 1894 году В.А. Серов и К.А. Коровин также совершили поездку на север России. К.А. Коровин в середине 1890-х годов увлекался, как и В.А. Серов, разработкой серой тональности. К.А. Коровину «нравилось старое посеребренное дерево, и он изучал все его оттенки – серебристые, коричневатые» [8, с. 237].

Туржанский Л.В. из своих поездок на Север привез ряд прекрасных пейзажных работ. На этих работах продолжало сказываться влияние серебристо-серой гаммы учителей. Молодой художник успешно справился с трудной задачей – найти тончайшие тональности серого.

На одном из привезенных с Севера полотен были написаны сумерки, избенка, далекие холодные звезды. Над этим пейзажем особенно долго трудился Л.В. Туржанский. Его несколько раз смотрел В.А. Серов и остался им доволен, только кое-где тронул он кистью, добившись более тонкого соотношения цвета. Две работы – «Север. Тихий вечер» (1905, рис. 1) и «Холодный вечер» (1906, рис. 2) были тогда же приобретены Государственной Третьяковской галереей [8, с. 237].



Рис. 1. Туржанский А.В. Север. Тихий вечер. Б., м., 45,0 × 96,5 см. 1905 г. Государственная Третьяковская галерея. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanskiy-gallery/07-559/>



Рис. 2. Туржанский А.В. Холодный вечер. Карт., м., 78,0 × 45,0 см. 1906 г. Пермская государственная художественная галерея. Источник: <http://permartmuseum.ru/gallery>

Картина «Север. Тихий вечер» (рис. 1) написана широкими, густыми, ударно-напряженными мазками, в дальнейшем ставшими излюбленным техническим приемом художника [9, с. 8]. В ней показан как бы случайно «подвернувшийся» сюжет: старая, покосившаяся изба, холмистый речной берег, темнеющий на светлом небе [9, с. 8]. Но

художник сумел пронизать все такой взволнованной любовью к изображаемому, что это захватывает зрителя, покоряет, заставляет ощутить живую жизнь через незатейливый сюжет. Простота и непосредственность, умение раскрыть красоту в повседневном стали основными качествами всей его дальнейшей творческой деятельности.

В 1909 году Л.В. Туржанский окончил Училище живописи и был приглашен в Товарищество передвижных художественных выставок. В эти годы развернулись лучшие стороны его эмоционального живописного дарования. Позднее Л.В. Туржанский вошел в «Союз русских художников» и до конца деятельности был его активнейшим участником [9, с. 9]. Прекрасно улавливая тончайшие живописные соотношения, Л.В. Туржанский мог образно передавать все времена года, любые состояния природы. С особым увлечением он писал весну, ее ранние, погожие деньки, холодноватый, бодрящий ветер и первые пробивающиеся из-под толщи снега говорливые ручьи. Любил он писать также развороченный пахотой чернозем, весело выглядывающий из-под тающего рыхло-ноздреватого, дрогнувшего от тепла снега, с зеленоватой первой травкой, сменяющей бурю окраску земли. Этот ароматный вспаханный чернозем Л.В. Туржанский пишет так, что, по меткому определению К.А. Коровина, «его можно копать лопатой» [9, с. 9].

Среди весенних пейзажей художника большим мастерством исполнения и цельностью живописного решения выделяется «Весенний вечер» (1910, рис. 3).

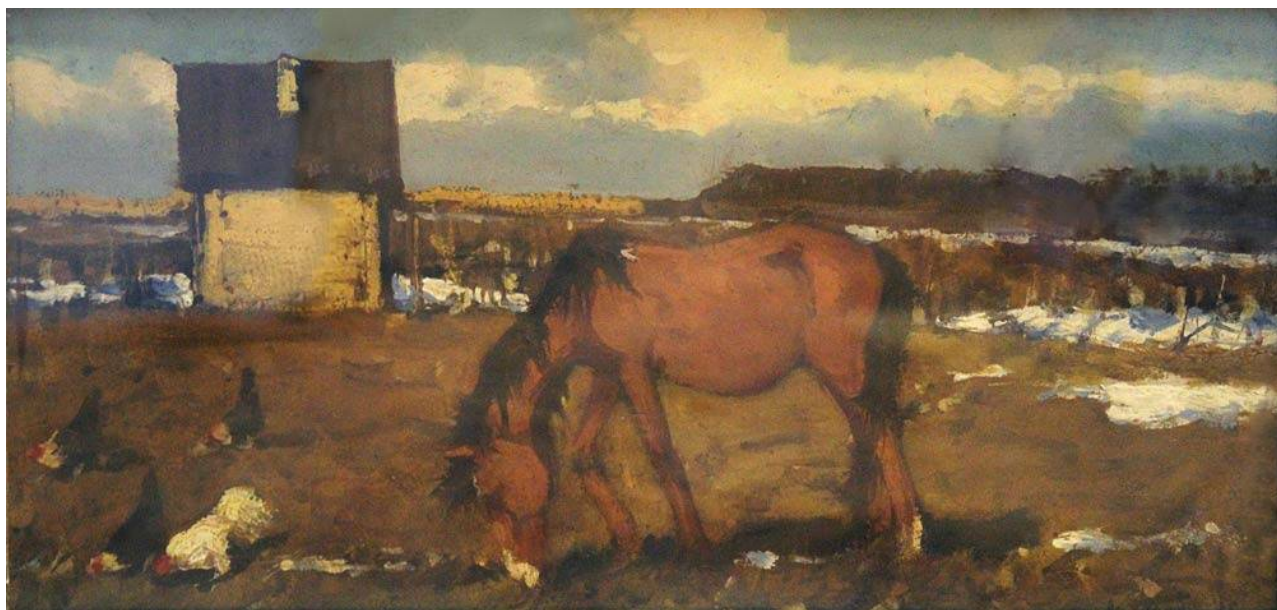


Рис. 3. Туржанский Л.В. Весенний вечер. Карт., м., 25,3 × 51,6 см. 1910-е гг. Национальный художественный музей Республики Беларусь. Источник:

[http://artpoisk.info/museum/nacional\\_nyy\\_hudozhestvennyy\\_muzej\\_respubliki\\_belarus/korovin\\_konstantin\\_alekseevich\\_1861/vesenniy\\_vecher\\_004/?period=](http://artpoisk.info/museum/nacional_nyy_hudozhestvennyy_muzej_respubliki_belarus/korovin_konstantin_alekseevich_1861/vesenniy_vecher_004/?period=)

В непритязательном по мотиву пейзаже уральская весна запечатлена в тот момент, когда уже восторжествовало тепло, оттаяла земля, ярко засветило солнце, согрелся воздух, но в оврагах и ложбинах еще сохранился снег. Спокойствие и тишина ощущаются в природе. Плавно движутся облака, медленно бредет лошадь, в сырой набухшей земле копошатся куры. Но в контрастах белеющего снега и бурой набрякшей земли, в интенсивной звучности золотистого, рыжего и коричневого цветов, в выразительности энергичного широкого мазка приподнятость и взволнованность. Напряжение жизненных сил природы воспринимается

через осязательную материальность предметного мира, написанного обобщенно, без детализации, в одних случаях густо положенной краской (куры, облака), в других – сложной тональной разработкой одного и того же цвета (лошадь, небо, земля). Здесь, как и во многих работах Л.В. Туржанского, центральное место принадлежит земле. Художник видит в земле могучую жизненную силу, широкую щедрость и источник всего живого.



Рис. 4. Туржанский Л.В. Солнце весеннее. 1910. Холст, масло. 41х74. Художественный музей Алтайского края, Барнаул. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanskiy-gallery/135-4/>

Им было написано несколько вариантов пейзажа «Ранней весной» (1913) [11, с. 42]. Картина под таким названием, 1917 года (рис. 5), находится в Государственной Третьяковской галерее.



Рис. 5. Туржанский Л.В. Ранней весной. Бум., м., 48,0 x 106,0 см. 1917 г. Государственная Третьяковская галерея. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanskiy-gallery/47-3/>

По композиционной цельности и внутренней завершенности, по созданному здесь образу ранней весны – это одна из работ Л.В. Туржанского, которую можно назвать пейзажем-картиной.

Все пространство картины занимает поле, покрытое снегом, но это не скучное снежное безмолвие, в нем уже чувствуется пробуждение весны. Кое-где видны проталины с рыжеватой прошлогодней травой, то там, то здесь бугорками темнеет земля, желтеет из-под снега солома. Вдали виден дом, стоящий на околице деревни, плетни и заборы, еще наполовину засыпанные снегом, а дальше – кусты и перелески, переходящие постепенно в темный массив леса. На переднем плане, среди разбегающихся во все стороны весенних проталинок, пестреют куры.

Но, пожалуй, больше всего весенних пейзажей Л.В. Туржанский посвятил особо волновавшей его теме «последнего снега» [1, с. 34]. В природе Урала этот момент необычайно разнообразен и контрастен по своим краскам. Обнажается из-под снега почти вся земля, влажная и тяжелая, она пестрит бурыми пятнами прошлогодней травы; ранней и нежной листвой зеленеет лес, а в оврагах и в ложбинах на поле все еще белеют остатки снега. Тут и деревенские улицы с остатками снега и копошащимися курами («Вечером»), и приусадебный участок с покривившейся изгородью и понурыми лошаденками («Пасмурный день», рис. 6), и крестьянский дворик с бродячими по нему телятами и жеребятами («Весна. Дворик», «Пестрый теленок»), и др.



Рис. 6. Туржанский Л.В. Пасмурный день. Карт., м., 28,5 x 58,0 см. Б.д. Собрание Х.А. Кагана.  
Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanskiy-gallery/attachment/82/>

В осенних мотивах Л.В. Туржанского привлекал момент борьбы противоположных сил в природе. В пейзаже «Осенний покой» художник передает переходное состояние между летом и осенью. Еще зеленеет трава, спокойно стоят лошади, освещенные неярким солнцем, но небо с тревожными тяжелыми облаками уже холодное, осеннее. Это переходное состояние природы Л.В. Туржанский умело раскрывает средствами живописи. Он противопоставляет охристые и коричневые тона звучным – голубым и белым. В такой насыщенности и неуравновешенности, в широких плотных мазках чувствуется большая напряженность природы.

Пейзажи зимней деревни немногочисленны в творчестве Л.В. Туржанского. Лучший из них – это «Зимний пейзаж. На дровнях» (рис. 7).



Рис. 7. Туржанский Л.В. Зимний пейзаж. На дровнях. Карт., м., 23,0 x 52,0 см. 1920-е гг.

Государственная Третьяковская галерея. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanский-gallery/128-5/>

Большинство же зимних работ выполнено Л.В. Туржанским в Москве. Мастер солнечного освещения, он с радостью писал залитые солнцем, засыпанные искрящимся снегом московские дворники. Таковы его «Зимой. Солнце» (1912), «Уголок Москвы» (1917, рис. 8), в которых великолепно написаны и плотный зимний снег, и бледно-голубое, как бы разбеленное от мороза небо, и черные нахохлившиеся от холода вороны.



Рис. 8. Туржанский Л.В. Уголок Москвы. Карт., м., 48,0 x 63,0 см. 1917 г. Северо-Осетинский республиканский художественный музей, Владикавказ. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanский-gallery/49-3/>

Мастерски написаны в уральских пейзажах растрепанные деревенские лошадки, к которым художник относится с большой симпатией. Они оживляют пейзаж, делают его более близким и дорогим зрителю.

В 1920 году Леонард Викторович с семьей переезжает в Москву. Местом жительства он выбирает тихую и спокойную Большую Никитскую улицу.



Рис. 9. Туржанский Л.В. Март. Весна. Большая Никитская. Карт., м., 34,0 x 43,0 см. 1934 г. Собрание семьи художника, Москва. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanский-gallery/attachment/76/>



Рис. 10. Туржанский Л.В. Дождь прошел (Б.Никитская). Карт., м., 23,0 x 37,0 см. 1936 г. Собрание семьи художника, Москва. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanский-gallery/110-8/>

Художника привлекла своеобразная жизнь этой улицы, и в своих городских пейзажах он передает ее в разное время года и в разную пору суток. В «Городском пейзаже» (рис. 11) Л.В. Туржанский изображает улицу днем при солнечном освещении [6, с. 7].

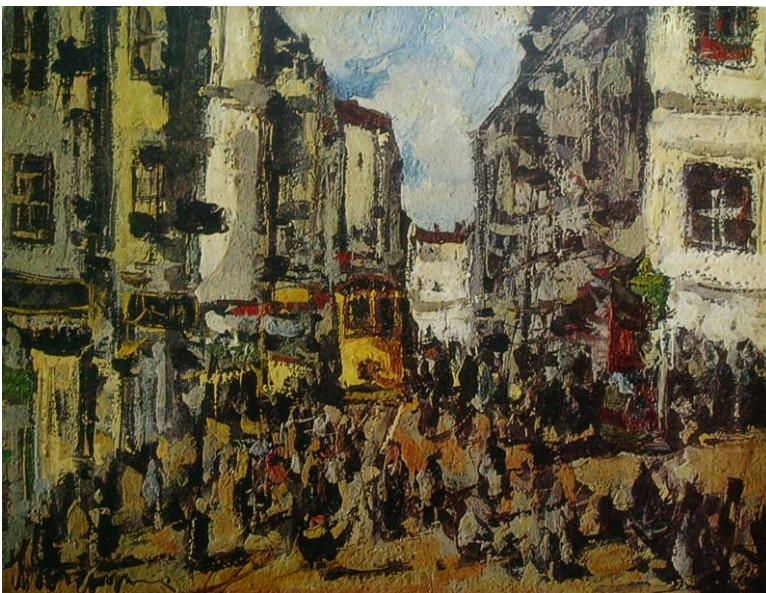


Рис 11. Туржанский Л.В. Городской пейзаж. Карт., м., 23,6 x 18,8 см. 1910-е гг. Национальный художественный музей Республики Беларусь. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanский-gallery/108-8/>

В этюде «Вечер» его привлекают сумерки, когда предметы потеряли уже звучность своего цвета, но еще не слились с темнотой ночи [6, с. 7]. Большое живописное мастерство художника чувствуется в маленьком этюде «Ночной город» [6, с. 7]. Он решен в красивых зеленовато-коричневых тонах, тени хорошо разобраны в цвете, цветом насыщен льбящийся из окон свет.

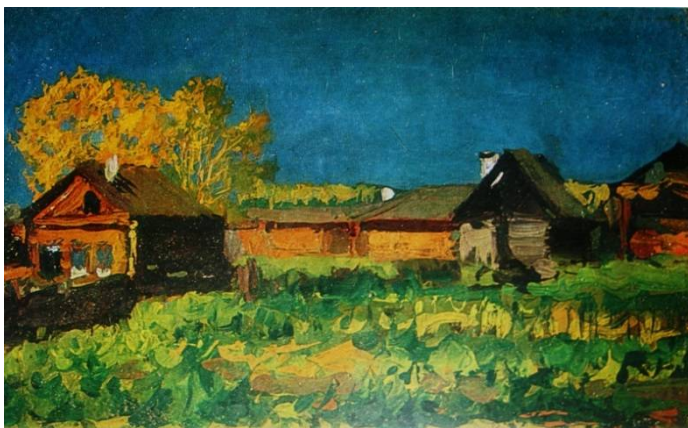


Рис. 12. Туржанский Л.В. Вечер. Б. на к., 11,9 x 16,5 см. 1931 г. Национальный художественный музей Республики Беларусь. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanский-gallery/106-8/>



Рис. 13. Туржанский Л.В. Ночной город. Карт., м., 35,5 x 50,5 см. 1912 г. Национальный художественный музей Республики Беларусь. Источник: <http://cultobzor.ru/2014/01/turzhanский-gallery/attachment/85/>

В 1930-е годы Л.В. Туржанский много работал по заказам над картинами из колхозной жизни. Обращаясь к своим постоянным сельским темам, он успешно решал их созвучно новому времени. Сумеречные тона вытеснялись светлыми, появлялся на полотнах и человек, который обычно отсутствовал в его прежних произведениях. Человек работающий, человек – в деле.

Когда началась Великая Отечественная война, Л.В. Туржанский был тогда еще крепок и здоров. Немцы подошли близко к Москве. Л.В. Туржанскому предложили эвакуироваться на Кавказ. Но он мечтал только об Урале. В 1943 году Л.В. Туржанский приехал в Екатеринбург и сразу же отправился в свой любимый Малый Исток. Но вскоре тяжело заболел. Родные при первой же возможности перевезли его назад в Москву. Там 31 марта 1945 года Леонард Викторович скончался. В некрологе газета «Советское искусство» писала: «Мы потеряли в лице художника замечательного пейзажиста и замечательного человека. Художественное наследство, оставленное им, войдет как ценнейший вклад в сокровищницу русского искусства...» [2, с. 167].

Персональные выставки Л.В. Туржанского состоялись в 1937, 1941 и 1975 годах в Москве, в 1946 году – в Екатеринбурге, в 1965 году – в Минске. Картины и этюды Л.В. Туржанского хранятся сейчас в лучших музеях и галереях страны: в Третьяковской, в Русском музее, в Екатеринбургской, Пермской, Тюменской и т.д. Есть они и за границей: в музеях и частных собраниях Парижа, Лондона, Копенгагена и других зарубежных городов.

У Л.В. Туржанского было немало учеников. Среди них и известный уральский пейзажист И.К. Слюсарев (1886-1962). Двенадцатилетним мальчишкой он попал в Екатеринбург из деревни Черноскутовой; родные определили его подручным в хлебную лавку, но И.К. Слюсарев хотел учиться рисованию. И однажды ему сказали, что на базаре появился «настоящий художник», который сидит и рисует лошадь [2, с. 166]. И.К. Слюсарев бросился искать этого «настоящего» и увидел Л.В. Туржанского [2, с. 166]. Они познакомились, затем подружились, и Л.В. Туржанский оказал заметное влияние на творчество И.К. Слюсарева. Как и Л.В. Туржанский, он писал этюды различных уголков природы, при этом важнее всего была для него правдивая запись в этюде состояния природы, выражение чувства.

Таким образом, творчество Л.В. Туржанского развивалось в русле русского искусства начала XX века, когда художники, увлекаясь проблемами передачи воздушной среды, цвета, света, предпочитали работать на открытом воздухе, высоко ценя свежесть и непосредственность первых впечатлений от природы. Поэтому можно понять увлечение Л.В. Туржанского этюдом. Но лучшие этюды Леонарда Викторовича, как и многих русских художников этого времени, далеко перерастают рамки этого жанра, превращаясь в законченные, цельные произведения, наполненные большим содержанием, настроением и любовью художника к родине.

### Литература

1. Глобачева С.И. Леонард Викторович Туржанский. – Л.: Изд-во «Художник РСФСР». – 1960. – 94 с.
2. Захаров С. О любимом художнике // Урал. – 1975. – №2. – С. 165-167.
3. К 100-летию со дня рождения Л.В. Туржанского // Московский художник. – 1975. – №7(13 февраля). – С. 4.
4. Казаринова Н. Мастер уральского пейзажа // Вечерняя Пермь. – 1975. – №43(20 февраля). – С. 3.
5. Леонард Викторович Туржанский: Альбом / Авт. Н.И. Станкевич. Сост. И.Л. Туржанская. – Л.: Изд-во «Художник РСФСР». – 1982. – 160 с., ил.
6. Леонард Викторович Туржанский. Каталог выставки. К девяностолетию со дня рождения. 1875-1945 / Каталог составлен научным сотрудником музея Т.А. Карпович. – Минск: Изд-во «Полымя». – 1965. – 26 с.: ил.
7. Леонид Викторович Туржанский. 1875-1945. Сборник материалов и каталог выставки произведений / Сост. сборника и каталога, автор вступит. статьи В.П. Лашпин. – М.: Изд-во «Советский художник». – 1978. – 147 с.
8. Павловский Б. Л.В. Туржанский (1875-1945) // Уральский современник. Альманах Свердловского отделения Союза советских писателей. Вып.10. – Свердловск: Изд-во «ОГИЗ». – 1947. – С. 234-242.
9. Петр Иванович Петровичев и Леонард Викторович Туржанский. – М.: Изд-во «Академии художеств СССР». – 1960. – 13 с.: ил.
10. Сазонов Н.С. «Отец Леонард» // Сазонов Н.С. Записки уральского художника. – Л.: Изд-во «Художник РСФСР». – 1966. – С. 84-89.
11. Серебренников Н.Н. Урал в изобразительном искусстве. – Пермь: Пермское книжное изд-во. – 1959. – 159 с.: ил.
12. Соболевский Н. Певцы родной природы // Искусство. – 1959. – №7. – С. 56-60.
13. Шаповалов Я. Певец русской природы // Уральский рабочий. – 1959. – №234(4 октября). – С. 4.

Статья поступила в редакцию 11.07.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.005

## LANDSCAPE IN THE WORKS OF L.V. TURZHANSKY

Filippova Olga

Art critic,

The member of the Association of art critics

(Moscow)

Russia, Moscow

iscusstvo0891@mail.ru

### Abstract

Leonard (Leonid) Viktorovich Turzhansky (1875-1945) was one of the most interesting Russian artists of the early XX century. His little works, written directly from nature, their precision and delicate transfer of a specific state of nature. They are full of light, sun, air. In these works, you feel a great love of the artist to the mighty, fertile, quivering earth, to the world around us. L.V. Turzhansky very stingy in choice of motifs for landscapes. Native Ural forests, the village with its streets and rickety houses, mansions, arable land, rural young horses – that's what excited and inspired the artist. In this plain, simple he saw the great beauty, strength and truth of life.

**Keywords:** Landscape, creativity, painting, etude, spring, autumn, winter, museum, gallery, student.

### Bibliographic description for citation:

Filippova O. N. Landscape in the works of L. V. Turzhansky. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 38-49. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/13/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.005. (In Russian).

### References

1. Globacheva S. I. *Leonard Viktorovich Turzhanskii* [Leonard Viktorovich Turzhansky]. Leningrad, 1960, 94 p.
2. Zakharov S. About favorite artist. *Ural – Ural*, 1975, No 2, pp. 165-167.
3. To the 100th anniversary of the birth of L.V. Turzhansky. *Moskovskii khudozhnik – The Moscow artist*, 1975, No7 (February 13), p. 4.
4. Kazarinova N. The master of the Ural landscape. *Vechernyaya Perm' – Evening Perm*, 1975, No 43 (February 20), p. 3.
5. *Leonard Viktorovich Turzhanskii: Al'bom* [Leonard Viktorovich Turzhansky: Album]. Leningrad, 1982, 160 p.
6. *Leonard Viktorovich Turzhanskii. Katalog vystavki* [Leonard Viktorovich of Turzhansky. Exhibition catalog. On the ninetieth birthday. 1875-1945]. Minsk, 1965, 26 p.
7. *Leonid Viktorovich Turzhanskii. 1875-1945. Sbornik materialov i katalog vystavki proizvedenii* [Leonid Viktorovich Turzhansky. 1875-1945. Collection of materials and a catalog of the exhibition of works]. Moscow, 1978, 147 p.
8. Pavlovskii B. L. V. Turzhansky (1875-1945). *Ural'skii sovremennik. Al'manakh Sverdlovskogo otdeleniya Soyuzha sovetskikh pisatelei. Vyp.10* [The Urals Contemporary. Almanac of the Sverdlovsk branch of the Union of Soviet Writers. Issue 10]. Sverdlovsk, 1947, pp. 234-242.
9. *Petr Ivanovich Petrovichev i Leonard Viktorovich Turzhanskii* [Petr Ivanovich Petrovichev and Leonard Viktorovich Turzhansky]. Moscow, 1960, 13 p.
10. Sazonov N. S. «Otets Leonard» [«Father Leonard»]. Sazonov N.S. *Zapiski ural'skogo khudozhnika* [Notes by the Ural artist]. Leningrad, 1966, pp. 84-89.

11. Serebrennikov N. N. *Ural v izobrazitel'nom iskusstve* [Ural in the fine arts]. Perm, 1959, 159 p.
12. Sobolevsky N. Singers native wildlife. *Iskusstvo – The Art*, 1959, No 7, pp. 56-60.
13. Shapovalov Ya. Singer of Russian nature. *Ural'skii rabochii – Ural worker*, 1959, No 234 (October 4), p. 4.

Received: July 11, 2017

## «НАЙРАМДЛЫН ЗАМААР» – «ДОРОГОЙ ДРУЖБЫ»

Х. Содномцэрэн  
Художник, профессор Монгольского  
государственного университета  
искусств и культуры.  
Монголия, г. Улан-Батор.

Перевод с монгольского  
С.М. Белокуровой, Е. Хворостовой.

Подготовлено при финансовой  
поддержке гранта РГНФ – МинОН  
Монголии «Изобразительное искусство  
Сибири и Монголии XX – начала XXI  
веков: кросскультурные взаимодействия и  
влияние художественных традиций» №  
15-24-03002.

### Аннотация

Статья представляет собой воспоминания участника большинства советско-монгольских художественных экспедиций, которые регулярно осуществлялись с 80-х годов прошлого века.

**Ключевые слова:** художественные экспедиции «Дорогой дружбы», советско-монгольские культурные отношения, пленэр, совместные выставки советских и монгольских художников.

### Библиографическое описание для цитирования:

Х. Содномцэрэн. «Найрамдлын замаар» – «Дорогой дружбы» // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 50-57. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.006 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/14/>

В 70-80-х годах XX века, когда уже были пережиты тяжелые военные и послевоенные годы, экономика, сельское хозяйство и промышленность были восстановлены и поставлены на мирный путь развития, начинают активно развиваться отношения между людьми. Примером этих дружественных отношений может быть деятельность советских и монгольских художников. Сибирские художники из пограничных с Монголией регионов – народный художник В.С. Рогаль (1915 г.р.), ведущий художник Иркутска А.И. Алексеев (1929 г.р.), Б.Т. Бычков (1928 г.р.), А.Г. Костовский (1928 г.р.) в 1977 году приехали в Монголию, где совместно с монгольскими художниками (Д. Амгалан, 1933 г.р.; С. Дондог, 1935 г.р.; Б. Санжид, 1928 г.р.; Д. Мунх, 1942 г.р.) организовали пленэр в аймаках Гоби-Алтай и Баянхонгор. В 1978 г. состоялась поездка на Байкало-Амурскую магистраль на этюды, после чего с успехом была организована серия выставок на Алтае, в Улан-Баторе, Иркутске и Москве под названием «Дорогой дружбы», которая показала эффективность и высокие результаты совместной деятельности художников.

Продолжая тесное творческое взаимодействие между двумя странами, в 1982 году в Монголию отправились художники Алтайского края: заслуженный художник Федор Семенович Торхов (1930 г.р.), Михаил Яковлевич Будкеев (1922 г.р.), Игнатий Иванович Ортонулов (1933 г.р.), график Владислав Петрович Туманов (1938 г.р.). Вместе с монгольскими художниками О. Мягмаром (1930 г.р.), Х. Содномцэрэном (1942 г.р.),

Р. Омирзаком (1950 г.р.), Б. Доржхандом они единой группой впервые отправились на угольный разрез Багануур, где сделали несколько портретных этюдов рабочих. Затем маршрут проходил по аймаку Дорноговь, где советским художникам воочию предстал сказочный мир пустыни. Удивительная гобийская осень приветствовала нас чистыми красками, словно сошедшими с полотен французских импрессионистов и постимпрессионистов.



Рис. 1. Костовский А.Г. Монгол с трубкой. 1973. 70X60. картон, м.

Источник:

[http://cultura.irkutsk.ru/images/b/b8/Костовский\\_Анатолий\\_Георгиевич\\_-\\_Монгол\\_с\\_тубкой.jpg](http://cultura.irkutsk.ru/images/b/b8/Костовский_Анатолий_Георгиевич_-_Монгол_с_тубкой.jpg)

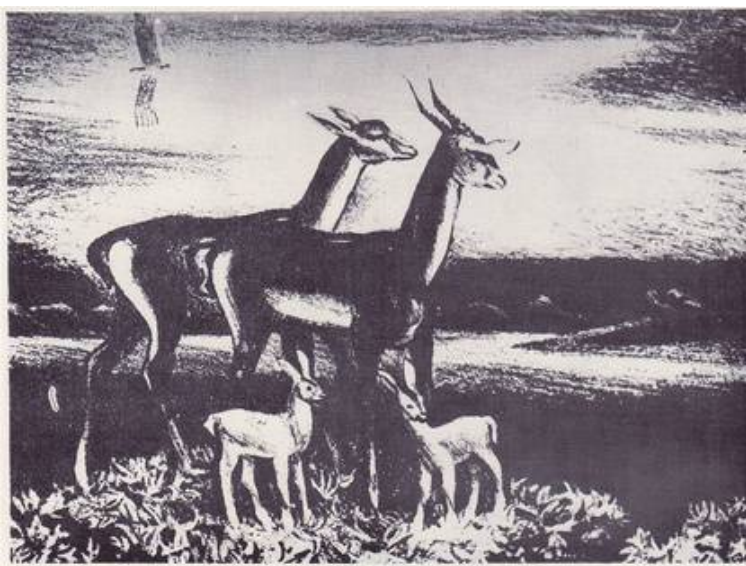


Рис. 2. Ортоңулов И.И. Дээрны. 1984. 37X49, гравюра на дереве. Источник: архив автора статьи.

Трудно забыть и то, что в аймаках нас встречали не только как художников, но и как почетных гостей, так как заслуженный художник Ф.С. Торхов был и заместителем главы Общества советско-монгольской дружбы, а также главой Общества дружбы Алтайского края. Поэтому в аймаке нас встречал секретарь партийного комитета Б. Аюуш с женой.

Природа Гоби – это не только удивительные формы и редкие цвета, это еще и стада животных, находящихся под угрозой исчезновения – архаров, джейранов, куланов, которые бегут бок о бок с автомобилем; это и невероятные свидетельства зарождения, развития и смерти мира, с которыми мы познакомились. Например, одно из таких мест носит название «Зоопарк Эргэл», где можно увидеть окаменевшие останки доисторических животных.

Действительно, стоило совершить поездку в эти сказочные места, чтобы увидеть своими глазами и прочувствовать сердцем такие чудеса, как окаменевшие леса Мандах сомона. Люди, живущие в Гоби, смелые и трудолюбивые. Например, жители маленького уютного местечка Цагаанцав, несмотря на природные трудности, окончив школу, остаются здесь, выращивают картофель, овощи, арбузы, тыквы. Это нас особенно потрясло.

Нашей группе художников организовали прекрасную встречу руководители сомона Хатанбулаг, мы были обеспечены помещением, питанием и имели все возможности плодотворно работать. В 1977 году я был в этом сомоне и видел реальные примеры, как второй секретарь райкома МНРП Н. Чанравваанчиг по своей инициативе и в русле политики

партии за пять лет увеличил поголовье пяти видов скота, развил ремесленное производство, овощеводство и картофелеводство, превратив сомон в одно из ведущих хозяйств.

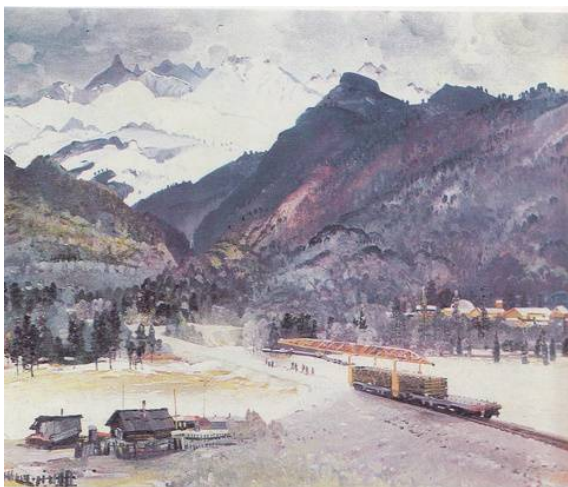


Рис. 3. Роголь В.С. Дорога к океану.  
1985. Х., м. Источник:  
[http://cultura.irkutsk.ru/wiki/Роголь\\_Виталий\\_Сергеевич](http://cultura.irkutsk.ru/wiki/Роголь_Виталий_Сергеевич)

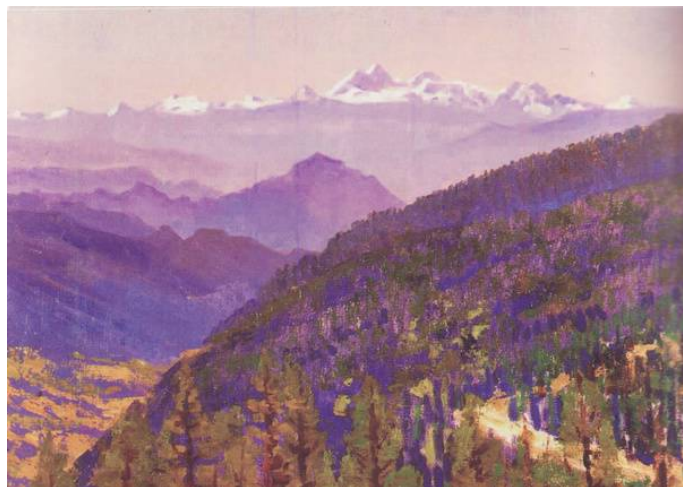


Рис. 4. Н. Цултэм. Алтайская вершина Сумер (эскиз)  
1986. 50X65. Х., м. Фото из архива автора статьи.

Неформальным главой нашей группы художников был выбран Ф.С. Торхов. На нас произвел большое впечатление прием, где на столе были сыр, пенки, печенье «хэвийн боов», баранина, свежие овощи, и, конечно, после этого наша работа стала лишь интенсивнее.

В 1983 году мы начали работу в Горном Алтае. Эта небольшая территория, которая вошла в подданство России в 1756 году, став в 1922 году Ойротской автономной областью, имеет долгую историю (в настоящее время это Республика Алтай). К нашей группе, кроме основного мощного состава, на границе в Ташанте присоединились барнаульский художник В.Т. Федосов (1939 г.р.), кемеровский график А.М. Ананьин. Мы посетили центр Кош-Агачского района, Курай, писали пейзажи и портреты в окрестностях ледника Актру, а затем продолжили работу в совхозе «Советский Алтай», который располагался в селе Балыктуоль на родине Игнатия Ивановича Ортоңулова в Улаганском районе. Именно здесь находятся всемирно известные Пазырыкские курганы, возраст которых составляет 2500 лет. Конечно, мы ознакомились с ними, и делали наброски.

Найденные погребения, прекрасно сохранившиеся благодаря вечной мерзлоте, традициям древних людей и научным достижениям, раскрывают перед людьми XX века страницы истории, искусства, культуры народов Центральной Азии. В 1947 году в исследованиях этих курганов принимал участие уроженец этих мест 16-летний Арсент Васильевич Санаа, ставший впоследствии председателем совхоза.

Мы видели, что жители этих мест, их культура и быт, очень схожи с монгольскими. Например, в названиях мест мы слышали очень много похожих слов, а кроме того, приготовление молочных продуктов, молочной водки, забой барана, приготовление кровяной колбасы, ремесла, одежда – все это очень напоминало монгольский вариант. Отсюда простирается обширный горный пояс длиной 77,7 км, шириной 2-5 км и глубиной 325 м. Здесь, на берегу озера Алтын кель, располагается туристическая база «Золотое озеро», окруженная лесом и горами. Мы сделали множество этюдов и пейзажных зарисовок в окрестностях озера. Затем наш путь лежал в Горно-Алтайск, административный центр

Горного Алтая. Мы познакомились со многими интересными людьми: поэтом Аржаном Адаровым (1932 г.р.), писателем Борисом Укачиным (1936 г.р.), певицей Карагыс Ялбаковой, резчиком Ельбаевым. Мы своими глазами видели и своими ушами услышали историю и культуру древних народов, сохраненную алтайцами.

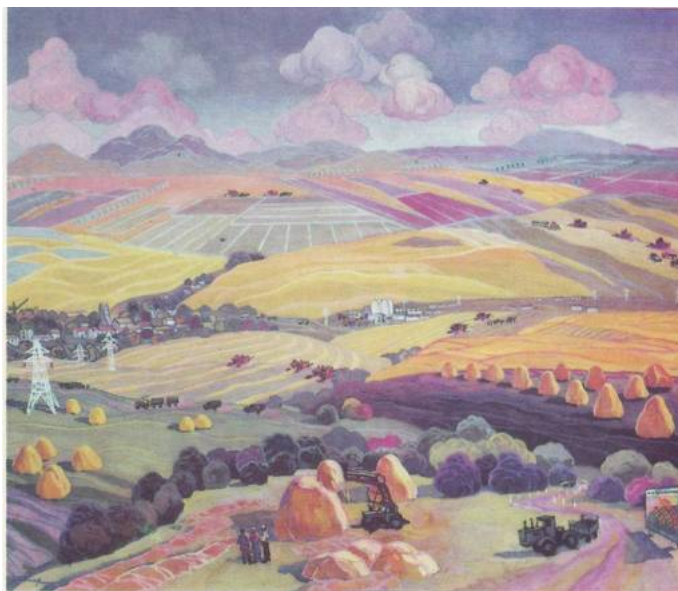


Рис. 5. О. Мягмар. Совхоз им. Шумакова. 1983.  
100X130. Х., м. Фото из архива автора статьи.

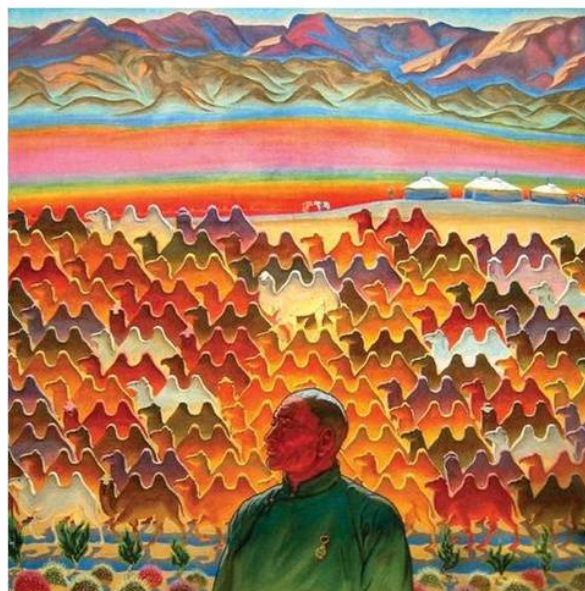


Рис. 6. Д. Амгалан. Герой труда – заводчик верблюдов. 1979. 150X150. Х., м. Фото из архива автора статьи.

Особое впечатление оставило посещение Заринского коксохимического комбината в молодом городе Алтайского края Заринске. Мы видели стойких, добросовестных людей, выполняющих тяжелую работу в непосредственной близости от огненной печи, в самом сердце огня. Мы говорили с тремя работниками в защитной от высокой температуры одежде. Один из наших вопросов был о зарплате. Они сказали, что это примерно 5000 рублей, но говорить о том, много это или мало бессмысленно, потому что такая работа в огненной печи нужна СССР. Художники использовали любую возможность, чтобы рисовать рабочих и руководство на производстве. Приехав в Барнаул, мы значительно облегчили наш багаж и отправились на поезде в Змеиногорский район, где посетили совхоз имени Шумакова. Нас приняли очень радушно, разместили в гостинице. Нам очень запомнилось, как опытный повар Н.А. Желтова угощала нас всевозможными разносолами и даже большой бутылкой «Русской водки», которая тогда была экспортным товаром.

Была проведена персональная выставка барнаульского художника Сергея Кашкарова, которая оставила приятные впечатления.

В итоге экспедиций по двум странам 8 октября 1984 года в Улан-Баторе была проведена выставка «Алтай – Багануур – Гоби», которую посетили множество высокопоставленных лиц. Среди них глава секретариата Монгольской народно-революционной партии Г. Адъяа, министр культуры Д. Цэвэгмид, представители различных ведомств, руководство советского посольства. Также присутствовали глава общества Монгольско-советской дружбы Б. Бадарч, исполнительный директор Союза обществ дружбы Монголии Н. Лувсанчултэм, председатель Творческого союза Монголии Н. Цултэм. Эта выставка была посвящена 60-летию Монгольской народной республики, и 24 ноября 1984 года она открылась в Москве, в Доме

дружбы. Открывал выставку председатель Общества советско-монгольской дружбы, дважды Герой Советского Союза, Герой Монголии, космонавт В.В. Горбатко, а также другие высокопоставленные лица. С монгольской стороны присутствовали член ЦК Монгольской народно-революционной партии Д. Гомбожав, депутат Государственного Хурала, Герой труда Монголии С. Хандсурэн, послы, дипломаты. Выставка, безусловно, имела государственное значение. В связи с проведением этой выставки народный дипломат, художник Ф.С. Торхов очень тепло и сердечно отозвался о похожих инициативах.



Рис. 7. Будкеев М.Я. Сараницэцэг (Дочь Монголии). 1983. 95x75. Х., м. Фото из архива автора статьи.



Рис. 8. Х. Содномцэрэн. Сказитель Калкин (эскиз). 1986. 49x35. Картон, м. Фото из архива автора статьи.

Во время поездки в Алтайский край члены второй группы «Дорогой дружбы» выступали на барнаульском телевидении, где рассказали о результатах поездки, очень сердечно повествовали о своих путешествиях, а художник Н. Содном исполнил монгольскую народную песню «Бурый ястреб». Все это было показано по телевидению, в прямом эфире это видели в Москве и даже в Монголии.

Вообще о выставке довольно много писали в различных изданиях, много говорили по радио и телевидению, с разных сторон освещали это мероприятие. Например, о выставке говорили заслуженный работник культуры России И. Рубан (журнал «Искусство», №11, 1985 г. – «Выставка дружбы»), монгольский искусствовед Д. Дашбалдан (газета «Унэн сонин» от 28.10.1984). О выставке в статье «Алтай – Бага-Нур – Гоби» писал Ф. Торхов (журнал «Художник», №11, 1986 г.).

В результате того, что между художниками-членами нашей группы сложились хорошие отношения, в 1986 году была организована вторая совместная поездка по Алтаю, которую назвали «Алтай – горы дружбы». В ней приняли участие советские художники Ф.С. Торхов, М.Я. Будкеев, В.П. Чукуев (1942 г.р.), А.П. Щетинин (1954 г.р.) и монгольские: Х. Содномцэрэн, Р. Омирзак, Н. Содном, художник из Ховда Д. Мишиг (1940 г.р.), народный художник Н. Цултэм (1923 г.р.). Наша работа началась с этюдов ледника Актру, который мы

писали и вблизи, и издали. Мы делали много этюдов с натуры и портретных зарисовок алтайцев, казахов и русских, живущих в Кош-Агаче. Далее наш путь лежал по Чуйскому тракту, мы остановились в Ине, где несколько дней работали на пленэре, писали природу, рассветы и закаты. Именно в утреннем свете хорошо была видна гора Сумер («Суумэр» по-монгольски), или Белуха – самая высокая и почитаемая гора Алтая (4506 м). На передней части этой горы видны так называемые каналы Сартагтая II-IV века. Далее мы отправились в Усть-Канский район, где также делали натурные зарисовки, потом остановились в Ябогане, и здесь нам посчастливилось встретиться с членом Союза писателей, народным сказателем из рода теленгитов Алексеем Григорьевичем Калкиным. Нам удалось написать его портрет, когда он играл на товшууре. Мы продолжили пленэрную работу в Усть-Коксинском районе. В сердце надолго остались виды окрестностей горы Сумер, которые наполнили душу живительной обновляющей силой.

Наша художественная поездка пролегла по той территории России, которая у нас известна как «Джунгария». Во вторую нашу поездку мы представили выставку в Ховде, Баян-Ульгии, Горно-Алтайске, Барнауле, где ее посмотрело большое количество трудящихся двух стран.

Примечательно, что во время нашей поездки люди безвозмездно помогали нам. Это очень трудно забыть, и я всегда с благодарностью вспоминаю об этом.

Третья двухсторонняя поездка «Дорогой дружбы» состоялась в 1986 году и включала художников из Сибири и Монголии, в частности, в состав группы входили тувинские художники О. Саая, ведущие художники Ю.Г. Курский, И.Ж. Салчак, В. Ховалыг, к ним присоединились заслуженный деятель искусств Ч. Батмунх (1931 г.р.), художник Д. Гунгаа (1950 г.р.), С. Болдбаатар (1952 г.р.), Ё. Бадарч (1952 г.р.). Художники отправились в Увурхангай, где писали природу, делали портретные и бытовые этюды, знакомились с жизнью людей и с богатым материалом вернулись на родину. В 1987 году уже лучшие монгольские художники отправились в Туву, где занимались исследованиями и пленэрной работой. Их интересовали, прежде всего, производство, сельское хозяйство, люди. В результате в 1988 году была успешно проведена масштабная передвижная выставка в Улан-Баторе, Москве и Кызыле.

Интересно, что к монгольско-сибирской международной группе художников присоединились и художники из Калмыкии, таким образом, творческая группа расширилась за счет таких художников, как О. Кекеевич, В.И. Ургадулов, П. Шиняев, Н.С. Богородская, которые в 1981 году приезжали в Монголию на пленэр и посетили западные аймаки Монголии – Увс и Ховд. Компанию им составили монгольские художники Э. Сухээ, Г. Дунбурээ, Ё. Ользийхутаг, До. Болд, которые занимались исследованиями в этом районе. Потом, по неизвестным причинам, калмыцкие художники довольно долго не принимали участия в совместных художественных мероприятиях, однако в 1985 году Н.С. Богородская, А.М. Поваев, Г.О. Рокчинский, В.И. Ургадулов, а также Э. Сухээ (1940 г.р.), Г. Дунбурээ (1941 г.р.), До. Болд (1952 г.р.), Р. Алтанхуяг (1950 г.р.) вместе отправились в Южную Гоби, где изучали природу и жизнь людей, а затем эта же группа продолжила работу уже в Калмыкии. В результате поездки в 1986 года вновь была проведена передвижная выставка «Дорогой дружбы», посвященная 65-летию Монгольской народной революции. Выставка с большим успехом прошла в Москве, Элисте и Улан-Баторе.

Следующая художественная экспедиция «Дорогой дружбы» состоялась в 1985 году. Из СССР в ней приняли участие художники В.Н. Лемешев (1932 г.р.), А.С. Скалозубов (1936 г.р.), Г.С. Григорян (1940 г.р.), И.А. Мамедов (1948 г.р.), а монгольская сторона была

представлена художниками Н. Орсоо (1947 г.р.), Ё.Ользийхутаг (1950 г.р.), О. Дарамбазар (1951 г.р.), Ц. Энхжин (1953 г.р.). Эта группа совершила поездку в аймак Баянхонгор, где до сегодняшнего дня сохранились древнейшие пейзажи, которые стали основой для пленэра, кроме того было сделано много портретных набросков трудолюбивых жителей аймака. Эта же художественная группа затем отправилась в СССР, а именно в Ростов-на-Дону, Азербайджан. 1987 год был годом 70-летия Октябрьской социалистической революции, именно этому событию была посвящена новая совместная выставка, которая побывала в Улан-Баторе, Баянхонгоре, Москве и Ростове-на-Дону.

Совместная деятельность экспедиции «Дорогой дружбы» постепенно расширялась за счет включения новых участников. Так, в 1989 году была сформирована новая группа, куда вошли художники из советской Эстонии – Маара Винт (1955 г.р.), Литвы – Виргиния Калинаускайте (1955 г.р.), Москвы – Галина Макаеева (1948 г.р.), Татьяна Иванова (1948 г.р.), а также монгольские художники Ш. Чимиддорж (1954 г.р.), С. Дагвадорж (1955 г.р.), Ц. Туяа (1962 г.р.), С. Тогс-Оюун (1954 г.р.). Группа побывала в Завханском аймаке, Гоби, Хангае, а в 1990 году отправилась в причерноморский город Гурзуф, в советскую Прибалтику (Эстонию и Литву). Совместная выставка художников двух стран прошла только в Москве. К сожалению, это было последнее мероприятие, и традиция совместных советско-монгольских выставок навсегда осталась в истории.

Международные экспедиции и выставки «Дорогой дружбы» сформировали особого рода традицию, научили художников-участников работать вместе и работать эффективно, привозя из каждой поездки большое количество материала. Во время экспедиций происходило знакомство друг с другом, обмен идеями и мыслями и глубокое проникновение в искусство и культуру сопредельной страны. Участвуя в этих выставках, художники зачастую становились известными, все имена художников теперь тесно связаны с изобразительным искусством. Кроме того, путешествуя, участники художественных групп часто встречались и дружески общались с местными жителями, тружениками, а это уже можно рассматривать как народную дипломатию.

Статья поступила в редакцию 23.06.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.006

## THE WAY OF FRIENDSHIP

H. Sodnomtseren  
Artist, professor at the Mongolian State  
University of Arts and Culture.  
Mongolia, Ulaanbaatar.

### Abstract

This article is a memoir of the participant of the most part of Soviet-Mongolian art expeditions, which were regularly carried out from the 80ths of the last century.

**Keywords:** artistic expeditions «The Way of Friendship», Soviet and Mongolian cultural relations, plein-air, joint exhibitions of Soviet and Mongolian artists.

### Bibliographic description for citation:

H. Sodnomtseren. The way of friendship. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 50-57. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.006 Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/14/> (In Russian).

Received: June 23, 2017

## СЧАСТЛИВЫЙ ХУДОЖНИК ЛЮДМИЛА НИКИТИНА (К ЮБИЛЕЮ ХУДОЖНИЦЫ)

Романова Елена Олеговна  
Советник Отделения искусствознания  
и художественной критики РАХ,  
член-корреспондент РАХ.  
Россия, г. Москва.  
art-rah@mail.ru

### Аннотация

В статье дается очерк жизни и творчества художницы Людмилы Николаевны Никитиной.

**Ключевые слова:** Людмила Никитина, пастель, пейзаж, натюрморт.

### Библиографическое описание для цитирования:

Романова Е.О. Счастливый художник Людмила Никитина (к юбилею художницы) // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 58-67. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/16/>

Людмилу Никитину искусствоведы не раз называли счастливым человеком и художником, поскольку «она сумела создать свой стиль и выработать свое восприятие окружающего нас мира, ставшее существом ее живописи» (Г.И. Вздорнов). И с этим трудно не согласиться, когда смотришь на работы пастелью в исполнении Никитиной. Пробуя себя в разнообразных художественных техниках – работая маслом, темперой, акварелью, карандашом, в керамике, она стала страстной поклонницей пастельной техники, именно в ней открыв наиболее подходящие возможности для своего художественного выражения.

Людмила Николаевна Никитина родилась и выросла в довоенном Ленинграде. В семье особое пристрастие питали к музыке и театру – мать и тетка будущей художницы были оперными певицами, вторая – А.Ф. Маньковская – даже выступала на сцене Кировского театра. Любовь к музыке и театру Людмила сохранила на всю жизнь, что с течением времени нашло отражение в ее творчестве. Более того: музыка навсегда стала для нее одним из главных источников вдохновения и... помощников – прежде чем приступить к работе, по сию пору Никитина ежедневно играет на фортепиано, чтобы разогреть пальцы. Такова была среда, в которой формировался вкус Людмилы. Ее глаз с детства был привычен к архитектурным шедеврам, которые бесстрастно отражались в водах каналов и рек Северной Пальмиры, а ухо – к шедеврам классической музыки.

Вернувшись в 1944 году из эвакуации в родной город, девочка из образованной семьи поступила в художественную школу при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, которую называли «школой юных дарований». Школа располагалась в здании Всероссийской академии художеств на Университетской набережной. Людмила училась живописи в классе А.А. Мильникова. Но истинным учителем в те годы для нее стало

собрание Эрмитажа, куда постоянно ходила с одноклассниками, неустанно повторяющими друг другу излюбленную фразу: «Ван Гог – наш бог!»... После окончания школы Никитина поступила в Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПДИ), где ее преподавателями стали академик А.А. Дейнека, доцент Е.С. Зернова, профессор Б.Н. Ланге. С большой теплотой художница вспоминает своих учителей, не забывая и С.А. Герасимова, у которого она занималась в аспирантуре.



*Рис. 1. Людмила Никитина. Ферапонтов монастырь. 2002. Фото из архива Л.Н. Никитиной.*

Несмотря на то, что большую часть жизни Никитина живет в Москве, Ленинград (Петербург) так и остался для нее любимым городом, который она чувствует и понимает лучше, чем любой другой. Вероятно, поэтому серия петербургских пейзажей «Белые ночи» (конец 1990-х – начало 2000-х) стала своеобразной «визитной карточкой» ее творчества. На этих пастелях город на Неве предстает безлюдным, призрачным, отрешенным от Вселенной, погруженным в прозрачную туманную дымку, которая словно создана для защиты его самого и его сокровищ – улиц, каналов, зданий, памятников от посторонних глаз. «Летний сад», «Биржа», «Храм Николы Морского», «Банковский мостик», «Вид на город с Исаакиевского собора», «Аничков мост» и множество других пейзажей в этой серии создают образ таинственного, загадочного города, не похожего ни на какой другой в мире. Петербург Никитиной – это сфинкс, погруженный в свои размышления, воспоминания, переживания, мысли. Художница создает образ города манящего, но не подпускающего к себе ближе установленной им самой границы. С одной стороны, ее пейзажи Петербурга словно подернуты патиной времени, но с другой – явно ощущается пульсация жизни под этой искусственно созданной вуалью. Автор очевидным образом стремится сблечь первозданность замысла Петербурга, его красоты, созданной человеческим гением.



Рис. 2. Никитина Л.Н. Зимний Петербург. 1990–2000-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 3. Никитина Л.Н. Санкт-Петербург. Вид на город с Исаакиевского собора. 2000-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 4. Никитина Л.Н. Санкт-Петербург. Аничков мост. 1990 – 2000-е гг. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 5. Никитина Л.Н. Ферапонтово. Весенний вечер. 2002. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>

Петербургские пастели Людмилы Никитиной пропитаны утонченной и прозрачной таинственностью Серебряного века – эпохи, отблески которой все же успели коснуться ее кончиков пальцев. Эти пастели вызывают ассоциации с символистскими работами П.В. Кузнецова («Утро. (Рождение)», «Голубой фонтан», «Рождение»), П.С. Уткина («Сон», «Утренняя молитва»), В.Э. Борисова-Мусатова («Парк погружается в тень») – во всех них пространство картины словно скрывается за туманной завесой, сотканной по воле художника.

Чтобы добиться подобного эффекта, Никитина часами втирает один цвет пастели в другой, терпеливо добиваясь нужной ей цветовой тональности. Здесь особенно важны касания цветов, их проникновение друг в друга. Порой ей приходится накладывать семь, восемь и более слоев пастели разных цветов для достижения задуманной цветовой гаммы. При этом не менее сложно бывает добиться определенной мягкости в будущем произведении, что отнюдь не просто при работе классической сухой пастелью.

Для выполнения этой задачи Никитина достигает определенных касаний цветовых слоев, на одних участках подчеркивая их прозрачность, а на других – напротив, плотность, что придает контрастность, звучность пейзажу. На этом и строится работа художницы – подобный принцип работы пастелью позволяет обобщать образ, добиваться нужной степени мягкости, что, в конечном счете, создает определенное настроение.



Рис. 6. Никитина Л.Н. Ярославль. Церковный дворик. 1990-е. Пастель. Источник:  
<https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 7. Никитина Л.Н. Ферапонтово. Тишина. 2002. Пастель. Источник:  
<https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 8. Никитина Л.Н. Литва. Паланга осенью. 1980-е. Пастель. Источник:  
<https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 9. Никитина Л.Н. Польша. Гданьск. старый город. 2010-е. Пастель. Источник:  
<https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>

Надо сказать, Людмила Никитина всегда писала только натурные пейзажи. Лёгкая на подъем, она использовала любую возможность отправиться в творческую поездку. По России, где ее особенно привлекали провинциальные города, в советские годы путешествовала с Союзом художников. Сегодня Людмила Николаевна вспоминает, как художники приезжали на автобусе, например, в Загорск (ныне Сергиев Посад), выбирали определенную точку для работы, делали множество зарисовок и уезжали. В дальнейшем эти зарисовки давали жизнь полноценным произведениям. У Никитиной подобные наброски,

которых в ее личном архиве хранится множество, подарили рождение циклу «Большие и малые города России», который не раз представлялся на суд зрителя. Феррапонтово, Городец, Боровск, Старица, Киржач, Тотьма, Череповец и другие по-своему прелестные, лежащие в стороне от столичной суеты, сохранившие свою исконную душу старинные русские города, чаще всего – в северной части страны, обрели плоть в работах Людмилы Николаевны. Эти пейзажи, выполненные 30–40–50 лет назад, порой на холстах, чаще на листах бумаги, сегодня дают возможность почувствовать очарование тех мест, в те годы еще не задетых напором современной цивилизации, зализавших глубокие раны послереволюционных и военных лет и на время застывших, будто на распутье между прошлым и будущим...

Неизменный интерес у художницы вызвали поездки по советским республикам, имевшиеся дома творчества у Союза художников позволяли подолгу жить в понравившемся месте, внимательно изучать его. Крым («Гурзуф», «Коктебель», др.), Кавказ, особенно Грузия, Прибалтика («Латвия. Старая Рига», «Литва. Паланга осенью», др.) – места, в которых с удовольствием работала Людмила Никитина. Пейзажная сюита «Старый Тбилиси» (1982–1983), выполненная в технике пастели, сангины, акварели, а также цветными карандашами, запоминается своей характерной тишиной, уединенностью и в то же время самобытностью, строгой красотой. Город, вольготно раскинувшийся на берегах Куры, привлекал Никитину в разное время года. Тбилиси в ее работах предстает то окутанным дымкой в преддверии позднего солнца, как бывает в начале осени, и тогда будто сливается с окружающим пейзажем; то покрытым пеленой дождя, и тогда он словно демонстративно выявляет свои графичные архитектурные и ландшафтные особенности. Эти характерные качества сохраняют и работы, запечатлевшие Старый Тбилиси в солнечную погоду. Несмотря на их радостное звучание, они все равно создают образ города, словно расположенного на необитаемом острове. И здесь открыто читается замысел автора сохранить образ города, отгороженного от влияний извне, защитить его первозданность, неиспорченность, чистоту, его внутреннее «я», одним словом, то, что впоследствии получит свое развитие в петербургской серии. Контрастность – важнейшая характеристика произведений, составляющих сюиту «Старый Тбилиси». Глядя на нее, понимаешь весомость и значимость слов художницы, сказанных о процессе работы: «Бличок положишь, и становится всё на своё место...».

Никитина много путешествовала и по Европе, сначала также через Союз художников, впоследствии, когда времена изменились, самостоятельно. Она любит архитектуру, особенно средневековую. Интерес определял и географию поездок – Германия, Польша, Венгрия, Австрия... В Польшу ездила неоднократно, так долго, как позволяло здоровье. Еще четыре года назад Никитина делала зарисовки на центральной площади Кракова, в предместьях Варшавы, Гданьска, в сельской местности страны, столь полюбившейся художнице своей природой, культурой, людьми.

Хорошо просматривается определенная переключка в пейзажах российских городов и европейских. Один из мотивов, который увлекает Людмилу, – мотив отражения в воде. Можно сказать, что он является центральным в серии пастелей разных лет, посвященных Феррапонтово (1970-е, 1980-е) – «На озере», «Тишина», «Летний вечер»... И точно так же этот мотив присутствует в цикле пастелей разных лет, связанных с Польшей, – «Гданьск. Уголок старого города», «Варшава. Ново място», «Озеро в предместье Варшавы» и пр. Словно отдельные уголки больших и малых городов, которым удалось сохранить свою первозданную красоту, смотрятся в зеркало, придирчиво оглядывая и свой внешний вид, и проверяя полноценность своей поэтической сущности, привлекавшей и привлекающей сюда людей.



Рис. 10. Никитина Л.Н. Германия. Уголок старого Берлина. 2000-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 11. Никитина Л.Н. Из серии «Старый Тбилиси». 1980-е. Цветные карандаши. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 12. Никитина Л.Н. Из серии «Старый Тбилиси». 1980-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 13. Никитина Л.Н. Из серии «Восточный натюрморт». 2010-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>

Так что главное, что объединяет пейзажи Людмилы Никитиной, выполненные в разных регионах мира, – это стремление сохранить и передать зрителю духовную составляющую того или иного места, образованную содружеством природы и человека, вобравшую энергетику всех поколений, по достоинству оценивших их красоту. Её пейзажи поэтичны, значительны своей погруженностью в свой внутренний мир. И в этом вновь слышны отзвуки культуры Серебряного века, который прославил красоту ушедших эпох и связал единой нитью прошлое и настоящее.

Манеру, в которой Людмила Никитина пишет пейзажи, она часто использует и при создании натюрмортов. Их предметный мир – старинные фарфоровые и стеклянные тарелки и чашки, бокалы и кувшины – также скрывает легкая вуаль, словно оберегающая хрупкие души предметов прошедших эпох. При этом в цветочных натюрмортах Никитина сбрасывает столь миль ей призрачно-прозрачный покров, и ее творчество открывается с новой стороны. Взгляд зрителя упоенно внимает гармоничным созвучиям бесконечно

разнообразных цветов. Именно цветочные натюрморты подтверждают характеристику художницы, данную некоторыми искусствоведами, – «цветовик».



Рис. 14. Никитина Л.Н. Из серии «Восточный натюрморт». 2010-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>

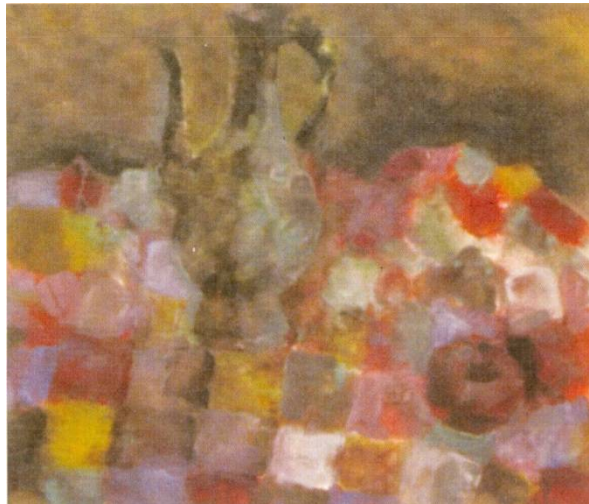


Рис. 15. Никитина Л.Н. Из серии «Восточный натюрморт». 2010-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>



Рис. 16. Никитина Л.Н. Из серии «Восточный натюрморт». 2010-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>

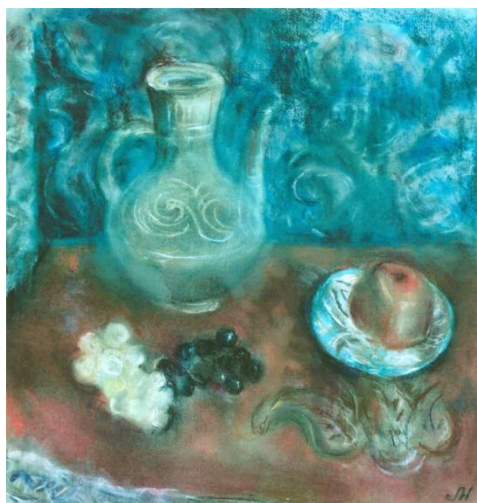
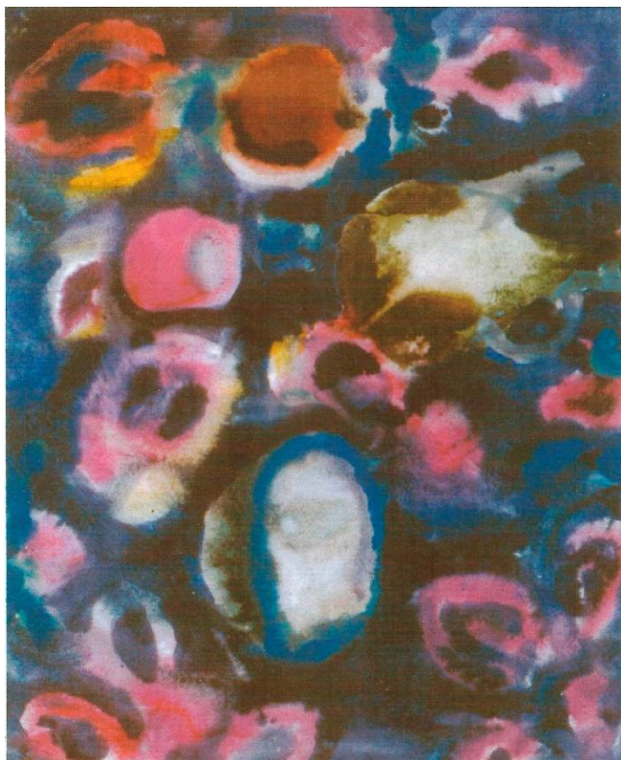


Рис. 17. Никитина Л.Н. Из серии «Восточный натюрморт». 2010-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>

В серии «Восточный натюрморт» художница обращается к фруктам, которые становятся главными действующими лицами работ. В этой серии также начинают отдаленно звучать абстрактные мотивы, которые со временем разовьются в самостоятельный цикл беспредметных произведений, построенных на сочетании цвета и формы, на контрасте цветовых сочетаний и их переключках. Цветовые абстракции Людмила Никитина выполняет в смешанной технике, сочетая акварель, гуашь и фломастер. Не так давно она начала вводить в эти композиции золотой цвет, который придал им особую экспрессию и большую выразительность. На технике исполнения абстракций стоит остановиться. Сначала художница выстраивает композицию каждого произведения фломастером, затем смягчает контуры геометрических фигур, размывая их кисточкой или губкой, и только после этого

приступает к наложению цвета. Абстрактные работы Никитиной, впрочем, как и все, что она делает, мгновенно узнаваемы. На них лежит отпечаток оригинального видения художницей окружающего мира, особого, лишь ей понятного восприятия цвета, света и формы.



*Рис. 18. Никитина Л.Н. Из серии «Восточный натюрморт». 2000-е. Пастель. Источник: <https://yavarda.ru/nikitinalyudmila.html>*

Особняком в творчестве Людмилы Никитиной стоят многофигурные композиции с присутствием людей. Их можно разделить на две большие темы – музыкально-театральную и народно-лубочную. Музыкально-театральный цикл включает изображения театральных мизансцен разного формата, объединенных временем действия – средневековьем, на что указывают стилизованные костюмы эпохи, музыкальные инструменты, интерьерные и архитектурные детали. Работы выполнены в разных техниках – темперой, акварелью, пастелью. По признанию Людмилы Николаевны, она впервые обратилась к этой тематике в конце 1980-х годов несколько неожиданно для себя и продолжает ее до сих пор. Для этих работ характерно настроение созерцания персонажей прошлого. Участники мизансцен статичны, их движения и жесты условны, словно перед зрителем явился стоп-кадр средневекового театрального действия, в котором участвуют менестрели, музыканты и зачарованные девушки, будто загипнотизированные музыкой. Порой здесь встречаются Колумбина и Пьеро, и тогда героини комедии дель арте смело входят в диалог со днем сегодняшним. Работы музыкально-театрального цикла отличает цветовое разнообразие, включение элементов витражной техники обеспечивает игру цвета и света на листах, их лучистость.

Народные мотивы по-лубочному ярко и празднично звучат в серии пастелей, посвященных проблемам бытия современников художницы. Своих героев Никитина помещает в природный ландшафт, часто – возле водоёма, будто надеясь, что красота и гармония природы поможет им преодолеть их жизненные трудности. Автора волнует неспособность людей видеть красоту природы и, стремясь соответствовать ей, становиться лучше.

В многообразии тем и техник лежит отгадка творчества Людмилы Никитиной. Видя не раз, как многое из того, что ей близко, подвергается разрушению, она пытается сохранить это хотя бы в своём творчестве. Обретя за долгие годы индивидуальную, не похожую на других творческую манеру, с помощью которой она может выражать своё отношение к миру, Л.Н. Никитина стала счастливым человеком и художником.

Статья поступила в редакцию 21.08.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.007

## HAPPY ARTIST LYUDMILA NIKITINA (FOR THE ARTIST'S ANNIVERSARY)

Elena Romanova  
Art Studies and Art Critics Department  
Advisor, Member and correspondent of  
Russian Academy of Fine Arts.  
Russia, Moscow.  
art-rah@mail.ru

### Abstract

The article gives an essay on the life and work of the artist Lyudmila Nikitina.

**Keywords:** Lyudmila Nikitina, pastel, landscape, still life.

### **Bibliographic description for citation:**

Romanova E. O. Happy artist Lyudmila Nikitina (for the artist's anniversary). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 58–67. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/16/> (In Russian).

Received: August 21, 2017

# По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.008

УДК 7.036

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

Тютюгина Наталья Владимировна  
Кандидат искусствоведения,  
член Ассоциации искусствоведов России,  
доцент кафедры живописи  
Уфимского государственного института  
искусств им. З. Исмагилова.  
Россия, г. Уфа.  
tjutjugina@list.ru

### **Аннотация**

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

**Ключевые слова:** Филипповский курган №1, Филипповские олени, скифо-сибирская цивилизация, звериный стиль, золото, серебро, медь, бронза, ель, береза, ива, Полярная звезда, солнце, луна, Венера, каменный век, мать-природа, женское начало.

### Библиографическое описание для цитирования:

Тютюгина Н.В. К символике образа оленя в скифо-сибирском зверином стиле: по материалам Филипповского кургана №1 // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 68-87.  
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.008. [Электронный ресурс]  
URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/18/>

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

В 1986-1988 годах археологическая экспедиция Института истории, языка и литературы Башкирского филиала АН СССР (ныне Института истории, языка и литературы УНЦ РАН РБ) под руководством выдающегося уфимского археолога Анатолия Харитоновича Пшеничноюка (1936-2016) провела раскопки самого большого, царского, кургана №1 возле деревни Филипповка Оренбургской области [24]. Внутри кургана археологи обнаружили четыре захоронения с плохо сохранившимися остатками человеческих костей и почти полностью разграбленные [24, с. 25]. Все основные находки, а это свыше тысячи предметов, выполненные в большинстве своем из золота, были найдены в двух тайниках кургана и при входе в курган, в коридоре-дромосе.

Открытие Филипповского кургана №1 (V-IV вв. до н.э.) стало сенсацией мирового масштаба: наконец-то, в Южном Приуралье был открыт царский курган с большим количеством (1142) ювелирных изделий, в основном, из золота [24, с. 236]. Выполненные в характерном зверином стиле, эти произведения стали на сегодняшний день самым важным, недостающим звеном в изучении культуры кочевников скифского времени на Южном Урале. Художественное исполнение и символика ювелирных изделий из Филипповского кургана №1 наиболее ярко в очередной раз подтвердили, с одной стороны, своеобразную локальность культуры номадов Южного Урала, с другой стороны, тесную связь этой культуры со скифским миром на Востоке и Западе, а также с культурой Ахеменидского Ирана: в кургане были обнаружены импортные изделия иранского происхождения. Находки экспедиции А.Х. Пшеничноюка после долгих лет реставрации объездили весь мир и затем «осели» в постоянной экспозиции Института этнологических исследований им. Р. Г. Кузеева Уфимского научного центра Российской академии наук.

Среди всех археологических ценностей, обнаруженных в Филипповском кургане №1, своей уникальностью выделяются, прежде всего, деревянные скульптуры оленей (рис. 1), оббитые золотом и серебром. По типу расположения рогов относительно туловища – перпендикулярно или параллельно – исследователи определили скульптуры как двухплоскостные (10 экземпляров) и одноплоскостные (16 экземпляров) Судя по своему размеру (51,2 x 45,3 x 25 см двухплоскостные; 41-42 x 21,5-22 см одноплоскостные), превышающему все другие изображения животных в этом комплексе, а также по общему количеству изображений оленей (188) на других изделиях, образ оленя имеет главное значение в иерархии животных символов, представленных в кургане. Уникальность этих скульптур была отмечена в ряде исследований, в том числе, сотрудников Эрмитажа, которые реставрировали оленей [8, 9, 10]. Но некоторые моменты нам бы хотелось заострить особо, не вдаваясь при этом в подробное описание памятников, так как основательно они

представлены в научных трудах А.Х. Пшеничнюка [8, 9, 10, 24] и Е.Ф. Корольковой [8, 9, 10, 15]. В данной статье нас, прежде всего, интересует символика образа оленя в скифо-сибирской цивилизации, нюансы которой, на наш взгляд, открываются через Филипповские скульптуры. Эта символика, несомненно, связана со сложными и развитыми космологическими и мифологическими представлениями скифо-сибирского мира, о чем свидетельствует многообразие форм и сюжетов звериного стиля.



Рис. 1. «Золотые олени», Филипповский курган № 1, Предуралья. Источник: <http://mtdata.ru/u29/photo326E/20763371851-0/original.jpg#20763371851>

В облике Филипповских оленей сразу бросается в глаза условность изображения, передающая не реальный облик оленя как биологического вида, а лишь примерное о нем представление. Мы понимаем, что перед нами изображение оленя, а не какого-то другого животного, прежде всего, по ветвистым рогам, хотя они больше напоминают лабиринт, нежели реальные оленьи рога. Далека от реального облика и чрезмерно вытянута тупая морда животного, укороченные ноги. Из этой изобразительной условности облика оленя можно сделать вывод о том, что художники, создававшие образ, не видели реальное животное и не знали, как оно выглядит. По некоторым сведениям ученых в период жизни народа, создавшего Филипповские курганы, в лесостепной зоне Южного Урала благородные олени не водились, а северный олень обитал вне зоны кочевья сарматов [11, с. 63-65]. Очевидно, в данном условном изображении оленя перед нами предстает закрепленная в сознании кочевников древняя традиция, истоки которой теряются в глубине веков. Филипповские курганы изобилуют изображениями различных животных (верблюды, сайгак, рыба, грифон, лошадь, медведь, волк, кабан, архар, ворон, бык, тигр), большинство из которых созданы в местной мастерской и имеют достаточно реалистические формы изображения при всей своей условной декоративности, обусловленной утилитарностью предметов, которые они украшают. Скульптуры же оленей выделяются именно своей предельной отдаленностью от реального облика. Но именно они, и по своим размерам, и по своей самостоятельной функции, не связанной с украшением какого-либо предмета, главенствуют в этой иерархии животных. Эта традиция почитания оленя, несмотря на то, что филипповские мастера уже не имели представления о том, как выглядит это животное, несомненно, имеет очень древние корни, гораздо более древние, чем существование самой скифо-сибирской цивилизации. Сам факт того, что скифо-сибирская цивилизация была коневодческая, и олени не были основным источником жизни для кочевников евразийских степей в 1 тыс. до н.э., может свидетельствовать о том, что образ оленя как символ духовного культа кочевников зародился

в более раннюю эпоху, когда олень был основным источником жизни для номадов. Причем смысловая и духовная сторона этой традиции оказывается настолько энергетически мощной, что продолжает жить в сознании кочевников, которые давно утратили тесную связь с оленем как с биологическим видом.



Рис. 2. Олень двухплоскостной. Золото, серебро, дерево. Филипповский курган № 1. IV век до нашей эры. Источник: <http://rivertourist.ru/viewtopic.php?f=140&t=3817&start=84>



Рис. 3. Олень двухплоскостной. Золото, серебро, дерево. Филипповский курган № 1. IV век до нашей эры. Источник: <http://rivertourist.ru/viewtopic.php?f=140&t=3817&start=84>

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

Остается неопределенным вопрос, когда именно олень у евразийских кочевников стал занимать в иерархии образов животных главенствующее положение. А.П. Окладников [22] и Б.А. Рыбаков [27] предположили, что это была эпоха мезолита, когда природа в очередной ледниковый период дала возможность человеку выжить путем приручения северного оленя.

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



Рис. 4. Головы оленей. 15 000 - 9 000 лет до н.э.  
Черный пигмент. Мадлен. Местоположение: Пещера  
Ляско, Дордонь.  
Источник: [http://art.biblioclub.ru/picture\\_108228\\_golovy\\_i\\_oleney](http://art.biblioclub.ru/picture_108228_golovy_i_oleney)

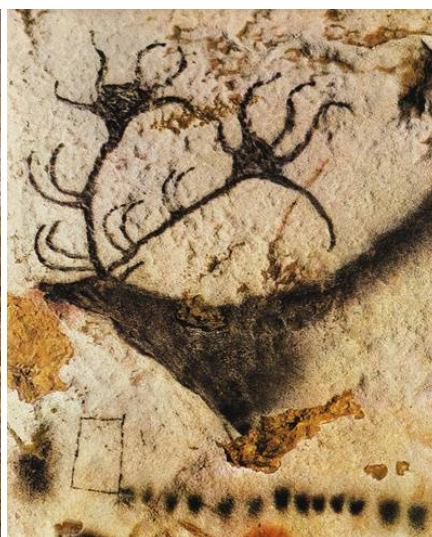


Рис. 5. Олень. 15 000 - 9 000 лет до н.э.  
Черный пигмент. Мадлен. Местоположение:  
Пещера Ляско, Дордонь. Источник:  
[http://art.biblioclub.ru/picture\\_108228\\_golovy\\_i\\_oleney/](http://art.biblioclub.ru/picture_108228_golovy_i_oleney/)

Ко времени приручения оленя относится и соединение этого образа с образом лося – самого крупного представителя этого семейства. Как показывает опыт современных оленеводов, они до сих пор продолжают охотиться на лося, и у них существует праздник, посвященный этому животному [19, с. 63-65]. Как писал Б.А. Рыбаков: «На огромном компактном пространстве от Лены до Северного Приуралья у эвенков, нгансан, далган, а за пределами этого пространства у сахалинских нивхов существуют более или менее однородные мифы о двух владычицах небесного мира, наполовину женщинах, наполовину лосихах (или важенках), от которых зависит все благополучие охотничьих племен – приплод оленей. Рогатые важенки указывают на северного оленя – единственный вид, у которого самки имеют рога. Архаизм этих мифов не подлежит сомнению: массовая охота на северного оленя началась еще в палеолите, а в мезолите стала особенно важной. Олени и лоси, важенки и лосихи в подобных мифах взаимозаменяемы, что позволяет объединять в общий комплекс легенды об оленях-лосях» [27, с. 61].

Олень-лось стал для кочевников евразийской тундры всеобъемлющим символом мифологических представлений о Бытии. И эти представления были настолько мощны по своей энергетике и глубине познания природы, космоса и места человека в этом мире, что

продолжали сохраняться через десятки тысячелетий совсем в другом времени – в середине-второй половине 1 тыс. до н.э., в других климатических условиях – в резко континентальном климате, в другом природном ландшафте – лесостепной зоне, в другой исторической эпохе – в раннем железном веке скифо-сибирской цивилизации.

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

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

Каким бы практическим назначением, связанным с ориентацией в пространстве, ни пытались исследователи объяснить роль Полярной звезды у всех известных цивилизаций, и кочевых, и оседлых, причем начиная с каменного века, этой аргументации, на наш взгляд, недостаточно, чтобы объяснить культовую и духовную значимость этого космического объекта для всех времен и народов. Истоки этих знаний о движении приполярных созвездий и периодическом переходе роли Полярной звезды от одного созвездия к другому, о связи этой звезды с северным полюсом, в обозримой нами истории человечества пока остаются неясными: объяснение появления этих знаний исключительно практическими наблюдениями за небом человеком каменного века из поколения в поколение, на наш взгляд, является неубедительным. Поражает в этих древних знаниях проведение мифологической связи отдаленных звезд с жизнью природы и человека на земле. Еще можно понять ежедневную и

непосредственно наблюдаемую человеком связь жизни на земле с Солнцем и Луной. Но Полярная звезда и приполярные созвездия, которые в течение тысячелетий попеременно берут на себя по очереди роль определять (и то не всегда) ось земли, каким образом могут влиять на жизнь на земле, как это образно описывается в древних мифах? Какие практические наблюдения древних кочевников могли эту связь выявить, если даже современная наука эти движения созвездий наблюдает только визуально? Вопрос остается открытым.

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

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

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

В связи с возможными космологическими представлениями скифо-сибирской цивилизации интересно отметить и числовую значимость Филипповского образа оленя.

Двухплоскостных скульптур оленей было обнаружено 10, а одноплоскостных – 16. Нет веских оснований предполагать, что в тайники были спрятаны не все олени, и грабителям что-то удалось унести, так как вместе с оленями были обнаружены свыше тысячи более мелких по размеру, чем олени, золотых предметов. Возможно, тайники были сделаны заранее или сразу же после первой попытки ограбления. Более того, дополнительные раскопки Филипповского кургана №1, проведенные в 2013 году под руководством московского археолога, заведующего отделом скифо-сарматской археологии Института археологии РАН А.Т. Яблонского (1950-2016), обнаружили в кургане еще одно не разграбленное захоронение царского достоинства, что также явилось не меньшей сенсацией для исследователей, чем открытие в свое время экспедиции А.Х. Пшеничнюка [35, 36]. Захоронение оказалось женским и содержало около 1200 предметов, также выполненных, в основном, из золота. Для нас примечательным является тот факт, что большинство украшений имели изображение оленей, а на каждом пальце рук погребенной находилось по золотому перстню с изображением оленя. Десять – явно число знаковое для Филипповских захоронений. Десятичная система исчисления, являясь самой древней и универсальной в истории человечества, к тому же обозначает всеобъемлемость представлений о мироздании. Уже сама форма перстня говорит о том, что знак круга мог быть у Филипповских сарматов символом вечности. Главным и первым проявлением в этой вечности, что математически обозначается единицей, в изображении перстня является олень, украшающий кольцо. В этой связи интересно и мнение А.Х. Пшеничнюка относительно первоначальных размеров кургана: диаметр Филипповского кургана №1 изначально мог быть 120 м, а высота его когда-то составляла 20 м [9, с. 12]. Предполагаемые размеры также вполне вписываются в символику десятичной системы и соответствуют представлению о дальнейшем разделении проявленной Вселенной из единицы в двойственный мир: мужское-женское, левое-правое, верх-низ – включенный в круг вечности, символизируемый нулем, что также находит отражение в круглом основании кургана. Если древние кочевники в своих мифах рассматривали взаимосвязь жизни на земле со звездами, то естественно у них должна была быть и своя система взаимосвязи с планетами солнечной системы. По пифагорейской системе число 6 обозначало самую яркую планету на звездном небосклоне – Венеру. И здесь мы опять же можем обратиться к корякским представлениям о планете Венере как о «Белом олене» [13, с. 120]. Возможно, количество одноплоскостных скульптур оленей числом 16 (10+6) каким-то образом связано с этой планетой. В свое время еще В.Д. Кубарев, исследуя оленные камни на Алтае, обратил внимание на важность числового значения в их символики [17, с. 87-89]. В этой связи интересно отметить, что в захоронении молодой женщины Пазырыкской культуры, открытом в 1993 году на плато Укок, обнаружено шесть коней [23, с. 76]. О символике числа шесть в славянской традиции писал и Б.А. Рыбаков [27, с. 300].

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

между мирами. Само слово «медь», имея неясную этимологию, используется, в том числе, в значении «срединный» (медиевистика – наука о средневековье) или «посредник» (меднум)<sup>1</sup>.



Рис. 6. Скульптура оленя. Филипповский курган №1 (Оренбургская обл.). Золото, серебро, бронза, дерево. 4 в. до н.э. Музей археологии и этнографии Уфимского научного центра РАН. Источник: <https://bigenc.ru/text/3041894>



Рис. 7. Скульптура оленя. Филипповский курган №1 (Оренбургская обл.). Золото, серебро, бронза, дерево. 4 в. до н.э. Музей археологии и этнографии Уфимского научного центра РАН. Источник: <https://bigenc.ru/text/3041894>

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

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

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



Рис. 8. Герб г. Ельца. Источник: <https://elets-adm.ru/assets/components/themebootstrap/images/logo.png>

В этой связи интересно отметить явное созвучие таких слов в русском языке, как «олень (лань, лось) – луна – солнце – ель». Так, на гербе российского города Елец до сих пор одновременно изображены олень и ель. А христианскому великомученику Евстафию (II в.) явилось распятие Христа – символ древа жизни – между рогов оленя. Все эти слова обозначают понятия, без совокупности которых человек бы не смог выжить в суровых условиях ледникового периода. И, несомненно, в них есть общий индоевропейский пракорень, который по смыслу должен обозначать связь человека с внешним миром, своеобразную пуповину-луч, дающую человеку жизнь. Ученые отмечают, что на определенном этапе развития славянских языков слово «ель» обозначало не породу дерева, а его качество «острый, колючий». Естественно предположить, что слово «ель» по отношению к дереву изначально могло обозначать любую хвойную породу – ель, пихту, сосну, кедр или лиственницу. В свою очередь, слово «олень» изначально определяло не само животное, а цвет – рыжий (желтый, золотой; возможно, огненный) [32]. Подобной жизненно-огненной «остротой», пронзающей силой, дающей свет и тепло, обладали для древнего человека каменного века одновременно и хвойное дерево, и рога оленя, и лучи светил – звезд, Солнца, Луны. Неслучайно исследователи слово «луна» считают связанным со словами «луч» и «блеск», слово «солнце» в этимологических словарях также обозначает не предмет, а его качество – «свет».

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

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

[29, с. 94-167]. Исследователь также отмечает соединение культа огня с культом воды [29, с. 250-254].



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

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

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

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

О космологическом значении образа оленя можно говорить и в связи с S-образным и спиралевидным орнаментом, который украшает тело Филипповских скульптур. Самая древняя подобная орнаментика опять же восходит к каменному веку. Исследователи видят в этих орнаментальных изображениях и образ змеи, и образ птицы, и образ солнца [6, с. 74; 27, с. 170-305]. И здесь опять же важно подчеркнуть, что символы животных, на наш взгляд, не были изначально предметами поклонения для древнего человека – они являлись лишь художественным выражением, своеобразной ассоциацией, синтезированным представлением человека о качествах божества, а формы проявления этих качеств могли быть самыми многоликими, как многолика сама природа. И качествами бога изначально были такие, как золотой, подвижный, горячий, сияющий, пронзительный, текучий и т.д. Неслучайно, повторим, привычные для нас названия предметов «олень», «береза», «ива», «ель» обозначали изначально свойства и качества, а не сам предмет. Животные и растения, являясь естественной средой обитания человека, и свойства которых в той или иной степени ассоциировались с представлениями человека о качествах бога, становились изначально лишь символами этого бога, но никак ни самим божеством. Лишь со временем, входя в массовое сознание, животный или растительный образ бога становился самим богом и предметом поклонения, а позднее вообще символический образ превратился в тотемный знак, утрачивая в сознании большинства свою изначальную художественно ассоциативную функцию. То есть общее, синтетическое, ассоциативное представление о божественном в природе заменялось в массовом сознании частным, конкретным, предметным представлением. И если мы обратимся к символике спирали и S-образного знака, которыми орнаментировано тело Филипповского оленя, то мы должны найти те общие качества и свойства, которые объединяют вместе образы птицы, солнца и змеи и которые в результате стали обозначаться общей спиралевидной идеограммой. И такими свойствами и качествами являются, прежде всего, ритмично обновляемое движение и соединение огненной (небесной) и водной стихий: солнце всходит и заходит, имеет точки возрастания и убывания – весеннего и осеннего равноденствия и т.д., солнце – есть огонь, огонь соединяется с водой во время грозы; змея обновляет кожу, волнообразно движется, скручивается в спираль, она живет на земле и движется по воде, жало ее обжигает; водоплавающие птицы живут в трех стихиях – в воздухе, в воде и на земле. Не только тело, но и рога Филипповских оленей также имеют спиралевидные и S-образные завитки, а концы ответвлений заканчиваются головами грифонов. Исследователи финно-угорской и тюркской мифологии отмечают особую связь образа птицы с Богиней-Матерью – Умай (Хумай) [16, с. 12; 28, с. 75-77]. Есть предположение о том, что само имя Богини восходит к ираноязычной традиции, в которой образ Хумай представлен в облике птицы счастья – грифа [28, с. 76-77].

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

советских ученых Б.Н. Гракова [7, с. 100-121] и К.Ф. Смирнова [29] выяснилось, что именно у сарматов, как ни у кого из других народов скифо-сибирской цивилизации, сохранились в общественном устройстве пережитки матриархата. О высоком царском положении женщины, среди символов которой представлен образ оленя в виде золотых перстней, свидетельствует и захоронение в Филипповском кургане, обнаруженное Л.Т. Яблонским. Есть все основания предполагать, что и деревянные скульптуры оленей, найденные в тайниках в том же кургане, сопровождали именно женские захоронения. Особенностью этих погребений является наличие таких предметов, как котлы, которые в традиционной культуре, например, хантов и манси были исключительно женской принадлежностью [19, с. 101-105].

Дело в том, что останки четырех погребенных, обнаруженные А.Х. Пшеничнюком в Филипповском кургане №1, не были идентифицированы из-за плохой сохранности. Но наличие определенных предметов, как то бусина, бисер, серьга, а также кинжал и наконечники стрел, сохранившихся рядом с останками, дает основание предполагать присутствие здесь женских тел [24].

Как известно по исследованиям сарматских курганов, женщины этой народности славились своей воинственностью, и нередко в женских захоронениях находили вооружение в виде колчана со стрелами и кинжала [29].

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

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



Рис. 9. Традиционное декоративное искусство башкир.  
Источник: <https://i.pinimg.com/736x/f9/28/fb/f928fb66b9ce2228118adba67c2ef59d.jpg>

Так у башкир, которые сохраняли кочевой образ жизни вплоть до первой трети XX века, в традиционной культуре проявлялся, прежде всего, женский аспект образа оленя. Башкиры верили в то, что между рождением ребенка и оленем есть магическая связь. Мотивы оленьих рогов встречаются на налобных и нагрудных повязках башкирских женщин, на аппликациях и вышивках женских халатов, на лентах для перевязывания постели и чепраках к женским седлам [12, с. 168-173] (рис. 9). Не все исследователи в отдельных узорах башкирских вышивок видят изображения оленьих рогов, некоторые из них утверждают, что это исключительно мотивы рогов барана. Но учитывая изобразительную особенность Филипповских скульптур, которая отражает трансформацию образа в сторону условности в силу изменения жизненных условий, когда народ, создавший этих оленей, в отличие от своих предков, уже не знал, как в реальности выглядит прототип образа, вполне можно предположить такую же трансформацию и в изобразительной традиции башкир. Со временем более древний образ, каковым является олень, преобразился в искусстве башкир в более понятный и жизненный для них образ барана, который, в отличие от оленя, сопровождал жизнь башкир постоянно, вплоть до наших дней. И лишь отголоски почитания оленя предками башкир дошли до наших дней. Изображение оленя как символа Матери предстает и на бубнах якутских шаманов, которое создается желто-красным цветом – охрой или кровью [5]. У хантов небесная Богиня-Мать символизируется и оленем, и Солнцем, и огнем, и березой [19, с.19-21].

Опираясь на этнографический материал, можно с большей долей вероятности утверждать, что в представлениях каменного века, а затем скифо-сарматской цивилизации, женский аспект бытия ассоциировался не только с продолжением человеческого рода и домашним очагом, что нашло воплощение в палеолитических Венерах, но и с творящим началом самой природы, в целом, с космической Природой-Матерью. Но если палеолитическая Венера как символ женского начала непосредственно была связана с чисто человеческой природой, что проявлялось и в соответствующих натуралистических изображениях женского тела, то космическая Мать-Природа, естественно, должна была символизироваться солярными и земными образами: металлами, растениями и животными. И олень в плане образной символики и жизненной востребованности в эпоху последнего ледникового периода для человека оказался очень подходящим животным: тело оленя символизировало животный мир Природы, его ветвистые рога, периодически обновляемые – растительное царство, а птицы на рогах-ветвях – небесный мир, золото, серебро и медь, украшавшие оленя, являлись символами звездного единства трех миров. Идея приоритета женского аспекта в образе оленя поддерживается и природной неагрессивностью животного, своеобразной пассивностью по отношению к хищнику и к человеку-охотнику.

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

в жизни человека практически были всегда связаны с божественными качествами огня – теплом и светом: из камня высекали искры для костра, дерево поддерживало огонь, а металл невозможно было обработать без огня, и он излучал свет.

Вся эта скифо-сибирская библейская система символов являла собой внешнее по отношению к человеку царство – это мир Матери-Природы. Этот мир объединял небо с созвездиями и планетами, с Солнцем и Луной<sup>2</sup> и землю с животными и растениями и самим человеком. И есть все основания считать, что олень в сарматской культуре Филипповских курганов, в частности, и в скифо-сибирской цивилизации, в целом, символизировал, прежде всего, Женское Начало бытия. И женщина-жрица-царица в этом древнем культе поклонения образу оленя как космическому символу Матери-Природы, естественно, должна была играть главную роль. Отчасти этот приоритет сохранился и в скифо-сибирской кочевой культуре, особенно в матриархальных традициях сарматов. В современной же кочевой традиции посредниками-шаманами между миром людей и миром Природы могут быть как женщины, так и мужчины. Более того, древние памятники, начиная с каменного века, свидетельствуют об участии мужчин-жрецов в культе оленя-лося [27, с. 62-65]. Но это никак не исключает версию о том, что природная среда от земли до звездного пространства или космическая Мать-Природа, как мы ее до сих пор называем, представленная в виде образа оленя в каменном веке, а затем в скифо-сибирском зверином стиле, изначально ассоциировалась у древних кочевников с Женским Началом.

### Литература

1. Агбунов М.В. Путешествие в загадочную Скифию. – М.: Наука, 1989. – 191 с.: ил.
2. Аллен Р.Х. Звезды. Легенды и научные факты о происхождении астрономических имен. Пер. с англ. Е.В. Ламановой. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2016. – 575 с.
3. Анисимов А.Ф. Космологические представления народов Севера. – М.-Л.: Академия наук СССР, 1959. – 106 с.
4. Бантиков А.И. Реставрация, реконструкция и научно-техническая экспертиза находок из Филипповских курганов // Золотые олени Евразии: каталог выставки / Под. общ. науч. ред. Р.Г. Кузеева, М.Б. Пиотровского. – СПб.: Славия, 2001. – 247 с.: ил. – С. 54-61.
5. Габышев Е. С. Культ солнца в мифологии якутов (проблема древних этнокультурных параллелей). Диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук. – СПб., 1998 [Электронный ресурс] URL: [http://works.doklad.ru/view/2h087Z\\_8EEs.html](http://works.doklad.ru/view/2h087Z_8EEs.html) (дата обращения 08.07.2017).
6. Голан Ариэль. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993. – 376 с.: ил.
7. Граков Б.Н. Пережитки матриархата у сарматов // Вестник древней истории. – 1947. – №3. – С. 100-121.
8. Золотые олени Евразии: каталог выставки / Под. общ. науч. ред. Р.Г. Кузеева, М.Б. Пиотровского. – СПб.: Славия, 2001. – 247 с.: ил.
9. Золотые олени Евразии. Каталог выставки / Под общ. науч. ред. Р.Г. Кузеева, М.Б. Пиотровского. – СПб.: Славия, 2002. – 63 с.: ил.

---

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

10. Золотые олени Евразии. Каталог выставки / Под общей научной редакцией Р.Г. Кузеева, М.Б. Пиотровского, А.И. Шкурко. – СПб.: Славия, 2003. – 63 с.: ил.
11. Иванов В.А. Откуда ты, мой предок? (Взгляд археолога на древнюю историю Южного Урала). – СПб.: ТОО «Грань» – УНЦ РАН, 1994. – 144 с.: ил.
12. Илимбетова А.Ф. Олень в устном творчестве, народном искусстве и верованиях // Башкиры-гайнинцы: история и современность. – Уфа: Китап, 2012. – С. 164-199.
13. История и культура коряков / Под общей редакцией академика А.И. Крушанова. СПб.: Наука, 1993. – 235 с.: ил.
14. Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. – М.: Наука, 1989. – 360с.: ил.
15. Королькова Е.Ф. Звериный стиль Евразии. Искусство племен Нижнего Поволжья и Южного Приуралья в скифскую эпоху (VII – IV вв. до н.э.). Проблемы стиля и этнокультурной принадлежности. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2006 – 272 с.: ил.
16. Котов В.Г. Мифология Южного Урала. – Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 1997. – 65 с.
17. Кубарев В.Д. Древние изваяния Алтая. – Новосибирск: Наука, 1979. – 120 с.: ил.
18. Ларичев В.Е. Сотворение Вселенной: Солнце, Луна и Небесный дракон. – Новосибирск: Наука, 1993. – 287 с.: ил.
19. Мифологическое время. Альбом-каталог. Государственный музей Природы и Человека. Ханты-Мансийск. Том I. – М.: Эпифания, 2003. – 215 с.: ил.
20. Мочанов Ю. В поисках внетропической прародины человечества // Сокровища культуры Якутии. Серия Наследие народов Российской Федерации / Главный редактор А.М. Тарунов. – М.: НИИЦентр, 2011. – С.114-121.
21. Николов Н., Харалампиев В. Звездочеты древности. Перевод с болгарского Е.А. Колотилова. – М.: Мир, 1991. – 293 с.: ил.
22. Окладников А.П. Олень золотые рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. Открытие Сибири. Главы из книги. – Хабаровск: 1989. – 208 с.: ил.
23. Полосьмак Н.В. Всадники Укока. – Новосибирск: ИНФОЛИО-пресс, 2001. – 336 с.: ил.
24. Пшеничнюк А.Х. Филипповка: некрополь кочевой знати IV века до н.э. на Южном Урале. – Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 2012. – 280 с.: ил.
25. Руденко С.И. Горноалтайские находки и скифы. – Л.: АН СССР, 1952. – 258 с.: ил.
26. Руденко С.И. Башкиры: Историко-этнографический очерк. – Уфа: Китап, 2006. – 376 с.: ил.
27. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1994. – 608 с.: ил.
28. Сагалаев А.М. Урало-Алтайская мифология. Символ и архетип. – Новосибирск: Наука, 1991. – 154 с.
29. Смирнов К.Ф. Савроматы. Ранняя история и культура сарматов. М.: Наука, 1964.– 381 с.: ил.
30. Токарев С.А. Ранние формы религии. – М.: Издательство политической литературы, 1990. – 662 с.: ил.
31. Хакимьянова А.М. Символика в башкирской народной песенной традиции // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Выпуск 90. – 2014. – №10(339). – С. 133-138.
32. Этимологические онлайн-словари русского языка [Электронный ресурс] URL: <https://lexicography.online/etymology/o/олень> (дата обращения 08.07.2017).

33. Яблонский Л.Т. Коллекция из Филипповского могильника (раскопки 2004-2007 гг.) // Сокровища сарматских вождей / Под общ. науч. ред. Л.Т. Яблонского. – Оренбург: Печатный дом «Димург», 2008. – С. 41-77.

34. Яблонский Л.Т. Сарматы Южного Приуралья // Сокровища сарматских вождей / Под общ. науч. ред. Л.Т. Яблонского. – Оренбург: Печатный дом «Димург», 2008. – С. 17-32.

35. Яблонский Л.Т. Новые находки в «царском» кургане 1 могильника Филипповка-1 (предварительное сообщение) // ДНК генеалогии и истории. – 2014 [Электронный ресурс] URL: <http://forumdna.org/forum/index.php/topic/205-novye-nahodki-v-tcarskom-kurgane-1-mogilnika-f/> (дата обращения 08.07.2017).

36. Яблонский Л.Т. Женщины сарматской цивилизации // Электронное периодическое издание «Научная Россия». – М.: 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://scientificrussia.ru/articles/zhenshchiny-sarmatskoj-tsivilizatsii> (дата обращения 08.07.2017).

Статья поступила в редакцию 17.07.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.008

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

Tyutyugina Natalia

PhD in art studies, member of the Association of art critics of Russia, associate Professor of the Department of painting of the Ufa state Institute of arts named after Z. Ismagilov.

Russia, Ufa.

tjutjugina@list.ru

### Abstract

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

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

### Bibliographic description for citation:

Tyutyugina N. V. On symbolism of the deer in Scythian-Siberian animal style: a case of burial mound Filippovka-1. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 68-87. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/18/> (In Russian).

### References

1. Agbunov M. V. *Puteshestvie v zagadochnuju Skifiju* [A travel to mysterious Scythia]. Moscow, Nauka Publ., 1989, 191 p.
2. Allen R. H. Star names: Their lore and meaning. Russian edition: *Zvezdy. Legendy i nauchnye fakty o proisbozhdanii astronomicheskikh imen*. Moscow: Centrpoligraf Publ., 2016, 575 p.
3. Anisimov A. F. *Kosmologicheskie predstavlenija narodov Severa* [Cosmological notions of the peoples of the North]. Moscow, Leningrad: Akademiya nauk SSSR, 1959, 106 p.

4. Bantikov A. I. *Restavracija, rekonstrukcija i nauchno-tehnicheskaja jekspertiza nabodok iz Filippovskih kurganov* [Restoration, reconstruction, scientific and technical examination of findings from the Filippovka burial mounds]. *Zolotye oleni Evrazii: katalog vystavki* [Golden deer of Eurasia: exhibition catalog. R.G. Kuzeev, M.B. Piotrovskij (eds.)]. St. Petersburg: Slaviya Publ., 2001, pp. 54-61.
5. Gabyshev E. S. *Kul't solnca v mifologii jakutov (problema drevnih jetnokulturnyh paralelej)* [Cult of the Sun in Yakut mythology (the problem of ancient ethnocultural parallels)]. Ph.D Thesis in History. St. Petersburg, 1998. Available at: [http://works.doklad.ru/view/2h087Z\\_8EEs.html](http://works.doklad.ru/view/2h087Z_8EEs.html) (accessed July 8, 2017).
6. Golan A. *Mif i simbol* [Myth and symbol]. Moscow: Russlit Publ., 1993, 376 p.
7. Grakov B. N. *Perezhitki matriarbata u sarmatov* [Remains of matriarchy among Sarmatians]. *Vestnik drevnej istorii – Bulletin of Ancient History*, 1947, No. 3, pp. 100-121.
8. *Zolotye oleni Evrazii: katalog vystavki* [Golden deer of Eurasia: Exhibition catalogue]. R.G. Kuzeev, M.B. Piotrovskij (eds.). St. Petersburg, Slavija Publ., 2001, 247 p.
9. *Zolotye oleni Evrazii. Katalog vystavki* [Golden deer of Eurasia: Exhibition catalogue]. R.G. Kuzeev, M.B. Piotrovskij (eds.). St. Petersburg, Slavija Publ., 2002, 63 p.
10. *Zolotye oleni Evrazii. Katalog vystavki* [Golden deer of Eurasia: Exhibition catalogue]. R.G. Kuzeev, M.B. Piotrovskij, A.I. Shkurko (eds.). St. Petersburg, Slavija, 2003, 63 p.
11. Ivanov V. A. *Otkuda ty, moj predok? (Vzgljad arheologa na drevnjuyj istoriju Juzhnogo Urala)* [Where are you from, my ancestor? (An archaeologist's view of ancient history of the South Urals)]. St. Petersburg: Gran', UNC RAN, 1994, 144 p.
12. Ilimbetova A. F. *Olen' v ustnom tvorchestve, narodnom iskusstve i verovanijakh* [Deer in folklore, folk art and beliefs]. *Bashkiry-gajnicy: istorija i sovremennost* [Bashkirs-Gaininians: History and Modernity]. Ufa, Kitap Publ., 2012, pp. 164-199.
13. *Istoriya i kultura korjakov* [History and culture of the Koryaks]. A.I. Krushanov (ed.). St. Petersburg, Nauka Publ., 1993, 235 p.
14. *Kalendarnye obychai i obrjady narodov Vostochnoj Azii. Godovoj cikel* [Calendar customs and rites of the peoples of East Asia. Yearly cycle]. Moscow, Nauka Publ., 1989, 360 p.
15. Korol'kova E. F. *Zverinyj stil' Evrazii. Iskusstvo plemen Nizhnego Povolzh'ja i Juzhnogo Priural'ja v skifskuju jepobu (VII – IV vv. do n.je.). Problemy stilja i jetnokulturnoj prinadlezhnosti* [Animal style of Eurasia. Art of the tribes of the Lower Volga and Southern Ural regions during the Scythian time (7th – 4th centuries BC). Issues of style and ethnocultural affiliation]. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2006, 272 p.
16. Kotov V. G. *Mifologija Juzhnogo Urala* [Mythology of the South Urals]. Ufa: IIJaL UNC RAN, 1997, 65 p.
17. Kubarev V. D. *Drevnie izvajaniya Altaja* [Ancient stone sculptures of the Altai]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1979, 120 p.
18. Larichev V. E. *Sotvorenje Vselennoj: Solnce, Luna i Nebesnyj drakon* [Creation of the Universe: The Sun, the Moon and the Celestial Dragon]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1993, 287 p.
19. *Mifologicheskoe vremja. Al'bom-katalog* [Mythological time. Album-catalogue]. Gosudarstvennyj muzej Prirody i Cheloveka. Hanty-Mansijsk. Vol. 1. Moscow, Jepifanija Publ., 2003. 215 p.: il.
20. Mochanov Ju. *V poiskah vnetropicheskoj prarodiny chelovechestva* [In search for the extra-tropical motherland of mankind]. *Sokrovisbha kul'tury Jakutii. Serija Nasledie narodov Rossijskoj Federacii* [Treasures of the culture of Yakutia. Series Heritage of the Peoples of the Russian Federation]. A.M. Tarunov (ed.). Moscow, NIICentr, 2011, pp. 114-121.
21. Nikolov N., Haralampiev V. *Zvezdochety drevnosti* [Astrologers of the ancient times]. Russian edition. E.A. Kolotilov (transl. from Bulgarian). Moscow, Mir Publ., 1991, 293 p.

22. Okladnikov A. P. *Olen' zolotyje roga. Rasskazy ob ohote za naskal'nymi risunkami. Otkrytie Sibiri. Glavy iz knigi* [Deer with golden horns. Stories about seeking cave paintings. The discovery of Siberia. Chapters from the book]. Habarovsk, 1989, 208 p.
23. Polos'mak N. V. *Vsadniki Ukoka* [The horsemen of Ukok]. Novosibirsk, INFOLIO-press Publ., 2001, 336 p.
24. Pshenichnjuk A. H. *Filippovka: nekropol' kochevoj znati IV veka do n.je. na Juzhnoj Urale* [Filippovka: The necropolis of nomadic nobles of the 5th century BC in the South Urals]. Ufa: IJJaL UNC RAN, 2012, 280 p.
25. Rudenko S. I. *Gornoaltajskie nabadki i skify* [Altai-mountain findings and the Scythians]. Leningrad, AN SSSR, 1952, 258 p.
26. Rudenko S. I. *Bashkiry: Istoriko-jetnograficheskij ocherk* [The Bashkirs. An outline of history and ethnography]. Ufa, Kitap Publ., 2006, 376 p.
27. Rybakov B. A. *Jazychestvo drevnih slavian* [Early Slavic heathenism]. Moscow, Nauka Publ., 1994, 608 p.
28. Sagalaev A. M. *Uralo-Altajskaja mifologija. Simvol i arhetip* [Uralian-Altaiic mythology. Symbol and archetype]. Novosibirsk, Nauka Publ., 1991, 154 p.
29. Smirnov K. F. *Savromaty. Rannjaja istorija i kul'tura sarmatov* [The Savromatians. Sarmatian early history and culture]. Moscow, Nauka Publ., 1964, 381p.
30. Tokarev S. A. *Rannie formy religii* [Early types of religion]. Moscow, Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1990, 662 p.
31. Hakim'janova A. M. *Simvolika v bashkirskej narodnoj pesennoj tradicii* [Symbolism in the Bashkir folk song tradition]. *Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija. Iskusstvovedenie – Bulletin of Chelyabinsk State University. Philology. Art History*, issue 90, 2014, No. 10 (339), pp. 133-138.
32. *Jetimologicheskie onlajn-slovari russkogo jazyka* [Etymological online-dictionaries of the Russian language]. Available at: <https://lexicography.online/etymology/o/olen'> (accessed July 8, 2017).
33. Jablonskij L. T. *Kollekcija iz Filippovskogo mogil'nika (raskopki 2004-2007 gg.)* [The collection from the Filippovka burial mound (excavations in 2004-2007)]. *Sokrovishha sarmatskih vozhdjev* [Treasures of the Sarmatian leaders] L.T. Jablonskij (ed.). Orenburg, Pechatnyj dom «Dimur», 2008, pp. 41–77.
34. Jablonskij L. T. *Sarmaty Juzhnogo Priural'ja* [The Sarmatians of the South Ural Region]. *Sokrovishha sarmatskih vozhdjev* [Treasures of the Sarmatian leaders] L.T. Jablonskij (ed.). Orenburg, Pechatnyj dom «Dimur», 2008, pp. 17-32.
35. Jablonskij L. T. *Novye nabadki v «carskom» kurgane 1 mogil'nika Filippovka-1 (predvaritel'noe soobshhenie)* [New findings in the «Tsar's» burial mound of Filippovka-1 necropolis (preliminary communication)]. *DNK genealogii i istorii* [DNA of genealogy and history]. 2014. Available at: <http://forumdna.org/forum/index.php/topic/205-novye-nahodki-v-tcarskom-gane-1-mogilnika-f/> (accessed July 08, 2017).
36. Jablonskij L. T. *Zhenshchiny sarmatskoj civilizacii* [Women of the Sarmatian civilization]. *Elektronnoe periodicheskoe izdanie «Nauchnaya Rossiya» – Scientific Russia*. Moscow, 2011. Available at: <http://scientificrussia.ru/articles/zhenshchiny-sarmatskoj-tsivilizatsii> (accessed July 08, 2017).

Received: Luly 17, 2017

# Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.009

УДК 7.047

## ЭСТЕТИКА ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ В МИНИАТЮРАХ

Ранджит Сингх Самбьял  
Преподаватель экологических наук  
в Государственной женской  
общеобразовательной школе в Дхандкоте,  
Раджоури, округ Раджоури, штат Джамму и  
Кашмир, Индия.

### Аннотация

Переплетение культур в дополнении с традиционными видами искусства придает изыск культуре Индии. Утонченное искусство создания миниатюр является одним из проявлений человеческого разума. В миниатюрах, изображавших сцены встреч богов с людьми, природа постепенно становилась основной идеей. Живая поэтическая выразительность стала мотивом миниатюр и смешалась с цветами природы, идеалистически и таинственно складываясь в неповторимый узор.

**Ключевые слова:** индийская миниатюра, пейзаж, связь природы и искусства.

### Библиографическое описание для цитирования:

Самбьял Р. С. Эстетика окружающей среды в миниатюрах // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 88-103. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.009 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/47/>

*«...Суть искусства состоит в том,  
чтобы привести в порядок изменчивую природу,  
а суть восприятия (художника) – подготовка  
всего живого для возвращения к Богу...»  
Ананда Кентиш Кумарасвами*

Искусство всегда создает пути для возрождения отношений между Человеком и Природой. Эволюция человечества тесно связана с природой, поскольку они неотделимы друг от друга и существование человека в конечном итоге зависит от окружающей среды.

До тех пор, пока человек мыслит как человек, он связан со Вселенной. Человечеству недостает мудрости для того, чтобы распространять накопленные знания, дающие ему возможность жить в гармонии с природой. Хотя культура представляет собой систему убеждений, ценностей, обычаев и характеров, которые члены общества развивали, чтобы приспособиться к сложившимся ситуациям, творчество, возникшее из народных традиций, стало выражением индивидуальности. Созидание – постоянно развивающееся, самомотивированное движение, состоящее из бесчисленного количества испытаний и достижений. Помимо музыки, танца, драматургии и литературы, изобразительное искусство представляет собой неотъемлемую часть культурного наследия. В то же время на культуру оказывают воздействие разнообразные общественно-политические силы, влияющие и на развитие человека. Экология – это отношения между живым существом и его окружающей средой. Взаимодействие культуры и окружающей среды стало жизненно важным для сохранения общества и дало начало новому концепту – экологической культуре. Она объединяет общество и его естественную среду – живые организмы и экосистемы, поддерживающие и скрепляющие их взаимное существование. Земля богата природными элементами, у которых есть и материальные, и духовные качества. Главный принцип экологии заключается в том, что окружающая среда гомоцентрична по сути своей. Это означает, что изменения, произошедшие с одним элементом, обязательно повлекут за собой изменения другого. Сохранение окружающей среды всегда было необходимым компонентом культурного наследия Индии. Вся система охраны стала обязательной и до сих пор сама мысль о защите окружающей среды как о долге каждого человека все еще существует среди местных жителей. В древних манускриптах и писаниях велся подробный учет деревьев, растений, диких животных и указывалась их важность в жизни людей [5].

Богатство индийского искусства заключается в том, что оно подчеркивает важность символики, точно определяет специфику, наполнено яркими цветами и сложными иллюстрациями. Индийские картины можно разделить на два типа: настенная живопись и миниатюры. Настенная живопись обычно наносилась на стены крепостей или на своды храмов, в то время как миниатюры украшали собой интерьеры помещений. Любителей искусства по всему миру привлекают сложные композиции, сюжеты, фигуры и живые цвета миниатюр. На них, исходя из названия, подробно представлены сцены встреч богов с людьми, пейзажи, вельможи и монархи, роскошные празднества, уклады жизни богов и смертных, одежды и различные орнаменты, которые наряду с естественной красотой в утонченной манере раскрывают фантазийный мир. Эти изображения помогают увидеть древний мир, отличающийся от современного, и очаровывают каждого обворожительной утонченностью и изяществом. В данной работе рассматриваются экокультурные элементы, скрытые в миниатюрах.

При изучении индийских миниатюр можно заметить, что они обстоятельно и затейливо нарисованы. Изображения демонстрируют совершенство нанесения мазков, проработанные элементы композиции и текстуры. Искусство создания миниатюр было тесно связано с природой, и художники использовали естественные цвета, добытые из растений и минеральных источников, сажу и мягкие растительные волокна. Первоначальный шаг заключался в подготовке эскизов, после чего следовала подробная проработка цветом и затушевка, выполняемая в несколько слоев при помощи кистей. Работа завершалась детализацией кожи и волос, одежды и орнаментов, рук, волос и губ при помощи тонкой кисти [2]. При близком рассмотрении можно изучить тщательность прорисовки кожи, волос, бровей, проработанность цветочных элементов, геометрических фигур и общего

художественного оформления. Четко изображены складки ткани, края, ее плотность, прозрачность и вышивка. Согласно Энхбому [3], индийская миниатюра – формальная или символическая репрезентация, а не буквальное изображение. В каждом сюжете содержится символическое значение, показывающее близость художника с природой [8]. Мирозрение во многом влияет на отношение к окружающей среде и таким образом может сыграть важную роль в понимании природы. Это понимание помогает реализовать ценности, определяющие культуру и традицию. В согласии с фундаментальным основаниям культуры выраженная в миниатюрах идея сохранения окружающей среды становится понятной.

Миниатюры занимают высочайшее положение в мировой художественной культуре, несмотря на то, что миниатюры народов Пахари появились в отдаленном горном районе и прилегающих территориях, среди которых следующие штаты: Химачал-Прадеш, Джамму и Кашмир, Пенджаб и Гархвал. Изображения не связаны с жизнью людей, но в основе своей выражают тонкое восприятие и понимание человеческого сознания. В этих районах процветали многочисленные школы, такие как Басоли, Гулер, Куллу-Манали и прочие вместе с их четкими и примечательными особенностями. Стиль Басоли с его примитивностью существовал до середины XVIII века, в то время как стиль Гулер, наполненный пейзажами как главным мотивом, начал развиваться в начале XVIII века. Фольклорный стиль изображений, характерный для Куллу-Манали, возник благодаря местным традициям. Одними из самых лучших художников школы Пахари были Манку и Найнсук. Найнсук изображал природу и пейзажи в неярких цветах [8]. В миниатюрах раскрывался образ природы классической литературы прошлого, например, *«Рамаяна» Вальмики*, *«Кумарасамбхава»*, *«Мегхадута»*, *«Рагхувамши»* и *«Ртусамхар»* поэта Калидаса, *«Гитаговинда»* поэта Джаядевы, *«Сатсаи»*, *«Девы Махатмьям»*, *«Бхагавата-пурана»* и т.д. Калидаса, знаменитый поэт, описывал облако в качестве посланника в своей известной поэтической работе *«Мегхадута»* и воспевал различные времена года в *«Ртусамхар»*. Кроме того, в *«Гитаговинда»*, поэтическом произведении Джаядевы, рассказывается об отношениях между Кришной и пастушками в *Бриндаване*. *Барамаса* – народная поэзия, в которой человеческие настроения изменяются подобно настроениям природы в течение двенадцати месяцев. *«Рагамала»* представляет собой серию красноречивых образов, изображающих различные индийские стили музыки, называемые *рага*, и идею сохранения окружающей среды в ее лучшем проявлении. Каждый музыкальный стиль связан с каким-либо цветом, настроением, временем года и суток, в которое исполняется *рага*. Большинство изображений демонстрирует связь человек-природа. В них образы, т.е. *Наяк* (герой) и *Наяка* (героиня) изображаются во взаимодействии с цветами, животными и иными элементами природы.

Гималаи, «снежные горы», один из самых великолепных, величественных и красивых горных хребтов. И неудивительно, что с давних пор он является одним из излюбленных мест для людей из разных социальных слоев, и художники – не исключение. Идея сохранения окружающей среды остается основной темой и развивается в миниатюрах. В них содержатся не только элементы флоры и фауны, но также изображаются горы, покрытые снегом, луга, зеленые пастбища, озера, реки и скалы. Яркие зеленые луга – примечательные особенности миниатюр. Изображение природы, которое зачастую символично, служит основой традиционной индийской эстетики.

Защитники окружающей среды по всему миру говорят о жизненно важной роли растений, однако в их изображении на миниатюрах есть и другая сторона, а именно – их культурная и эстетическая ценность. На миниатюрах изображено множество деревьев, вьющихся растений, кустарников, трав и водной флоры. Например, цветки сливы, банановые

и манговые деревья, лотосы, побеги хиптажа, фикус, инжир, базилик и т. д. Изыщно изображается цветение сливы. Побеги хиптажа часто обвивают манговые деревья, символизируя отношения между мужчиной и женщиной, а цветок лотоса означает духовность и чувственность. Создается впечатление, что художники были избирательны при выборе того или иного листка, цветка, растения, куста или дерева. Кроме того, в миниатюрах изображается множество домашних и диких животных: коров, быков, телят, лошадей и оленей, антилоп и слонов, тигров и змей, павлинов, попугаев и пр. Изображения животных достаточно подробны, на некоторых миниатюрах можно увидеть даже бои между ними.

Художники-миниатюристы, при изображении времен года, с любовью отражали великолепие каждого из них. В иллюстрациях к *Барамаса* элементы окружающей среды вписаны в чудесные горные пейзажи в разные времена года. В большинстве таких миниатюр на дальнем плане изображены цветущие деревья.

Кроме того, художники-миниатюристы изображали человеческие чувства через состояния природы. Это явилось предпосылкой к возникновению *Барамаса*. В представлении мастеров природа и искусство дополняют друг друга. Окружающая среда становится источником сюжетов, которые художники передают посредством кисти, и иллюстрации к *Барамаса* – лучшее тому подтверждение. Мельчайшие особенности и изменения, происходящие в природе, отражены в таких работах. Цвет неба, облаков, освещение, цветы, птицы и прочие элементы изображались для того, чтобы в точности передать каждое время года. Работы заключены в прямоугольные или овальные рамы, одноцветные или декорированные, с красивыми цветами или вьющимися растениями. И вновь это подтверждает любовь художников к окружающей среде и ее составляющим.

Символ, будучи репрезентацией мысли о реальной действительности, используется для изображения природных элементов, например, дерево почти во всех миниатюрах усиливает красоту и эстетику картины. В работах с мифологическим сюжетом деревья выступают в роли свидетелей наряду с символическим выражением жизни, развития и плодородия. В иллюстрациях к *«Рамаяне»* Рама и Сита изображались в густых лесах. Ввиду того, что культ живой природы остается важной частью индийского наследия, существуют миниатюры, в которых показано поклонение дереву или воде. Лотос – один из старейших цветочных символов индийского искусства, означающий божественную чистоту и выступающий не только в качестве символа мироздания, но и в качестве знака, выражающего любовь к богу. Подобным образом гора означает твердость, сосредоточенность и стабильность, змея означает желание, океан представляет собой незнакомую, неизмеримую глубину знания.

«*Инвайронмент*» – сравнительно новое понятие в искусстве, состоящее из ряда художественных составляющих, включающих в себя исторический подход к природе в искусстве и недавно возникшие, ориентированные на природу произведения искусства [9]. Термин «*инвайронмент*» включает «*экологические*» понятия и воспеваает связь художника и природы. В последние годы этот стиль стал ведущим в общественных выступлениях по всему миру как ответ на изменения в окружающей среде и как итог социально-культурных явлений.

Жизнь в гармонии с природой – необходимый компонент индийской культуры, отражаемый в различных общепринятых практиках, религиозных убеждениях, обычаях, фольклоре, искусстве и ремеслах, в повседневной жизни общин. Поклонение природе – обычное явление среди этнических культур, раскрывающее чувства близости и гармонии, которые существуют между человеком и природой. Жанр миниатюры полон тем, связанных с природой и животным миром, символизирующих любовь и поклонение, а следовательно

и основы сохранения природы. Жизнь бога Кришны, изображаемая в миниатюрах, раскрывается как признание природного равновесия. В миниатюрах отображена идея существования лесных богов, священных деревьев, растений и поклонения животным. Жанр миниатюры также выступает в качестве одного из способов художественного повествования, где природа наравне с характерной флорой и фауной описывается в символической манере, которая способна захватить людей, понимающих язык символов. Таким же образом в миниатюре через образы природы, как главной темы, раскрывается характер человека. Художники и любители изобразительного искусства видят в природе не только источник идей для творчества, но и первозданную красоту, которую необходимо сохранить.

Мы приводим ряд миниатюр, в которых природа играет важную композиционную роль. Прокомментируем кратко каждую из них.

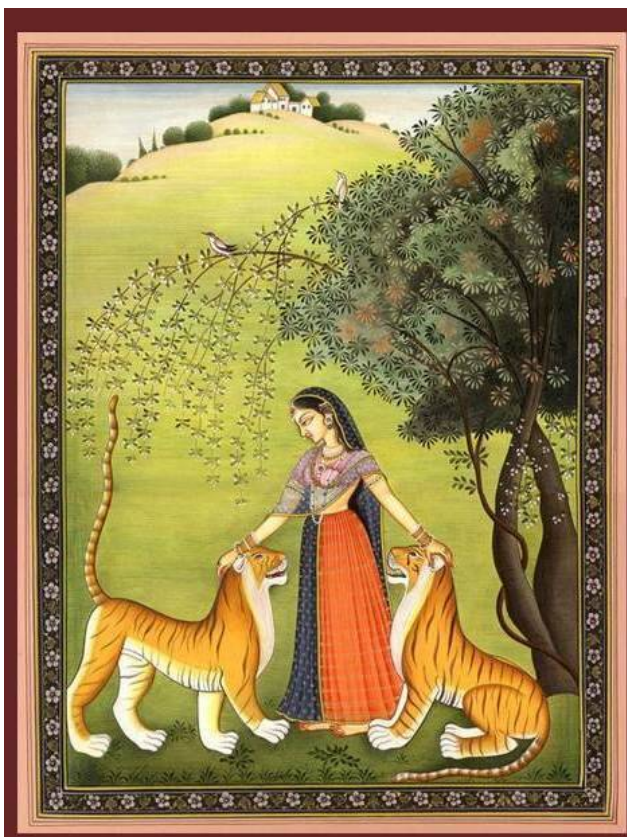


Рис. 1. Изображение Наяки с двумя тиграми, цветущие вьющиеся растения и птицы, сидящие на деревьях. Источник:

<https://in.pinterest.com/pin/476114991828785946/>

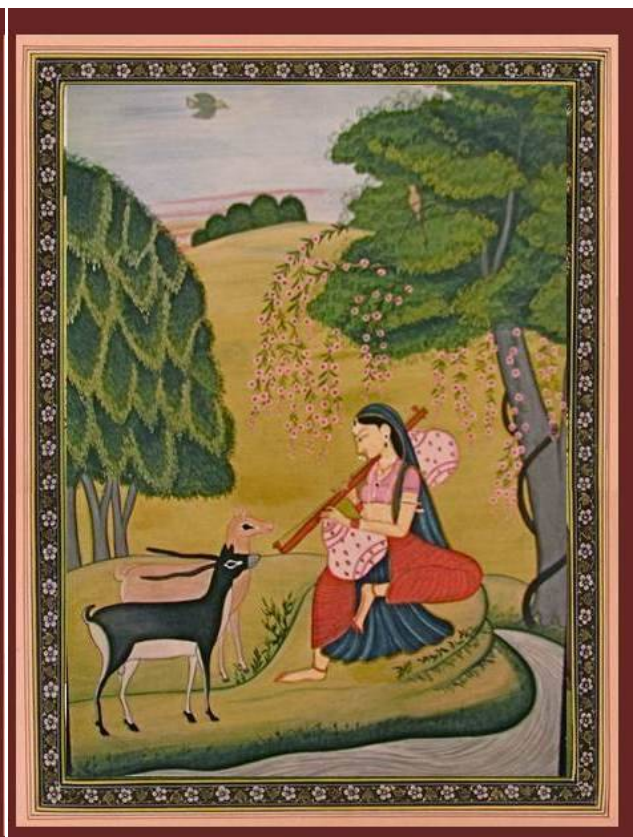


Рис. 2. Наяка или полубогиня, сидящая на берегу реки и музицирующая; два оленя и цветущие деревья вместе с четко прорисованным растением, обвивающим дерево. Источник:

[http://kangrakalam.blogspot.in/2014\\_04\\_01\\_archive.html](http://kangrakalam.blogspot.in/2014_04_01_archive.html)

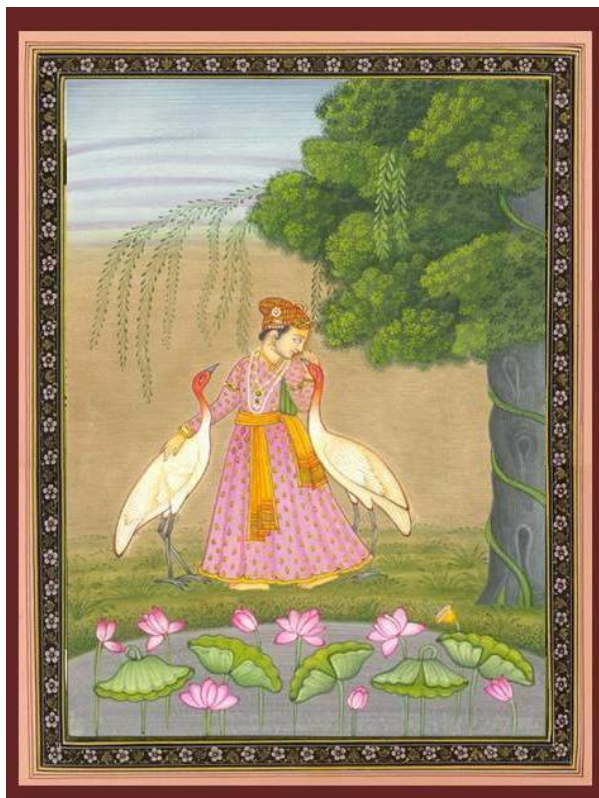


Рис. 3. Изображение Наяка или героя с двумя журавлями; сочное зеленое дерево и пруд с розовыми лотосами – прекрасный символ любви человека к природе. Источник:  
[http://www.craftsinindia.com/products/miniature\\_painting\\_raga\\_lalita\\_kangra\\_school.html](http://www.craftsinindia.com/products/miniature_painting_raga_lalita_kangra_school.html)

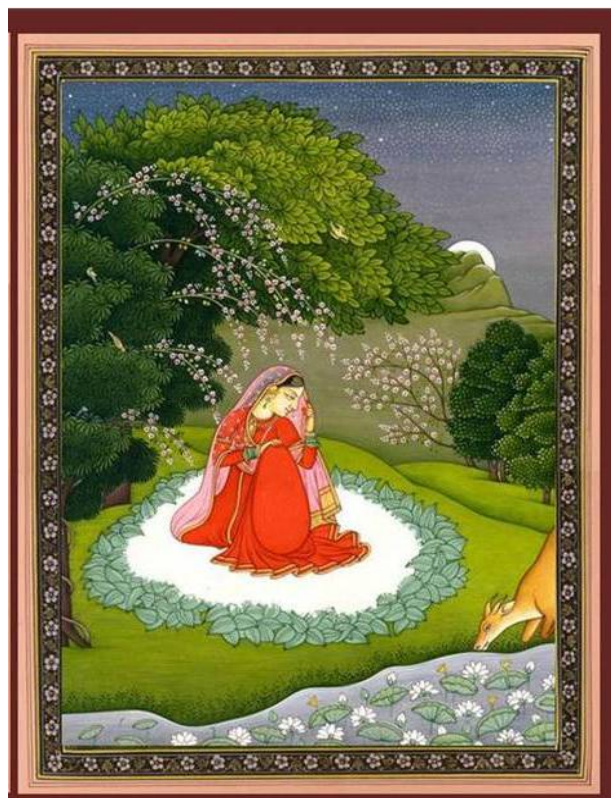


Рис. 4. Наяка в ожидании у пруда с белыми цветущими лотосами; в пейзаже передано разнообразие деревьев и цветов. Источник:  
<http://kalasamvaad.blogspot.in/2016/05/blog-post.html>

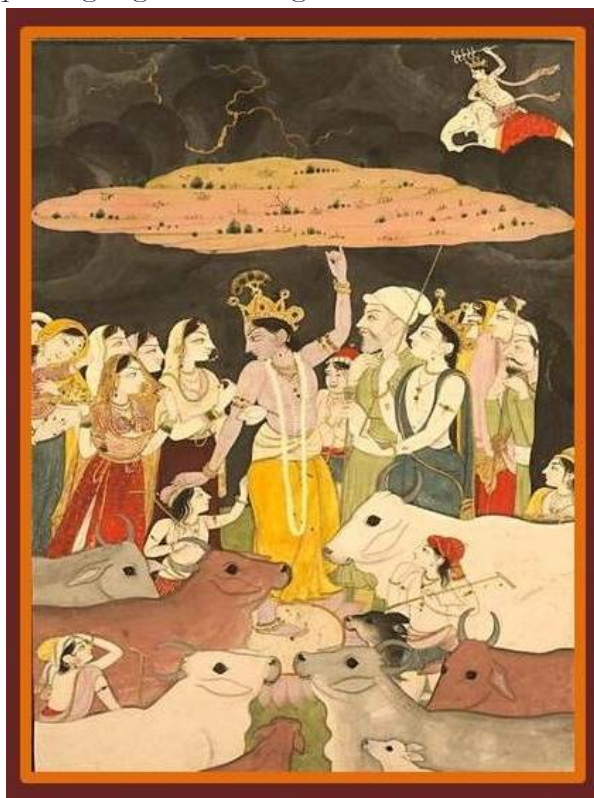


Рис. 5. Бог Кришна изображается поднимающим гору Говардхана Парвати. Высокая гора изображена так, словно она защищает рогатый скот и людей Гокула от сильного дождя. Высоко в облаках изображен бог Индра, являющийся богом дождя. Данная миниатюра является иллюстрацией к рассказу Бхагавата и другого Пурана о Кришне, поднимающем «Говардхана Парвати». История звучит так:

Однажды Индра, бог дождя и царь небес, разозлился, когда увидел, как Кришна убеждает людей поклоняться холму Говардхан вместо Индры. Он решил наказать их, наслав страшный ливень, чтобы затопить Бриндаван. Ливень ужаснул тех, кто приблизился к Господу Кришне за помощью. Кришна в тот же миг левой рукой поднял целую гору как зонтик и укрыл людей. На протяжении семи дней они были в безопасности под горой. Так самолюбие Индры было уязвлено, а позднее он попросил прощения у Кришны.

Источник:  
<https://in.pinterest.com/pin/488640628299161946/>

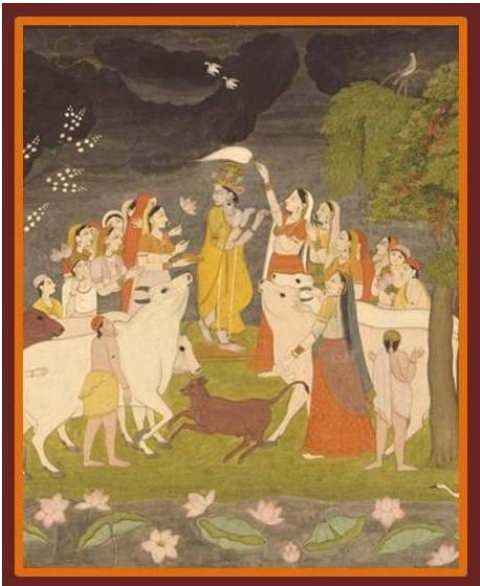


Рис. 6. Богу Кришне поклоняются пастушки и пастухи. Источник: <http://timetostudyasianart.tumblr.com/>



Рис. 7. Бог Кришна играет с пастушками и исполняет танец расалилу в Бриндаване; красиво изображены деревья, вьющиеся растения, кустарники, травы и цветы. Бриндаван или лес базилика священного был известен как совершенный пасторальный пейзаж, где Кришна, бывало, проводил время. Источник: <https://in.pinterest.com/pin/266275396693060159/>

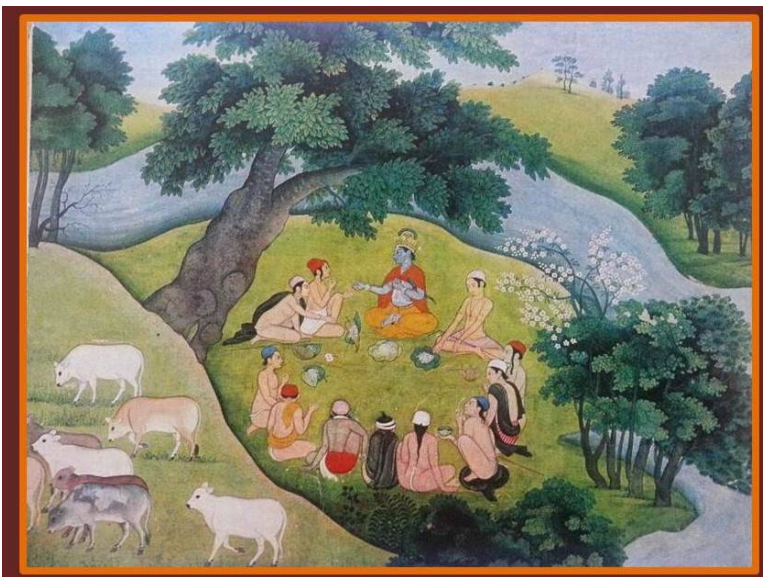


Рис. 8. Бог Кришна делится едой с пастухами в Бриндаване. Источник: [http://kangrakalam.blogspot.com/2014\\_03\\_01\\_archive.html](http://kangrakalam.blogspot.com/2014_03_01_archive.html)

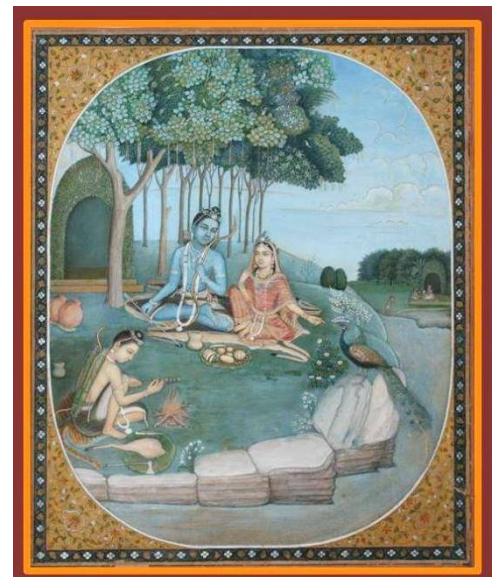


Рис. 9. Сцена из Рамаяны, в которой бог Рама и Сита сидят в лесах и Лакшман готовит еду; деревья, вьющиеся растения, облака и река изображены с особой тщательностью. Источник: <http://blog.visionaire.org/category/ramayana/>

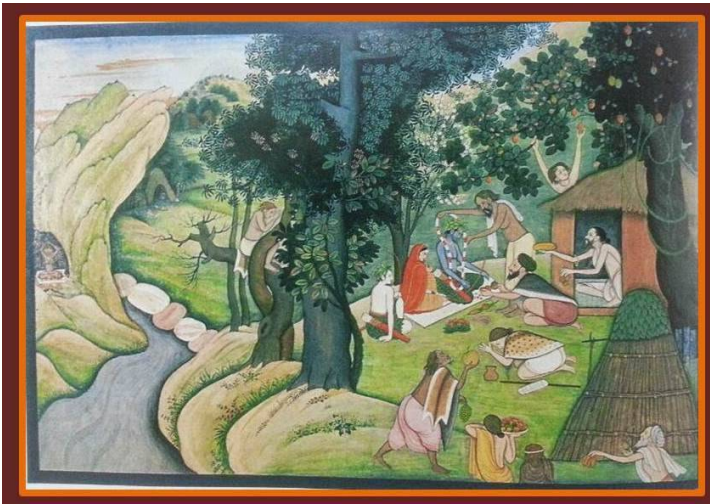


Рис. 10. Сцена из Рамаяны, где богу Раме, Сите и Лакшману в лесу поклоняются аскеты; в легкой изящной манере изображены гнущиеся под тяжестью фруктов деревья. Несколько йогов нарисованы сидящими в пещерах, что символизирует аскетизм. Горная река, пышные зеленые леса, неповторимая горная порода и чистота пейзажа очаровывает зрителей.

Источник: <http://kangrakalam.blogspot.in/>



Рис. 11. Изображена семья бога Шивы; он является одним из самых любимых божеств индийской мифологии. Отношения Шивы и Парвати символизируют отрешение и брачный экстаз. Семья Шивы олицетворяет гармонию и единство. Животные-перевозчики Шивы, Парвати, Ганеша, Сканды и змеи, которых носил Шива, живут мирно, хотя изначально они не могут ужиться друг с другом; лев, перевозчик Парвати, мирно соседствует со слоном, ипостасью Ганеша и быком, перевозчиком Шивы, павлин, перевозчик Сканды не имеет какой-либо неприязни к змее. Все это символизирует единство семьи на основе общей мировой гармонии.

Источник:

[http://indianminiaturepaintings.co.uk/Mandi\\_Sajnu\\_Holy-family\\_24911.html](http://indianminiaturepaintings.co.uk/Mandi_Sajnu_Holy-family_24911.html)

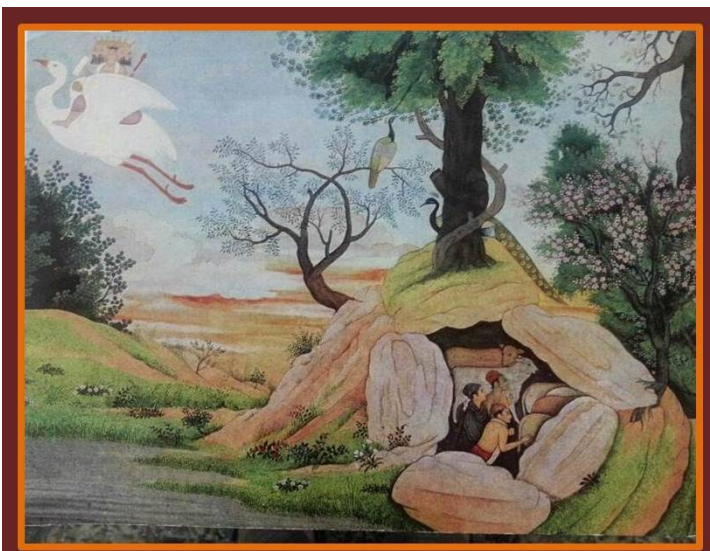


Рис. 12. Изображение бога Брахмы, прячущего пастухов и коров в пещере; пещеры, павлины, бог Брахма на лебеде нарисованы обворожительно, что придает работе поэтический смысл. Легенда гласит: однажды бог Брахма захотел проверить божественность Кришны, поэтому спрятал коров и пастухов в пещере; когда Кришне не удалось обнаружить их, он создал идолов из глины, вдохнул в них жизнь и отправил в Бриндаван. Художник написал пастухов и корову внутри пещеры, а бога Брахму, летающим на лебеде.

Источник: [http://kangrakalam.blogspot.in/2014\\_04\\_01\\_archive.html](http://kangrakalam.blogspot.in/2014_04_01_archive.html)

Правители не только содействовали развитию искусств и творчества художников, но были прекрасными знатоками искусства, могли судить в том числе и о картинах. Могольский император Джахангир разбирался в искусстве и его мемуары *«Джахангирнама»* полны изображений походов и пожертвований, которые он даровал художникам и музыкантам. Ему нравилось заниматься наукой, и королевские художники обычно отправлялись вместе с ним в путешествия. Всякий раз, когда он замечал редкую птицу или животное, ее тут же зарисовывали. Таким образом, собралась огромная коллекция изображений животных, птиц и цветов. Картины, на которых был изображен живой дронг и пятнистая вилохвостка, являются неоценимыми вкладами того времени. Подобные работы представляют интересный обзор флоры и фауны региона в древности. В настоящее время мы можем сделать вывод, что художники, работавшие и работающие в стиле *«инвайронмент»* сосредоточивались на взаимосвязях человека и природы, а именно на физических, биологических, культурных, политических и исторических аспектах экосистем [4; 6]. Такие идеи могут повлиять на процесс восстановления окружающей среды и на пересмотр взаимодействия человека с природой, предлагая новые варианты для сосуществования и развития [1].

Несмотря на то, что эти изображения появились около века назад, они все еще выглядят свежими и блестящими. Однако навык создания миниатюр постепенно утрачивается. Невежество большей части жителей современного мира и отсутствие интереса к сохранению миниатюр и преемственности традиции являются совокупностью решающих факторов. Это не просто картины, это отражение политической, социокультурной, религиозной и связанной с окружающей средой жизни предыдущего периода, представленного в мельчайших подробностях. Они выступают в качестве важного источника понимания природы, биологического разнообразия форм жизни, архитектурных деталей и профессионального восприятия художника.

Из вышесказанного становится очевидной взаимосвязь природы и искусства, которая прямо или косвенно влияет на регулирование биологических ресурсов. Жанр миниатюры – это воплощение души, почитание ею естественной красоты и воплощение высшего предназначения. Это мягкий язык цветов, форм и тонких линий. Природа – источник вдохновения для эмоций и желания познавать. Чувственность всегда была важна при изучении взаимоотношений между человеком и природой и изменениями, происходящими между ними. Несмотря на то, что человек неотделимая часть естественной среды, его воображение – часть культуры. Изобразительное искусство отражает внутренние знания о красоте в природе и жизни. Миниатюры являются воплощением не только творческих навыков художника, но и говорят об идее сохранения окружающей среды и ее составляющих. Ввиду увеличения внимания к связи культуры с флорой и фауной, научному сообществу следует разработать комплексный и тщательно проработанный подход, чтобы извлечь уроки прошлого и сохранить исчезающие виды искусства.

### Примечания

*Барамаса* – Песни о двенадцати месяцах.

*Бхагавата-пурана* – один из восемнадцати великих Пуран.

*Бихари Сатсай* – знаменитая работа XVII века, написанная поэтом Бихари на языке хинди.

*Деви-махатмья* – индуистский религиозный текст, описывающий величие индуистской богини.

*Гитаговинда* – поэтическая композиция, автор – индийский поэт XII века Джаядева.

*Кумарасамбхава* – название эпической поэмы, написанной великим поэтом Калидаса.

*Мегхадута* – название лирической поэмы, написанной великим поэтом Калидаса.

*Рагхувамши* – эпическая поэма, написанная наиболее известным санскритским поэтом Калидаса.

*Рамаяна* – выдающаяся эпическая поэма, написанная Вальмики.

*Ртусамхар* – название эпической поэмы, написанной знаменитым поэтом Калидаса.

### Литература

1. Blandy D., Gongdon K. G. and Krug D. H. Art, Ecological Restoration, and Art Education. *Studies in Art Education*. 1998, 39 (3), pp. 230-243.
2. Brijbhushan J. *The World of Indian Miniatures*. Tokyo, Kodansha International Ltd., 1979.
3. Ehnбом D. *Indian Miniatures- The Ehrenfeld Collection*. New York, Hudson Hills Press, 1985.
4. Fournier A., Lim M., Parmer A., Wulfe R. *Undercurrents: Experimental Ecosystems in Recent Art*. New York, Yale University Press, 2010.
5. Gupta P. *Culture Ecology Interface*. New Delhi, Satyam Publishing House, 2010.
6. Lippard L. *Weather Report: Art and Climate Change*. Boulder, Colorado, Boulder Museum of Contemporary Arts in collaboration with Eco-Arts, 2007.
7. Pal P. *Painted Poems: Rajput Paintings from the Ramesh and Urmil Kapoor Collection*. India, Mapin Publishing Pvt. Ltd., 2004.
8. Rahi O. *Growth & Tradition of Pahari Miniature Painting*. Pragun Publications, 2013.
9. Sam B. *A Profusion of Terms*. 2010. Available at: [www.greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org) (accessed 10.04.2017).

Статья поступила в редакцию 19.04.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.009

## ECOLOGICAL AESTHETICS IN MINIATURE PAINTINGS

Ranjeet Singh Sambyal  
Lecturer, Environment Sciences,  
Government Girls Senior Secondary School  
Dhandkote, Rajouri, District Rajouri,  
Jammu & Kashmir, India.

### Abstract

Tapestry of cultures embellished with traditional art forms has ornamented the Indian culture. The elusive art of Miniature Painting is one such expression of human intellect. The miniatures which used to depict the court scenes gradually adopted nature as its theme. The vivacious poetic expressions became the theme of miniature paintings and got blended with colors of nature, intertwining the idealistic and mystical in matchless harmony.

**Keywords:** Indian miniature painting, paysage, collaboration between nature and art.

### Bibliographic description:

Sambyal R. S. Ecological aesthetics in miniature paintings. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 88-103. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/849924/18/> (In Russian and English).

*“...It is the essence of art to bring back  
into order the multiplicity of nature,  
and it is in this sense that he (the artist),  
prepares all creatures to return to God...”*

**Anand K. Coomaraswamy**

‘Art’ has always created ways to revitalize the relationship between Man and Nature. The evolution of man is closely linked with the nature, since the two are inseparable and the sustenance of man eventually depends on the surrounding environment. Until a man understands how as a human being, he is linked with the universe, it is tough for human civilization to be thoughtful for propagating the folk wisdom which enables human race to live in harmony with the nature. Though the culture is a system of shared beliefs, values, customs and behaviors that the members of society developed to adjust with the existing situations, the creativity which emerged out of folk traditions, became the expressions of individuality. Creativeness is a continuously evolving, self-motivated progression consisting of countless experiences and realizations. Besides music, dance, drama and literature, visual art constitutes an integral part of cultural heritage. At the same time the culture includes various socio-political forces that influence the growth of a human being. Ecology is the relationship between organism and its environment. The interplay of culture and ecology has been vital for the survival of human society and has given rise to a new concept, i.e., cultural ecology. It integrates a society and its natural environment - the life forms and ecosystems that uphold and ratify its life ways. Earth’s environment consists of abundant indigenous elements having both material and spiritual attributes. A major ecological principal holds that environment is holocentric in nature; which means that change in one component is bound to change the other. Environmental conservation has always been an

essential component of India's cultural heritage. The entire system of conservation was duty-based and still the very thought of safeguarding the ecology as a part of one's duty still exists among the natives. The ancient manuscripts and scriptures have a detailed account of trees, plants, wildlife and their significance in the life of people [5].

The richness of Indian art lies in the fact that it gives importance to symbolism, precise specification, bright shades and complex illustrations. Indian paintings can be categorized as- Wall paintings and Miniature paintings. Wall paintings were usually painted on the walls of forts or temple ceilings, while the miniature paintings decorated the interiors. The intricate drawings, motifs, figures and vibrant colors of miniature paintings have captivated the art lovers across the world. The miniature paintings, as the name indicates, provide a meticulous glimpse of courts and landscapes, lieges and monarchs, magnificence of festivities, lifestyle, apparels and ornaments, besides the natural beauty in the finest manner, which epitomize a world of fantasy. These paintings help in viewing the primeval world, different from the contemporary one and mesmerize everyone because of enthralling exquisiteness and fineness. This paper attempts to examine the eco-cultural elements hidden in the miniature paintings.

### **EXPLORING THE WORLD OF MINIATURE PAINTINGS**

While examining the Indian miniatures, it is seen that these paintings are comprehensive and intricately sketched. These paintings show the excellence in the brushstrokes and meticulous detail of designs and textures. The art of miniature was closely linked with the nature and the artists make use of natural colors obtained from plants and mineral sources, lamp black and soft plant fibers. The initial step was preliminary sketching followed by detailed coloring and shading, which was done in several layers, using brushes. Finishing was done with fine brush detailing skin and hair, detailing of costumes and ornaments, hands, feet and lips [2]. When viewed closely, one can view the details of skin, hair, eyebrow, detailed floral elements, geometric figures and decoration. The folds in the fabric, cloth texture, transparency, embroidery and border work are clearly marked. According to Ehnborn [3], the Indian miniature painting is a formalized or symbolic representation and not a literal depiction. Each theme has a symbolic connotation, which reveals artist's likeness for nature and ecology [7]. Belief systems considerably affect the ecological outlook and thus can play a major role in conservation. Looking into the belief systems helps in realizing the values governing a culture and a tradition. There is connection between belief systems and ecology. Based on the underlying cultural attributes expressed through miniature painting, it is easy to understand the concept of ecological conservation.

Miniature paintings have achieved highest place in the world of art across the globe, however, Pahari miniature painting developed in mountainous region and adjoining areas consisting of the states of Himachal, Jammu & Kashmir, Punjab and Garhwal. The paintings are not linked with life of people but intensely rooted in the sensitivity and understanding of human mind. Numerous schools, like Basohli, Guler, Kullu-Mandi, etc. with their distinct and notable features, flourished in these regions. The Basohli style with its primitive vitalities continued till the middle of the eighteenth century, while the Guler style developed in the beginning of eighteenth century, with landscapes as most common themes. A folk style of Kullu-Mandi painting was encouraged by the local traditions. Manku and Nainsukh were known to be one of the best artists of Pahari School. Nainsukh used to paint nature and landscapes in soft colours [8]. The miniature paintings draw ideas of portraying nature from the literature classics of yesteryears, for instance, Balmiki's '*Ramayan*', Kalidas's '*Kumarasambhav*', '*Meghadutam*', '*Raghuvansham*', and '*Rtusambar*', Jaidev's '*Geet Govind*', Bihari's '*Satsai*' and *Devi Mahatamya*, *Bhagwat Puran*, etc. Kalidas, a renowned poet visualized

cloud as the messenger in his famous poetic work *Meghaduta* and described various seasons in *Rtusambar*, likewise, '*Gita Govind*', a poetic work of Jaidev, expresses the relationship between Krishna and female cow herders of *Brindavan*. Barahmasa is folk poetry in which human sentiments are expressed like the changing nature across twelve months of a year. '*Ragamala*' are a series of illuminating representations which depict various Indian melodic modes called *Ragas* and ecology in its best. Each melodic mode is personified by a color, mood, a verse, a season and particular time of day in which a particular *raga* is sung. Most of the paintings exemplify the man-nature association. In these paintings, the characters, i.e. *Nayak* or the hero and *Nayika* or the heroine are shown interacting with the floral, faunal and other elements of nature.

### ECOLOGICAL INTRICACIES

Himalay, '*the abode of snow*', one of the most splendid mountain chains is immensely consecrated with nature's grandeur and beauty. It is no surprise that it has since long been one of the favorite aspirations of people from all walks of life and artists are no exception to this. Ecology remained the theme of miniature paintings and got flourished in these. Miniatures not only display nature's floral and faunal elements but also depict snow-clad mountains, meadows, green landscapes and pastures, lakes, rivers and rocks. Luxuriant green landscapes and meadows are the remarkable features of miniature paintings. Portrayal of nature is often symbolic, which is the foundation of traditional Indian aesthetics.

Environmentalists across the globe are debating on the vital role of plants in world's ecosystems, however, there's another aspect of these depictions, i.e. their cultural and aesthetic value. A number of trees, creepers, shrubs, herbs and aquatic flora are illustrated in miniature paintings. These include Plum blossoms, Banana trees, Mango trees, Lotus, Hiptage creeper, Banyan, Religious fig, Holy Basil, etc. The flowering of Plum is painted gracefully. Hiptage creeper is often shown twined around mango tree, which symbolizes the man-women relationship, while the Lotus flower connotes spirituality and eroticism. It seems that artists were quite selective in choosing a plant, bush, leaf, flower or a tree. In addition to this, the miniature paintings depict a number of domestic and wild animals like, cow, ox, calves, horses, deer, antelopes, elephants, tigers, snakes, peacock, parrot, etc. The description of animals is remarkable and some miniatures even depict animal fights.

Portrayal of seasons was practiced by artists who intricately extolled the splendor of each season. In *Baramasa* artworks, the ecological elements are shown in vibrant forms, besides marvelous landscapes and mountains of changing nature during the twelve months. In most of these images background is full of diverse trees, flowering plants and natural environs. Artists of miniature painting presented human feelings with the help of nature in the background, which gave rise to *Baramasa*. For artists, nature and art complement each other. Nature provides the subject to the artist to interpret it through brush, and this is best exemplified in *Baramasa* paintings. The minute peculiarities and changes which are noticed in the nature are depicted in these paintings. The colour of sky, clouds, lightening, blossoming of seasonal flowers, birds, etc. are painted precisely to illustrate each season. The paintings are enclosed in rectangular or oval frames with plain or decorated borders with beautiful flowers and creepers. This again indicates the liking of the artist towards ecology and its elements.

Symbol, being the representation of a thought of tangible identity is used for depicting various elements of nature, for instance, tree appears in almost all miniature paintings to enhance the beauty and aesthetics of painting. In the paintings where mythology is the theme, the trees act like witness, in addition to the symbolic expression of life, progression and fertility. In the paintings on '*Ramayan*', Ram and Sita are portrayed in dense forests. Since nature worship has remained an important part of Indian

heritage, there are miniature paintings, where tree worship or worship of natural water source is displayed. Lotus is one of the oldest floral symbols of Indian art, which connotes divine purity and is an icon of creation besides a gesture of love for God. Similarly, mountain depicts the firmness, concentration and stability of subtle form and the serpent signifies the desire. The ocean represents the unfamiliar, immeasurable depth of knowledge.

### UNVEILING ECOLOGY IN ART

'*Environmental art*', a relatively contemporary concept, speaks about a range of artistic practices including historical approach to nature in art and more recently the ecologically motivated art works [9]. The term '*environmental art*' includes '*ecological*' concerns and celebrates an artist's link with nature. In the recent years, environmental art has become an important theme of public demonstrations around the world after the socio-cultural aspects of ecological transformations have come to limelight.

Living in harmony with ecology has been an essential component of Indian culture, which is reflected in diverse customary practices, sacred beliefs, customs, folklore, arts and crafts, and in the daily lives of its communities. Nature worship, a common phenomenon in ethnic cultures, reveals the intimate feeling of intimacy and harmony that exists between man and nature. Miniature painting is full of themes from nature and wildlife that reveals the love and veneration, and thus the conservational principles. The theme of Lord Krishna's life painted in miniature paintings give emphasis to gratitude for ecological balance. The concept of forest deities, sacred trees, plant and animal worship are depicted in miniature paintings. The miniature painting also acted as one of the mediums of story-telling where, nature along with appropriate flora and fauna supported the story-telling in a symbolic manner that fascinated people who could understand symbolic version. Thus, miniature painting is the way of revealing human temperaments through nature as a theme. The rulers, artists and art lovers not only got artistic ideas from nature but also preserved the art forms in paintings. Some of the illustrations of miniature paintings where ecology has been portrayed vibrantly are:

**Figure 1:** Portrayal of *Nayika* with a pair of tigers; the vines blossoming and the birds sitting on the trees.

**Figure 2:** The *Nayika* or the heroine sitting river side and playing music; a pair of deer and trees in full bloom, while a creeper twining around a tree is depicted precisely

**Figure 3:** Description of *Nayak* or the hero with two cranes; lush green tree and a pond of pink lotus; an excellent example of man's love for nature

**Figure 4:** *Nayika* waiting besides a pond of blossoming white lotus; the scene has gorgeously portrayed different types of trees, birds, deer, moon and stars

**Figure 5:** Lord Krishna shown lifting the *Govardhan Parvat*, a big mountain to protect the cattle and people of Gokul from the heavy rain; Lord Indra, who is the God of rain is depicted in the clouds. There is a stimulating narrative in Bhagwat and other Puranas about Lord Krishna's lifting of '*Govardhan Parvat*'. The story goes as:

Once Indra, the God of rains and King of Heaven got annoyed when he saw Krishna convincing people for worshipping *Govardhan* hill instead of Indra. He decided to punish them by pouring dreadful rain to flood *Brindavan*, which frightened the people who in turn approached Lord Krishna for help. Krishna at once lifted the entire mountain like an umbrella with his left hand and provided a shelter to the people. For seven days they stayed safe under the mountain. This was how the ego of Indra was crushed and later he asked for Krishna's forgiveness.

**Figure 6:** Lord Krishna being worshipped by the female cowherds and male cow herders.

**Figure 7:** Lord Krishna playing with the female cowherds and performing *Rasleela*, a musical dance in *Brindavan*; the trees, creepers, shrubs, herbs and flowering plants of different colours have been depicted beautifully. *Brindavan* or the forest of Holy Basil was known to be the perfect pastoral landscape where Krishna used to spent time.

**Figure 8:** Lord Krishna sharing food with the cow herders in *Brindavan*; the cattle are shown grazing on the banks of River Yamuna.

**Figure 9:** A scene from *Ramayana*, where Lord Ram and Sita are sitting in the forests and Lakshman is preparing food; trees, creepers, clouds and river have been painted intricately

**Figure 10:** A scene from *Ramayana*, where Lord Ram, Sita and Lakshman are being honored by an ascetic in a forests; fruit laden trees and nature has been portrayed in its best. A few yogis shown sitting in caves performing asceticism. The mountain river, lush green forests, the inimitable rock formation, serenity of the landscape leaves the spectators mesmerized.

**Figure 11:** Family of Lord Shiv illustrated; Lord Shiv is one of the most popular and loved deities in Indian mythology. Shiv-Parvati relationship symbolizes renunciation and nuptial ecstasy. Shiva's family symbolizes harmony and unity. The vehicles of Shiva, Parvati, Ganesh, Kartikeya and the snakes worn by Shiv live pleasantly, though their original temperament is unfriendly to each other; lion, the vehicle of Parvati, is living in peace with the elephant, the form of Ganesh, and bull, the vehicle of Shiv, peacock, the vehicle of Kartikeya are having no enmity with snake. It symbolizes that unity in a family is the basis of harmony in a society.

**Figure 12:** Depiction of Lord Brahma hiding cow herders and cows in a cave; the caves, peacocks, Lord Brahma on a swan depicted charmingly, gives the painting a poetical meaning. The legend says that once Lord Brahma wanted to test Krishna's divinity so he hid the cows and cow herders in a cave. When Krishna could not locate them, he created the mud idols, infused life and took them to Brindavan. The artist has depicted cow herders and a cow inside a cave and Lord Brahma flying on a swan.

The emperors and kings not only promoted the art and artists but also realized the themes depicted in these paintings. Mughal emperor Jahangir was a connoisseur of art and his memoir '*Jahangirnama*' is full of portrayals of expeditions and the benefaction he presented to artists and musicians. He was fond of exploration and the royal artists used to travel with him during his voyages. Whenever he noticed a rare bird or an animal, he instantly got it painted. In this way, a vast collection of portraits of animals, birds and flowers were gathered. The paintings depicting a live Dodo and Spotted Fork Tail are the invaluable contributions of his time. Thus, such art works provide an interesting account of the flora and fauna of the region during the primeval times. Today, we can infer that artists who have worked and still working for '*Environmental art*' focused and still continuing to reinstate the web of interrelationships in environment – physical, biological, cultural, political, and historical aspects of ecological systems [4; 6] These concepts can play role in retrieving and reinstating the damaged environment and reviewing the ecological relationships, offering new options for concomitance and sustainability [1].

## CONCLUSION

Though painted about hundred years back, these paintings still appear fresh and gleaming. However, the art of miniature painting is fading into oblivion. The ignorance on the part of contemporary world and lack of interest for its preservation and continuation are the contributory factors. These are not merely the paintings but the reflection of the political, socio-cultural, religious and ecological life of earlier period presented in minutest details. These act as

important source of viewing the nature, biodiversity, architectural details and artistic perceptions of an artist.

It is clear from the above debate that there is a linkage between ecology and art which directly or indirectly facilitated the management of bio-resources. Miniature painting is a manifestation of soul, its veneration for natural beauty and an exemplification of its highest ambition. It is a tender dialect of colors, forms and fine lines. Nature is the source of inspiration for man's emotional and cognitive behavior. Aesthetics has always been of interest for it explores the relationship between man and nature and changes occurring in the two. Though man is the intrinsic part of natural surroundings, his imagination is a part of a culture. Visual art exhibits the inner wisdom of beauty in nature and life. These artworks not only speak of the artistic skills of painters but speak about their deep ecological concern for nature and its components. With growing concern for linking culture and bio-diversity, preserving the art forms and learning lessons from these, the scientific community should develop a comprehensive and sustainable approach.

**ACKNOWLEDGEMENT:** My sincere acknowledgement to all published sources and web sources which have been used to elucidate the article.

#### ENDNOTES

Barahmasa: Songs of twelve months.

Bhagwat Puran: One of the great eighteen Puranas.

Bihari-Satsai: A famous work of 17th century by the Hindi poet Bihari.

Devi Mahatamya: A Hindu religious text describing the glory of Hindu Goddess.

Geet Govind: A poet composition by 12th century Indian poet, Jaidev.

Kumarasambhav: Name of an epic poem by great poet Kalidas .

Meghadutam: Name of a lyric poem by Kalidas, the great poet.

Raghuvansham: Epic poem by most celebrated Sanskrit poet Kalidas.

Ramayan: The great epic poem by Valmiki.

Rtusamhar: Name of an epic poem by great poet Kalidas.

#### References

1. Blandy D., Gongdon K. G. and Krug D. H. Art, Ecological Restoration, and Art Education. *Studies in Art Education*. 1998, 39 (3), pp. 230-243.
2. Brijbhushan J. *The World of Indian Miniatures*. Tokyo, Kodansha International Ltd., 1979.
3. Ehnbom D. *Indian Miniatures- The Ehrenfeld Collection*. New York, Hudson Hills Press, 1985.
4. Fournier A., Lim M., Parmer A., Wulfe R. *Undercurrents: Experimental Ecosystems in Recent Art*. New York, Yale University Press, 2010.
5. Gupta P. *Culture Ecology Interface*. New Delhi, Satyam Publishing House, 2010.
6. Lippard L. *Weather Report: Art and Climate Change*. Boulder, Colorado, Boulder Museum of Contemporary Arts in collaboration with Eco-Arts, 2007.
7. Pal P. *Painted Poems: Rajput Paintings from the Ramesh and Urmil Kapoor Collection*. India, Mapin Publishing Pvt. Ltd., 2004.
8. Rahi O. *Growth & Tradition of Pahari Miniature Painting*. Pragun Publications, 2013.
9. Sam B. *A Profusion of Terms*. 2010. Available at: [www.greenmuseum.org](http://www.greenmuseum.org) (accessed 10.04.2017).

Received: April 19, 2017

## МЕТАФИЗИКА ПРИРОДЫ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ Т. БУРКХАРДА КИТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ

Фотиева Ирина Валерьевна  
Доктор философских наук, профессор  
Алтайского государственного университета.  
Россия, г. Барнаул.

Шишин Михаил Юрьевич  
Искусствовед, член-корреспондент  
Российской академии художеств,  
доктор философских наук, профессор,  
заведующий международной кафедрой  
ЮНЕСКО Алтайского государственного  
технического университета.  
Россия, Барнаул.  
shishinm@gmail.com

### Аннотация

Статья посвящена наследию еще недостаточно известного в России философа, культуролога, искусствоведа Титуса Буркхардта. Дается обзор раздела одной из его ведущих работ «Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы», посвященного пейзажной китайской живописи. Отмечается точность и глубина проводимого Буркхардтом анализа как художественно-выразительных средств, так и философско-метафизических основ китайской пейзажной живописи, а также ее отличия от близких европейских течений.

**Ключевые слова:** живопись, пейзаж, китайская живопись, буддизм, даосизм.

### Библиографическое описание для цитирования:

Фотиева И.В., Шишин М.Ю. Метафизика природы: искусствоведческий анализ Т. Буркхардта китайской пейзажной живописи // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 104-113. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/48/>

Особое место в искусствоведении занимает имя Титуса Буркхардта (1908-1984) – метафизика, философа, специалиста в области сравнительного религиоведения, исследователя традиционного искусства и цивилизации. Он был внучатым племянником гораздо более известного в России Якоба Буркхардта. Как писал С.Х. Наср, «о метафизике Буркхардт писал с чрезвычайной ясностью, а его книги и статьи о традиционных искусствах, в особенности алхимии, о которой он написал, вероятно, самую выдающуюся книгу XX века, обладали несравненной глубиной... Однако именно в сфере искусства он оставил после себя наследие, обладающее непревзойденной ценностью. Он не только обнаружил

метафизическую истину различных традиционных цивилизаций посредством языка сакрального искусства, но он также написал несколько работ, проливающих свет на христианское искусство...» [2].



*Рис. 1. Т. Буркхардт (Titus Burkhardt), 1950.  
Источник: [www.worldwisdom.com](http://www.worldwisdom.com)*

Но здесь хотелось бы особенно отметить вклад Т. Буркхардта в исследование дальневосточной, прежде всего китайской пейзажной живописи. В книге «Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы», на которой мы хотим остановиться в данной статье, он анализирует как выразительные средства, используемые китайскими живописцами, так и метафизическое «наполнение» самих работ.

«Феномен дальневосточной пейзажной живописи, – пишет Буркхардт, – обычно напоминает о шедеврах “северной школы”, которые отличаются изысканной экономией в использовании средств и “спонтанностью” исполнения, а также употреблением индийской туши и техники размывов. Термин “северная”, применяемый к этой школе, не несет географического подтекста, это просто обозначение особого направления в китайском буддизме, и его произведения в действительности представляют даосскую живопись, в той форме, в которой она была увековечена в рамках китайского и японского дхьяна-буддизма» [1, с. 170].

Далее Буркхардт детально останавливается на глубоком философском символизме этого направления. Он отмечает, что даосское искусство отражалось символом круга с отверстием в центре. «Круг представляет небо, или космос, пустота в его центре – единственную в своем роде и трансцендентную Сущность. Иногда эти круги украшены символом двух космических драконов, аналогичных взаимодействующим принципам Ян и Инь, “активному” и “пассивному”; драконы вращаются вокруг отверстия в центре, словно стремясь поймать неуловимую пустоту. Такова точка зрения и пейзажной живописи буддийского (чаньского) вдохновения, где все элементы, горы, деревья и облака, существуют только для того, чтобы через контраст подчеркнуть пустоту, из которой они, по-видимому, возникли в одно мгновение и от которой отделились, подобно эфемерным островкам» [1, с. 170]. Буркхардт подчеркивает пронизанность китайской живописи философско-религиозным содержанием, причем, как правило, существенно более глубокую, чем в религиозной (христианской)

живописи Европы. Здесь скорее следует провести параллель с иконописью, где громадную роль играл символ, но, в отличие от религиозно-христианской живописи, божественное начало проявлено не через лики или жития святых, а через саму Природу.

Далее Буркхардт детально анализирует своеобразие китайского символизма. «В древнейших китайских изображениях пейзажей на металлических зеркалах, кубках или надгробиях люди и предметы, кажется, подчинены игре элементов: ветра, огня, воды и земли. Для отражения движения облаков, воды и огня используются различные типы криволинейного меандра; скалы задуманы как восходящее движение земли; деревья определены не столько своими статическими очертаниями, сколько структурой, которая обнаруживает ритм их роста. Космическое чередование Ян и Инь, активного и пассивного, очевидно в каждой форме композиции. Все это соответствует шести принципам, сформулированным в V в. н.э. знаменитым художником Се Хэ: 1) творческий дух должен отождествляться с ритмом космической жизни; 2) кисть должна выявлять сокровенную структуру образа; 3) сходство должно устанавливаться контуром; 4) особенности предметов передает цвет; 5) композицию следует располагать согласно замыслу; 6) традиция должна быть сохранена следованием образцам. Это позволяет убедиться в том, что в основе произведения лежит ритм, изначально выраженный посредством структуры линии, а не статический план и не пластические контуры вещей, как в случае традиционной живописи Запада. Техника живописи индийской тушью развилась из письма, вышедшего из пиктографии. Китайский каллиграф держит кисть, не имея под рукой никакой опоры, и рисует линию движением, начинающимся от плеча. Эта методика сообщает живописи свойство текучести, сочетающейся с лаконичностью... Китайский или японский художник, – подчеркивает Буркхардт, – никогда не изображает мир наподобие законченного космоса, в этом отношении его видение отличается от видения уроженца Запада, чья концепция мира всегда более или менее “архитектурна”. Дальневосточный художник созерцателен, и для него мир, словно созданный из снежинок, быстро кристаллизуется и быстро растворяется. Поскольку он никогда не перестает осознавать “непроявленное”, то наименее “плотные” физические формы для него ближе к Реальности, лежащей в основе всех явлений; отсюда тонкая передача атмосферы, которая восхищает нас в китайских изображениях акварелью и тушью» [1, с. 171]. Последние замечания, на наш взгляд, являются весьма тонкими: и в буддизме, и в даосизме никогда не превалировало все более утверждавшееся на Западе представление о природе, о материи как о чем-то плотном, статичном, инертном. Напротив, здесь, как известно, с самого начала развивались идеи «текучего», «мгновенного» бытия, потока дхарм и т.д., что прочно утвердилось в канонах живописи.

«В данном стиле живописи, – продолжает Буркхардт, – нет определенной перспективы, сводящейся в единственную точку, но ощущение пространства возникает благодаря своего рода “поступательному созерцанию”. Когда смотришь на “вертикальный” свиток, висящий на стене на уровне сидящего зрителя, взгляд поднимается по планам картины как по ступеням, от нижней части изображения и до самого верха; “горизонтальный” свиток по мере его рассматривания разворачивается из конца в конец, и взгляд следует этому движению. “Поступательное созерцание” не отделяет целиком и полностью пространство от времени, и по этой причине оно ближе к настоящему опыту переживания, чем перспектива, искусственно приостановленная на единственной “точке зрения”. Более того, все традиционные искусства, каков бы ни был их опыт, ведут к синтезу пространства и времени. Хотя даосско-буддийская живопись не обозначает источника света через игру света и тени, ее пейзажи наполнены светом, проникающим сквозь каждую форму, подобно божественному

океану с жемчужным свечением: это блаженство Пустоты (шуньи), которая светла благодаря отсутствию всякой тьмы» [1, с. 171]. Интересно отметить, что критика перспективы здесь у Буркхардта пересекается с ее критикой в работах Флоренского, хотя они подходят к ее анализу с разных сторон.

Буркхардт говорит о том, что неоднократно делались попытки связать этот стиль с европейским импрессионизмом, хотя, по его мнению, их отправные моменты различаются в корне, несмотря на несущественные аналогии. Например, «когда импрессионизм делает условными характерные и устойчивые контуры вещей, предпочитая мимолетное воздействие (впечатление воздушного пространства), то это происходит не потому, что он ищет присутствие космической реальности, стоящей выше индивидуальных объектов, но, напротив, потому, что он пытается создать субъективное впечатление, как бы мимолетно оно ни было; в этом случае “эго”, с его полностью пассивной и эмоциональной чувствительностью, искажает изображение. Даосская живопись, наоборот, и в своем методе, и в своей интеллектуальной ориентации избегает порыва разума и чувства, жаждущих индивидуалистического утверждения. По представлениям даосской живописи, мимолетность природы со всеми ее неподражаемыми и почти неуловимыми качествами не является в первую очередь эмоциональным переживанием. То есть волнение, порожденное природой, в любом случае не эгоистично и даже не гомоцентрично; его вибрация растворяется в безмятежной тишине созерцания. Чудо мгновения, остановленное ощущением вечности, открывает изначальную гармонию вещей, гармонию, которая обычно скрыта под субъективной непрерывностью сознания. Когда эта пелена внезапно разрывается, до сих пор не наблюдаемые взаимоотношения, связующие воедино все существа и явления, обнаруживают свое сущностное единство. Отдельное изображение может представить, например, двух цапель весной на берегу ручья; одна из них пристально вглядывается в глубины вод, другая прислушивается, и своими мимолетными, но статичными позами они таинственным образом едины с водой, с изогнутым на ветру тростником, с горными вершинами, всплывающими над туманом. Так в одном аспекте девственной природы Вечное, подобно вспышке молнии, коснулось души художника» [1, с. 172].

Далее Буркхардт останавливается на еще одном принципиально важном отличии не только китайской пейзажной живописи, но и всего дальневосточного искусства в целом, от западноевропейского. «Хотя это искусство, полное намеков, существует прежде всего для самого художника, оно является методом для реализации созерцательной интуиции» [1, с. 174]. Иными словами, здесь не могло быть тезиса «искусство для искусства»: само искусство – лишь одно из форм просветления, духовного восхождения. Буркхардт считает, что здесь произошел органичный синтез даосизма и буддизма в форме дхьяна-буддизма; при этом «влияние двух традиций основано на вполне последовательном отождествлении Пустоты (шуньи) с даосским понятием Небытия; эта Пустота, или Небытие, оставляет свой отпечаток на разных уровнях реальности в качестве неопределенности, бесформенности, бестелесности. Техника живописи индийской тупью, с ее каллиграфией текучих знаков, достигающей своего совершенства лишь в работах высочайшей интуиции, гармонирует с интеллектуальным «стилем» дхьяна-буддизма, который всеми своими средствами стремится вызвать после внутреннего кризиса внезапное озарение, японское сатори. Художник, следующий методу дхьяны, должен поэтому заниматься каллиграфической живописью до тех пор, пока не овладеет ею, а потом он должен забыть ее. Подобным же образом он должен сосредоточиться на своем предмете, а потом отделить себя от него; тогда одна лишь интуиция станет управлять его кистью [3; подобный метод используется в искусстве стрельбы

из лука]. Следовало бы упомянуть, что этот художественный метод сильно отличается от метода, воспринятого другой, иератической ветвью дальневосточного буддийского искусства, которая наследует свои образцы из Индии и сосредоточена на сакральном образе Будды. Далекое от требования внезапной вспышки интуиции, создание “иконы” или статуи Будды, по существу, основывается на точной передаче прототипа; хорошо известно, что сакральный образ объединяет пропорции и особые знаки, которые традиция приписывает Будде. Духовная сила этого искусства гарантируется его целеустремленностью и почти неизменным характером форм. Интуиция художника может выявить некие качества, подразумеваемые в его модели, но строгое соблюдение традиции и вера способствуют увековечению сакраментального характера его искусства» [1, с. 175]. Здесь точка зрения Буркхардта вполне традиционна: в буддологии принято четко разделять более «традиционно-религиозную» школу буддизма махаяны с соответствующими традициями в искусстве от буддизма хинаяны, который в чем-то ближе к «северной школе», анализируемой Буркхардтом. Но одновременно он видит и внутреннее единство двух, казалось бы, столько разных направлений: «Эти два изобразительные искусства объединяет то, что оба они выражают прежде всего состояние бытия во внутреннем покое. В иератическом искусстве это состояние внушается позой Будды или бодхисатвы и формами, исполненными внутреннего блаженства, тогда как пейзажи выражают подобное состояние благодаря “объективному” содержанию сознания, созерцательному видению мира. Это “экзистенциальное” качество буддийского искусства можно было бы упомянуть в противовес негативной форме доктрины» [1, с. 176].



Рис. 2. Ши Тао. Бамбук. Источник:  
<http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>



Рис. 3. Ши Тао. Деревья среди скал. Альбомный лист, XVII - начало XVIII в. Источник:  
<http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>

Глубоко религиозный характер китайской пейзажной живописи проявляется и в самом творческом процессе. «Что касается пейзажной живописи, – пишет Буркхардт, – то неизменные правила искусства менее заинтересованы в изображении предмета, чем в художественном процессе как таковом. Прежде чем сосредоточиться на своей работе, или, точнее, на своей собственной сущности, лишенной образов, ученик дзэн должен со всей тщательностью подготовить свои инструменты и расположить их, как для обряда. Предельная обусловленность его движений заранее предотвращает вторжение любого индивидуалистического “импульса”. Таким образом, творческая спонтанность реализуется в пределах освященной основы» [1, с. 176].



Рис. 4. Ши Тао. Осень на окраине Янчжоу. Источник: <http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>



Рис. 5. Ши Тао. Травяная хижина. Источник: <http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>



Рис. 6. Ши Тао. Бамбук и хризантема. Источник: <http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>



Рис. 7. Ши Тао. Возвращение. Источник: <http://www.chinapage.com/painting/shitao/shitao.html>

Здесь, как верно отмечает Буркхардт, само творчество становится медитацией, особой формой молитвы, если молитву понимать в ее изначальном смысле, как соответствующий особый настрой сознания, или, иначе говоря, работу высочайших уровней сознания с Высшим божественными Началом. При этом снова это Начало для китайских живописцев выступает, прежде всего, в форме самой Природы. «Медитация на созерцаемые землю и небо, несомненно, является наследием даосизма. Под изменчивой внешностью элементов сокрыт великий Дракон, который восстает из вод, возносится к небесам и проявляется в шторме»

[1, с. 176]. При этом медитация опирается на совершенно особую «модель» сознания и познания, принятую в восточной традиции. Буркхардт пишет: «Метод дхьяны, непосредственно отражающийся в искусстве, заключает в себе один момент, который приводит к многочисленным ошибочным сравнениям. Эта роль, выполняемая в данном методе бессознательными, или, точнее, “несознательными” свойствами души. Важно не путать “отсутствие сознания” [букв. «отсутствие разума», «не-разум». – Прим. ред.] (у-няна, му-нэн), или “безмыслие” (у-синь), дхьяна-буддизма [См. 4] с “подсознанием” современных психологов, поскольку состояние интуитивной спонтанности, реализуемое методом дхьяны, существует, очевидно, не “под” обычным индивидуальным сознанием, а, наоборот, “над” ним. Подлинная сущность бытия – это “отсутствие сознания”, ибо оно не является ни “сознательным”, в смысле обладания рассудочным умом, ни “бессознательным” и темным, подобно низшим перифериям души, составляющим подсознательное... Тем не менее, с точки зрения метода, область “отсутствия сознания”, или “не-сознательное”, благодаря некой символической связи, включает в себя “бессознательное” в аспекте потенциальности; этот аспект лежит на том же уровне, что и инстинкт. Особая поляризация ума образует контраст между фрагментарным и изменчивым дневным светом рассудочного сознания и недифференцированной ночью “не-сознательного”, и в результате этого “не-сознательное” охватывает все ступени объединяющего познания (праджни), а также те неуловимые симпатические связи, которые существуют на более низком уровне между душой и ее космическим окружением. ... Поглощенность умом, или, точнее, пристрастным и озабоченным мышлением, препятствует раскрытию “инстинктивных” способностей души... это вплотную затрагивает художественное творчество. Когда внезапное озарение, сатори, пронизывает индивидуальное сознание, пластическая сила души стихийно реагирует на сверхразумную деятельность праджни точно так же, как в природе в целом все движения по видимости бессознательны, хотя в действительности подчинены Мировому Разуму» [1, с. 177].

Природа, – продолжает развивать свою мысль Буркхардт, – подобна слепцу, который действует в том же духе, что и человек, одаренный зрением; его «бессознательное» является всего лишь частным выражением мирового «не-сознательного». «В глазах дхьяна-буддиста лишенный мыслей характер чистой природы, минералов, растений и животных, – это как бы их покорность уникальной Сущности, превосходящей всякую мысль. Вот почему природный ландшафт со своими циклическими преобразованиями открывает ему алхимию души. Неподвижная полнота летнего дня и прозрачная ясность зимы подобны двум крайним состояниям души в созерцании; осенняя буря – это кризис, а ослепительная свежесть весны подобна возрожденной душе. В подобном же смысле следует постигать изображения времен года У Дао-цзы или Юй-цзяня» [1, с. 177].

Буркхардт подчеркивает еще одну особенность китайского искусства: неразрывность с «практикой», повседневной жизнью, которая проявилась в течении фэн-шуй. «Это искусство... представляет собой форму сакральной географии. Основанное на науке ориентации, оно совершенно по своей природе и направлено на сознательное изменение определенных элементов пейзажа, чтобы вызвать к жизни его позитивные качества и нейтрализовать вредные влияния, являющиеся следствием хаотических аспектов природы. Эта ветвь древней китайской традиции была также ассимилирована дхьяна-буддизмом, который становится дзеном в Японии и развивается там до степени совершенства. Здесь интерьеры предельно сдержанны и этим противопоставлены естественному разнообразию окружающих садов и холмов, разнообразию, которое можно или отринуть, или принять

благодаря регулирующим освещению боковым стенам. Когда боковые стены павильона или комнаты задвинуты, то не остается ничего отвлекающего ум; рассеянный свет проникает сквозь бумажные окна; окружение монаха, сидящего на циновке, гармоничное и простое, ведет его к «пустоте» собственной Сущности. И напротив, когда он раздвигает стены, его внимание обращено к природному окружению, и он созерцает мир, как если бы увидел его впервые. Он замечает тогда и своеобразную структуру ландшафта, и естественное его «расположение», сочетающееся с искусством садовника, который знает, как держаться в тени перед духом природы, придавая ей при этом форму в соответствии со своим вдохновением. В комнате, где царят чистота и порядок, каждая форма свидетельствует о той разумной объективности, которая располагает вещи надлежащим образом, уважая при этом их природу. Каждому из основных материалов – кедру, бамбуку, тростнику и бумаге – соответствует особый, присущий только ему смысл; общая геометрическая строгость интерьера смягчается колонной, грубо обработанной топором, или изогнутой балкой, похожей на корявое горное дерево; благодаря этому бедность становится сродни благородству, оригинальность – чистоте, первозданная природа – мудрости.

В подобном окружении непостоянство индивидуальности, со всей ее страстностью и скукой, не находит себе места; здесь царит неизменный закон Духа, а вместе с ним – простота и красота природы» [1, с. 179].

Как известно, пейзаж в глазах китайца – «горы и воды»; при этом, напоминает Буркхардт, гора, или скала, выражает активный, или мужской, принцип – Ян, вода же соответствует женскому, пассивному принципу – Инь. «Их взаимодополняющая природа наиболее ясно и богато представлена в водопаде, излюбленной теме художников дхьяна. Иногда это каскад из нескольких ступеней, охватывающий горный склон в весеннюю пору, иногда – одинокая струя, падающая с края утеса, или бурный поток, подобный знаменитому каскаду Ван Вэя, который возникает из облаков и в великом порыве вновь исчезает в завесе пены, так что зритель вскоре начинает ощущать, что и сам он стремительно мчится вперед в водовороте элементов. Как и каждый знак, символ водопада скрывает Реальность – и в то же время обнаруживает ее. Инертность скалы обратна непреложности, присущей небесному, или божественному, акту, и подобно этому подвижность воды скрывает изначальную пассивность, выражением которой она является. Тем не менее, в результате внимательного созерцания скалы и водопада дух, в конце концов, обращается к внезапной интеграции. В бесконечно повторяющемся ритме воды, охватывающей неподвижную скалу, познается активность неизменного и пассивность динамичного. С этого момента рассеивается пристальный взгляд, и во внезапном озарении улавливается проблеск Сущности, которая одновременно представляет и чистую активность, и абсолютный покой, которая не инертна, подобно скале, и не изменчива, как вода, но невыразима в Своей реальности, свободной от всяких форм» [1, с. 181].

Завершим статью еще одним высказыванием С.Х. Насра, показательной оценкой деятельности самого Буркхардта: «Титус Буркхардт вне всяких сомнений является одним из ключевых фигур школы, которую впоследствии стали называть традиционалистской. Он одновременно и знаток метафизики и космологии, и специалист по традиционным искусствам Востока и Запада... Буркхардт был наделен выдающимся даром интеллектуальной прозорливости в сочетании с нескрываемой интеллигентностью. Он был и метафизиком, и художником, но, прежде всего, он был праведным человеком, личностью, каждая грань которой была воплощением истины — в его мыслях и словах, делах и поступках» [2].

### Литература

1. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / Пер. с англ. Н.П. Локман. М.: Алетея, 1999. – 216 с.
2. С.Х. Наср. Предисловие к собранию работ Т. Буркхардта – Titus Burckhardt. The Essential Titus Burckhardt: Reflections on Sacred Art, Faiths, and Civilizations (Bloomington: World Wisdom Inc., 2003. 328 p.) / Пер. с англ. Антон Шеховцов. [Электронный ресурс] URL: <http://transmission.lenin.ru/Burckhardt-About.html> (Дата обращения 01.07.2017)
3. Herrigel E. (Bungaku Hakushi). Zen in the Art of Archery. London, Routledge and Kegan Paul, 1953.
4. Suzuki D. T., The Zen Doctrine of No Mind. London, Rider, 1949.

Статья поступила в редакцию 07.07.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.010

## **METAPHYSICS OF NATURE: ART-CRITIC ANALYSIS OF CHINESE PAYSAGE PAINTING BY T. BURCKHARDT**

Irina Fotieva  
Doctor of Philosophy,  
Professor of the Altai State University.  
Russia, Barnaul.

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

### **Abstract**

The article is devoted to the heritage of the philosopher, culturologist, art critic Titus Burkhardt, who is still not well known in Russia. The authors give an overview of the section of one of his leading works "Sacred art of the East and the West. Principles and methods", dedicated to landscape Chinese painting note the accuracy and depth of the analysis conducted by Burkhardt, both artistic expressive means, and the philosophical and metaphysical foundations of Chinese landscape painting, as well as its differences from close European art currents.

**Keywords:** painting, landscape, Chinese painting, Buddhism, Taoism.

### **Bibliographic description for citation:**

Fotieva I. V., Shishin M. Yu. Metaphysics of Nature: art-critic analysis of Chinese paysage painting by T. Burkhardt. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 104-113. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/48/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.010. (In Russian).

### **References**

1. Burkhardt T. (1986). Sacred Art in and West: Its Principles and Methods. Perennial Books, 1986. (Russ. ed.: Burkhardt T. *Sakral'noe iskusstvo Vostoka i Zapada. Printsipy i metody*. Translated from English by N. P. Lockman. Moscow, Aletheia Publ., 1999. 216 p.).
2. S.H. Nasr. Preface to the collection of works by T. Burkhardt – Titus Burkhardt. The Essential Titus Burkhardt: Reflections on Sacred Art, Faiths, and Civilizations (Bloomington: World Wisdom Inc., 2003. 328 p.). Available at: <http://transmission.lenin.ru/Burckhardt-About.html> (accessed 01.07.2017).
3. Herrigel E. (Bungaku Hakushi). Zen in the Art of Archery. London, Routledge and Kegan Paul, 1953.
4. Suzuki D. T., The Zen Doctrine of No Mind. London, Rider, 1949.

Received: July 07, 2017

# К 30-летию Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств

To the 30th anniversary of the branch «Ural, Siberia and the Far East»  
of the Russian Academy of Arts

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.011

УДК 7.036

## **СИБИРСКО-ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР: ПЕРВЫЕ ГОДЫ**

Безызвестных Елена Юльевна  
Доцент, зав. лабораторией художественно-  
эстетической и музейной деятельности,  
Красноярский краевой институт повышения  
квалификации и профессиональной  
переподготовки работников образования.  
Россия, г. Красноярск.  
el.jul.9@list.ru

### **Аннотация**

Региональное отделение Академии художеств СССР (ныне России) было создано в 1987 году, в сложный переходный период, названный перестройкой. Первые годы работы Сибирско-Дальневосточного отделения в Красноярске были окрашены романтическим стремлением внести максимальную лепту в жизнь не только региона, но и всей огромной страны. На этой волне создавался художественный институт, творческие мастерские Академии, организовывались раз в полгода масштабные мероприятия – выставки, всесоюзные и всероссийские конференции и семинары, которые собирали художников, архитекторов, искусствоведов из разных регионов России и республик Советского Союза. Тогда были заложены многие основы для успешной деятельности отделения: налажены культурные связи между регионами Сибири и Дальнего Востока, создана библиотека и фонд произведений ведущих художников страны.

**Ключевые слова:** отделение Академии художеств СССР, перемены в мировоззрении, проблемы искусства, музейно-выставочная работа, объединение региона.

### Библиографическое описание для цитирования:

Безызвестных Е.Ю. Сибирско-Дальневосточное отделение Академии художеств СССР: первые годы // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 114-121. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/35/>

Три десятилетия в Красноярске работает региональное отделение Академии художеств. Мне довелось работать в нем в качестве старшего консультанта три первых года его существования. Тогда оно было Сибирско-Дальневосточным отделением (далее – СДО) АХ СССР под руководством академика-секретаря Льва Николаевича Головницкого (народного художника СССР, действительного члена АХ СССР). Одновременно открылись академические творческие мастерские в одном здании с отделением. Образованное еще в советское время (1987), первое региональное отделение Академии художеств СССР имело крупную общественную цель – стать сильным объединяющим центром в культурном пространстве огромной части страны за Уралом.

Создание и становление СДО проходило в период так называемой перестройки. Собственно, оно само было явлением этого сложного и неоднозначного перехода от устоявшегося советского мировоззрения к некоему другому, еще не определившемуся взаимоотношению с миром, которое тогда эмоционально выразилось, с одной стороны, в лирических надеждах – «он придет, он будет добрым, ласковым, ветер перемен»; с другой стороны – в требовательном, но неясном лозунге Виктора Цоя: «Мы ждем перемен!». Однако время колебания привычных основ было по-своему очень интересным, оно порождало не только надежды, но и новые мировоззренческие проблемы, которые хотелось осознать и найти возможности их решения. В первую очередь кризис наметился в культуре и образовании.



*Рис. 1. Открытие академической выставки. 1990 г.*

*Академик Б.Я. Рязов, заслуженный художник РСФСР С.Е. Орлов, члены-корреспонденты АХ СССР А.П. Алексеев и В.Н. Петров-Камчатский.*

*Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.*

Можно без преувеличения сказать, что тот период в жизни отделения был окрашен настоящей романтической приподнятостью, искренним желанием внести максимальную лепту в художественную жизнь не только своего региона, но и всей огромной страны. На этой волне, в частности, создавался художественный институт – по инициативе В.П. Петрова-Камчатского и при участии всех членов и сотрудников отделения, а также аспирантов творческих мастерских, которые почти в полном составе стали преподавателями новорожденного вуза.

Желание брать на себя большие задачи и поддержка краевых властей давали нам силы организовывать примерно раз в полгода масштабные мероприятия – всесоюзные и всероссийские конференции и семинары. Основная организационная нагрузка приходилась на руководителя и двух штатных искусствоведов (штат был очень скромный). Даже членов отделения (академиков и членов-корреспондентов) было тогда еще очень мало – по всему региону меньше пятнадцати человек. Практически не было возможности издавать книги, буклеты, проспекты и др. Поэтому память о начальном этапе работы отделения осталась только у 2-3 бывших сотрудников, некоторых членов отделения и тогдашних аспирантов творческих мастерских.



*Рис. 2. Искусствоведы СДО АХ СССР Е.Ю. Безызвестных и И.А. Знак. 1989 г. Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.*



*Рис. 3. Академик-секретарь СДО СССР, академик Л.Н. Головницкий, член-корреспондент АХ СССР А.В. Казанский. 1988 г. Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.*

Единый бюджет страны позволял приглашать на мероприятия специалистов из самых разных регионов России и республик Советского Союза. На наших конференциях выступали такие специалисты, как В.П. Толстой, А.М. Кантор, С.Н. Левандовский, А.Б. Соктоев, К.М. Герасимова и многие другие. Характерно, что эти семинары и конференции были интересны не только искусствоведам, но и художникам, которые принимали самое активное участие в обсуждении проблем современной культуры.

Для того чтобы вспомнить хотя бы в общих чертах атмосферу 1988-90 годов и спектр обсуждаемых проблем, хочется выделить самые крупные всесоюзные конференции, проведенные тогда Сибирско-Дальневосточным отделением. Они проходили не просто в мирном зачитывании докладов – разгорались жесткие споры, в которых отстаивались принципиальные позиции, обнаруживались разногласия и даже противоположные взгляды

на проблемы искусства. Такое столкновение мнений давало объемную картину времени и процессов, в нем происходящих, приближало к пониманию ситуации.

Первая из конференций – «Проблемы монументальной пропаганды» – была организована по инициативе Л.Н. Головницкого в начале 1988 года. Его как скульптора волновал застой в монументальной скульптуре, распространение плагиата и штампа в создании памятников. Главным героем советской монументальной пропаганды был, конечно, В.И. Ленин. Только в Красноярском крае насчитывалось 44 (!) памятника Ленину, то есть почти в каждом населенном пункте, – вполне понятно, что эти памятники в абсолютном большинстве не являлись произведениями искусства, как и некоторые другие, связанные с культовыми именами нашей истории и памятными событиями. В конференции участвовали крупные художники и архитекторы, в том числе члены отделения, искусствоведы. В выступлениях анализировалась ситуация в монументальном искусстве 80-х годов, бурно обсуждались проблемы: несмотря на ряд прекрасных памятников, созданных в этот период, скульптура в целом, по сравнению с живописью и графикой, оставалась более консервативным искусством, менее подвижным в творческом поиске, так как почти всегда являлась продуктом заказа. В ней гораздо труднее было найти средства для выражения новых смыслов и форм. Мнения разделились на тех, кто ратовал за художественную новизну, и приверженцев социалистического реализма. Первые хотели «перемен», вторые пытались удержать достижения, если можно так выразиться, академического реализма. И те, и другие были весьма убедительны, как две стороны одной проблемы – высокий классический канон и творческий бунт. Обсуждались идеи, события, люди, достойные памятника; традиции и новаторство формы.



*Рис. 4. Всероссийская конференция «Музей и современный художественный процесс», октябрь 1989 г. Выступает А.С. Демирханов. Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.*



*Рис. 5. Конференция «Музей и современный художественный процесс». 1989 г. Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.*

Одним из самых многолюдных и насыщенных событий была конференция «Музей и современный художественный процесс» (1989), на которую съехались директоры и сотрудники музеев со всей страны, включая Москву и столицы союзных республик, также приняли участие и художники. Заостренность проблематики просто зашкаливала – столько вопросов в музейной работе наболело к тому времени. Кроме того, всех остро волновал вопрос о комплектовании коллекций произведениями СОВРЕМЕННОГО искусства, что

было очень затруднительно: не хватало средств, искусствоведческой грамотности. Соответственно не хватало и умения разобраться в запутанной многополярности процессов, наметившейся в искусстве 80-х, а зачастую просто нагромождении концептуально не оформившихся взглядов. Для того чтобы работать с современными произведениями, необходимо было все же понять, что это такое. А.М. Кантор в одном из своих выступлений на конференции охарактеризовал это время как «смутное», когда одно большое искусство уже завершилось, а другое еще не возникло. Он очень точно отметил, что искусство конца 80-х – это не искусство предмета, а искусство, в котором предмет дематериализуется, и главную роль начинают играть «намерения и ситуация». Разумеется, много споров возникло по поводу искусства постмодерна с попыткой соотнести в нем степень профессионализма и дилетантства, нащупать критерии. Как выразился академик А.П. Левитин, ведущий той конференции, «сейчас происходит процесс депрофессионализации искусства», и призвал музейщиков показывать объективную картину, не отбрасывая профессиональных достижений советских художников в своем увлечении новыми тенденциями. Одной из серьезных проблем, возникших на конференции в силу ее многонациональности, была проблема народного искусства и, конечно, стремление понять, что такое традиции в современном контексте. Разумеется, поднимались вопросы и закупок, и экспозиционно-выставочной деятельности, и хранения. Очертить весь круг проблем в рамках статьи просто невозможно.



Рис. 6. Участники конференции «Музей и современный художественный процесс». 1989 г.  
Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.

Отделение, будучи Сибирско-Дальневосточным, не могло обойти вниманием многослойный пласт восточной культуры. На конференции «Проблемы художественного наследия в искусстве советского и зарубежного Востока» (1990) развернулась серьезная полемика. Не очень удачный вступительный доклад С.М. Червонной (Москва), насыщенный неточностями в анализе культурного контекста Сибири и Дальнего Востока и направленный на коммерческий аспект, вызвал активное сопротивление со стороны востоковедов и искусствоведов. В выступлениях речь шла о глубоком ДУХОВНОМ смысле, самобытности и многообразии наследия народов сибирско-дальневосточного региона, о невероятном объеме литературного, фольклорного и художественного творчества якутов, бурятов, алтайцев, северных народов. Исследователи сожалели о том, что в России европейскую культуру знают гораздо лучше, чем наследие своей страны, а об искусстве советского Востока не знает никто, кроме специалистов. Были названы имена художников, музыкантов,

гениальных сказителей, эпическое творчество которых многократно превосходит по качеству и объему эпическое наследие Европы (в том числе «Илиаду» и «Одиссею»). Но прозвучала и тревога о судьбе этой культурной самобытности, о постепенной духовной деградации, которая уничтожает все то, что бережно хранилось в памяти народов на протяжении тысячелетий. Почти все выступающие рассматривали проблемы в широком контексте мировой культуры и культуры зарубежного Востока.



*Рис. 7. В перерыве конференции, обмен мнениями.*

*Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.*

Многое из того, что обсуждалось на наших конференциях тогда, не утратило своей актуальности и по сей день. Остается только сожалеть, что не удалось опубликовать эти бесценные материалы: осталась за кадром напряженная и высокоинтеллектуальная атмосфера тех конференций (дело в том, что в советское время опубликоваться было очень сложно, вся издательская деятельность была сосредоточена всего в нескольких издательствах страны, которые можно было пересчитать по пальцам). В конце 1990 года при отделении была создана творческая комиссия искусствоведения и художественной критики, одним из направлений деятельности которой предполагалась публикация искусствоведческих трудов с последующим созданием своего журнала. Мы успели провести два заседания комиссии, начали собирать предложения для первого сборника, перспективу создания своего выставочного зала и дальнейшее развитие отделения. К сожалению, последующая судьба комиссии мне неизвестна.

Собственный выставочный зал в отделении появился гораздо позже, но выставки проводились и до этого: в залах художественного музея, в Доме художника. Они преимущественно были посвящены творчеству членов отделения – творческих лидеров региона – архитекторов, скульпторов, живописцев, графиков.

При такой интенсивности работы мы успевали ездить в командировки по всему региону от Зауралья до Дальнего Востока, налаживая культурные связи, изучая состояние искусства и музейного дела, принимали участие в различных конференциях вне отделения. Кроме того, в СДО был собран фонд произведений живописи и графики ведущих художников Советского Союза, организована библиотека, в которую книги не только закупались, но и жертвовались академиками, сотрудниками, библиофилами. Тогда же было положено начало библиотеки художественного института – ей была передана ценнейшая часть личной библиотеки академика Евгения Адольфовича Кибрика.



*Рис. 8. Выставка академика А.Н. Осипова  
(в центре). Декабрь 1988 г.  
Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.*

Стоит упомянуть о намечавшейся тогда крупной перспективе для искусства края: разрабатывался единый план застройки территории бывшего городского аэропорта, и значительное место в нем занимал комплекс красивых зданий, своеобразный городок для художников всех уровней: художественная школа, училище, художественный институт, выставочные залы. Центральное место занимало специальное здание отделения Академии художеств и ее творческих мастерских. Академики и сотрудники отделения принимали самое активное участие в обсуждении этого проекта, а А.С. Демирханов и В.В. Орехов – в его создании. Но с распадом советской системы эта идея была похоронена, а удобная для строительства площадка старого аэропорта начала застраиваться сегодняшней разностильной Взлеткой.



*Рис. 9. А.С. Демирханов, М.В.Хабарова,  
И.А. Знак, Г.В. Кузаков,  
Е.Ю. Безызвестных, А.М. Знак. 1990 г.  
Фото из архива Е.Ю. Безызвестных.*

В 1990-е годы распалась страна, соответственно изменился и сам принцип общения между бывшими союзными республиками и внутри России. Преобразовалось и красноярское отделение теперь уже Российской академии художеств, к нему присоединился Урал, оно оказалось очень жизнеспособным и по сей день играющим существенную роль в необъятном регионе от Урала до Владивостока.

Статья поступила в редакцию 20.08.2017 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.011

## SIBERIAN-FAR EASTERN BRANCH OF THE ACADEMY OF ARTS OF THE USSR, FIRST YEARS

Bezyzvestnykh Elena  
Krasoyarsk Regional Institute of Advanced  
Training and Refresher Courses for  
Educationalists.  
Russia, Krasnoyarsk.  
el.jul.9@list.ru

### Abstract

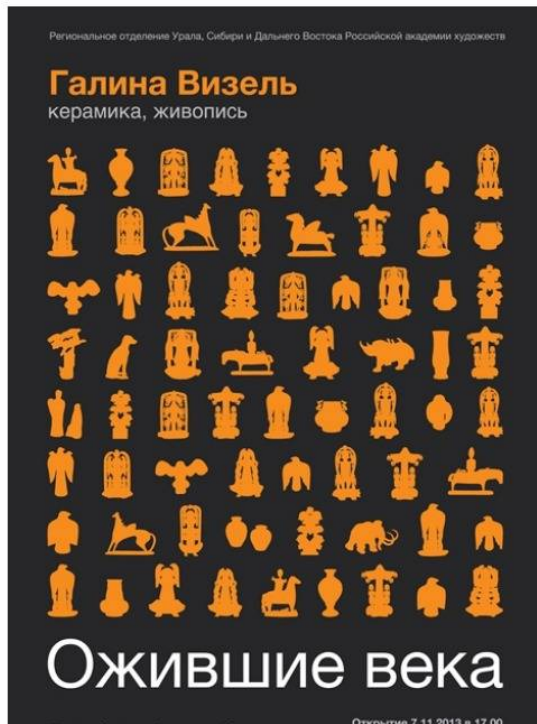
The Regional Department of the Academy of Arts of the USSR (now – Russia) in Krasnoyarsk was set up in 1987 during the hard transitional period of ‘perestroika’. First years of work of the Siberian-Far Eastern Department were coloured with romantic yearning for contributing its greatest share to artistic life of not only the region but also of the whole country. In this atmosphere the Art Institute, artists’ workshops of the Academy were founded, twice a year there were great events – All-Union and All-Russia conferences and seminars with participation of artists, architects and art critics from different regions of Russia and republics of the former Soviet Union. It is at that time the foundations of the successful activities of the Department were laid down: connections between the regions of Siberia and Far East were set going, a library and collection of works of leading artists of the country were created.

**Keywords:** Siberian-Far Eastern Department, the Academy of Arts of the USSR, changes in the world outlook, problems of art, museums and exhibitions, integration of regions.

### Bibliographic description for citation:

Bezyzvestnykh E. Yu. Siberian-Far Eastern branch of the Academy of Arts of the USSR, first years. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No 3(6), pp. 114-121. Available at: <https://readymag.com/u50070366/821476/35/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.011. (In Russian).

Received: August 20, 2017



## «ОЖИВШИЕ ВЕКА»

«Ожившие века» – так называлась выставка народного художника Российской Федерации, члена-корреспондента Российской академии художеств Галины Михайловны Визель.

Галина Визель родилась в 1941 году в Тюмени. Училась в Ташкентском художественном училище им. П.П. Бенькова на живописно-педагогическом отделении (1965-1969) у В.И. Правдюка; в Ташкентском театральном-художественном институте им. А.Н. Островского на отделении керамики (1969-1974) у Н.Х. Лучиевой. Художник декоративно-прикладного искусства, монументалист, живописец. Член СХ СССР с 1979 года. Председатель правления Тюменской организации СХ РСФСР (1985-1992); главный художник города. С 1992 года преподает в Тюменском институте искусств и культуры на отделении керамики. Участник городских, областных, зональных, республиканских, всесоюзных выставок. Ее произведения находятся в Государственном музее изобразительных искусств Узбекистана, Российском музее прикладного искусства, Курганском художественном музее, ТМИИ, ТТИАМЗ, ТОКМ, в Лешневском музее (Польша), в частных собраниях России, Узбекистана, Франции. Художница постоянно живет в Ханты-Мансийске.

Для Г.М. Визель, коренной сибирячки, природа родного края – неисчерпаемый источник вдохновения. Загадкой и творческим импульсом служат таинственные обряды древних народов, его божества и поверья, жизнь в слиянии с природой, населенной добрыми духами. Темой работ художницы являются, преимущественно, сказания и мифы, навеянные народным творчеством.



На персональной выставке Галины Михайловны Визель в региональном отделении Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, проходившей в г. Красноярске в ноябре-декабре 2013 года, были представлены произведения декоративно-прикладного искусства разных лет – декоративные блюда, скульптура, панно. Также экспонировались живописные произведения, подчеркивающие многогранность и неповторимость таланта автора.



## ЖИВОПИСЬ НИКОЛАЯ РОТКО

Незабываемым событием в культурной жизни Красноярска стала персональная выставка Николая Ротко, работавшая в сентябре 2015 года в залах регионального отделения РАХ «Урал, Сибирь и Дальний Восток».

Николай Ротко родился 13 сентября 1944 года в поселке Абагур, г. Новокузнецк. Закончил Иркутское училище искусств (1963-1968), занимался в студии Е.А. Розенблюма в Экспериментальном творческо-производственном комбинате (1971-1974). Член Союза художников с 1977 года, член-корреспондент Российской академии художеств с 2002 года, заслуженный художник РФ с 2003 года.

Картины Николая Ротко подобны музыке, где каждый мазок на полотне являет собой ноту. Его живопись исходит из души, из чувства, поэтому он часто пишет не задумываясь, полагаясь только на глаз и руку. И когда все идет как бы само собой, тогда и рождаются новые сочетания в определенном цветовом ладу, на который настроен художник. Выразительный напористый цвет полотен Ротко абсолютно естественен. Он не только органично дополняет задуманную тему, но и раскрывает дарование художника в полную силу. На первый взгляд кажется, что в холстах присутствует полный беспорядок красок, они захлестывают его полотна, но всмотревшись в картину, мы начинаем разбираться в ярком празднике цвета. Свобода фантазии, умение разнообразить свою художественную манеру в зависимости от выбранной темы дают возможность мастеру работать в разных стилистических приемах.



## ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА АНАТОЛИЯ ЗОЛОТУХИНА

Персональная выставка члена-корреспондента РАХ А.П. Золотухина работала в мае 2013 года в залах регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств в г. Красноярске.

Анатолий Петрович Золотухин родился в Липецке, но долгие годы живет и работает в Красноярске. В 1966 г. окончил художественное училище им. Н.В. Гоголя в Алма-Ате по специальности театрального художника, а творческая деятельность началась в 1965 году постановкой спектакля в театральной студии «Галерка» на сцене республиканского драматического театра им. М.Ю. Лермонтова еще во время учебы. Потом был Павлодарский драматический театр им. А.П. Чехова. За 10 лет художник ставит более 60 спектаклей в театрах Казахстана.

В 1967 году он был приглашен в Красноярск на должность главного художника в краевой драматический театр им. А.С. Пушкина. В 1979 году А.П. Золотухин становится главным художником Центрального района, а с 1983 года он – главный художник Художественного фонда Красноярской организации Союза художников России и одновременно с этим главный художник города по наглядной агитации. Учился в Центральной экспериментальной студии художественного проектирования «Сенеж» при Союзе художников СССР, где преподавали Марк Коник, Карл Кантор, Олег Генисаретский, Евгений Розенблюм.

А.П. Золотухин является автором и исполнителем проекта «Детский городок» в 20-м микрорайоне Красноярска, автор (совместно с архитектором Александром Брусяниным) декоративно-прикладных композиций, интерьера и внутреннего дворика ресторана «Казачья застава». Совместно с архитектором Арэгом Саркисовичем Демирхановым оформлен центральный вход кукольного театра, который и поныне радует детей и взрослых кукольным хороводом «Часы» в Красноярском театре кукол.

На протяжении 16 лет (с 1986 по 2002 год) Анатолий Петрович возглавлял Красноярскую организацию Союза художников России.

С начала 1980-х годов Анатолий Петрович целиком посвящает себя декоративному искусству. «Потешки» Золотухина ездят, поднимают руки, поворачивают голову и преподносят зрителям еще множество разнообразных сюрпризов.

Экспозиция выставки продемонстрировала многогранность таланта и увлечений знаменитого мастера. Впервые были представлены графические работы А.П. Золотухина. Тонкий, изящный, зачастую ироничный, но обязательно добрый и умный черно-белый рисунок тушью или в карандаше увлекает, «погружает» в себя, расцветиваясь в воображении. Очень индивидуальные, моментально узнаваемые, многоцветные, на первый взгляд бесшабашные акварельные листы заставляют не только улыбнуться, но и задуматься. Яркие рисунки-эскизы будущих работ фломастером невероятно интересно было смотреть с детьми, следя за их непосредственной реакцией – дети понимают его рисунки с «полуслова».



## «МАСТЕР – УЧЕНИКИ – ШКОЛА»

В выставочных залах отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств в декабре 2016 года экспонировалась выставка «Мастер – ученики – школа», посвященная 75-летию со дня рождения Германа Суфадиновича Паштова – профессора, народного художника Российской Федерации, заслуженного художника Кабардино-Балкарской республики, действительного члена Российской академии художеств, руководителя творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске.

Юбиляр выступил с живописными полотнами и графическими листами как широко известными российскому зрителю, так и с новыми, созданными недавно. Его многообразное творчество продолжается вот уже более 50 лет, его имя широко известно не только в России, но и далеко за его пределами по многим всесоюзным, всероссийским, международным, персональным выставкам в разных городах страны и за рубежом, по десяткам книг, оформленных и иллюстрированных художником.

Вот уже около тридцати лет Г. С. Паштов известен не только как ведущий российский график. С 1989 года он преподает искусство графики студентам Красноярского государственного художественного института, а с 1999 года является руководителем творческой мастерской графики Российской академии художеств в Красноярске.

Около шестидесяти мастеров графики, живописи, скульптуры экспонировали рядом с произведениями учителя свои графические листы, выполненные в разнообразных уникальных и печатных техниках графики (ксилография, литография, офорт, карандаш,

акварель и др.). На выставке было представлено более 200 работ Германа Суфадиновича и его учеников, что замечательным образом раскрывает гордость учителя достижениями своих учеников.

Многие из тех, кто пришел в созданную Паштовым в 1998 году Красноярскую студию ксилографии (современное название – «Школа ксилографии Германа Паштова»), в настоящий момент – ведущие художники Красноярска и других регионов страны (народный художник КБР А. Пашт-Хан, С. Тимохов, Е. Лихацкая, Е. Федорова, Т. Белова, З. Кулиева, Т. Шапошникова, Е. и А. Савочкины, Е. Машковский и др.).

Выставка ярко представила интересный пласт современного графического искусства не только сибирского региона, но и всей России, где продолжают традиции русской графической школы ксилографии, привитые Г.С. Паштовым – мастером и учителем.



## ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА ВАЛЕРИАНА СЕРГИНА

Выставка народного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Валерьяна Алексеевича Сергина состоялась в марте 2011 года в выставочных залах отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств.

Валерьян Алексеевич Сергин – широко известный российский живописец-пейзажист, член-корреспондент Российской академии художеств, народный художник России, лауреат серебряной медали Российской академии художеств, кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени, действительный член Петровской академии наук и искусств, участник более чем 180 выставок, в том числе 25 общенациональных и международных выставок. Произведения В.А. Сергина находятся в музеях Красноярска, Норильска, Новосибирска, Кемерово, Новокузнецка, Иркутска и других городов, собраниях министерства культуры России и Союза художников РФ, музейных и частных собраниях Австрии, Германии, Испании, Израиля, Китая, Швейцарии, США и Японии. Им проведено 15 персональных выставок в Красноярске, Москве, Норильске, Канске, Кемерово, Железногорске, Токио (Япония) и Санкт-Петербурге.

Художник родился 16 марта 1936 года в Красноярске. Окончил красноярскую художественную школу им. В.И. Сурикова (1953) и Иркутское художественное училище (1958). Член Союза художников России с 1967 г, участник городских, областных и краевых выставок в Иркутске и Красноярске с 1956 г. С 1962 г. преподает в Красноярском художественном училище им. В.И. Сурикова.

В творчестве В. Сергина представлены разнообразные грани искусства пейзажа. Живописцу подвластны как крупноформатные эпические полотна, воспевающие величие и необъятность сибирской природы, так и небольшие, камерно-лирические образы, проникнутые любовью ко всему живому и выражающие тончайшие оттенки настроения. Художник мастерски передает различные состояния природы: лето, осень, зима, весна, солнечные и пасмурные дни. Его пейзажи, созданные во время многочисленных творческих командировок в Подмосковье и пушкинские места, Крым и Приморье, города Золотого кольца и на берега Байкала, воплощают собирательный образ России.

Значительную часть своего творчества пейзажист посвятил родному городу и его окрестностям. Он умеет увидеть как парадно-фасадный облик Красноярска, так и незаметную для обывателя красоту интимных уголков и старых дворишек, чувствует и передает поэзию даже в таких лишенных эффектности мотивах, как уличный базарчик у магазина «Буренка» или обычный двор, окруженный «хрущевками». Живопись Сергина отличается импрессионистичностью письма, выразительностью колорита как яркого контрастного и напряженного, так и сдержанного, построенного на тончайших цветовых переходах. Умение передавать самые сложные колористические нюансы сочетается у него с энергичной, пастозной фактурой живописной поверхности.



## ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА ГЕОРГИЯ КИЧИГИНА

В выставочных залах регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств в сентябре 2010 года экспонировалась персональная выставка произведений заслуженного деятеля искусств РФ, заслуженного художника РФ Георгия Петровича Кичигина (г. Омск).

Выставка была посвящена 60-летию юбилею Георгия Петровича Кичигина, включала около 200 произведений и кроме Красноярска работала еще в Кемерове, Новокузнецке, Томске и Новосибирске.

Георгий Петрович Кичигин родился 24 мая 1951 года в Омске. В 1974 г. окончил художественно-графический факультет Омского пединститута. Участник городских, региональных, республиканских, всероссийских, международных и зарубежных художественных выставок с 1972 г. Член Союза художников России с 1981 г. Победитель и призер конкурсных выставок в России, Чехословакии, ФРГ, США, Финляндии, Греции. Персональные выставки в Омске, Москве, Гамбурге, Берлине (ФРГ), Милане (Италия), Амстердаме (Нидерланды) и других городах. Работы художника находятся в Государственной Третьяковской галерее (Москва), в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), музеях Омска, Кемерова, Норильска, Томска, Иркутска, других музейных и частных собраниях России, Греции, Нидерландов, Германии, Франции, США, ОАЭ, Японии, Швеции, Финляндии и других стран. С 1999 г. занимается преподавательской деятельностью, в настоящее время является профессором кафедры академической живописи Института искусств Омского государственного педагогического университета. Работает в жанрах тематической картины, портрета, натюрморта, пейзажа и беспредметной композиции.

Несмотря на широкую известность в стране и в мире, творчество такого уникального мастера как Георгий Кичигин впервые столь широко было показано в Красноярске. Его авторский стиль некоторые искусствоведы определяют как сюрреализм, сам же он называет свой творческий метод «концептуальным реализмом» и говорит о том, что творчество

представляет собой ни что иное, как «систему подлинностей». Не укладываясь в прокрустово ложе стилистических определений, каждая новая картина Кичигина становится явлением, не похожим на предыдущие и в то же время явственно демонстрирует индивидуальность автора. Среди его работ есть и масштабные полотна с возвышенно-философским звучанием, и небольшие холсты, проникнутые то добрым юмором, то жесткой иронией, то светлой печалью, то пронзительной любовью ко всему живому. Многофигурные композиции чередуются с предельно лаконичными, состоящими из двух-трех объектов, включая фон. Его произведения могут иногда казаться случайно выхваченными из потока жизни обыденными фрагментами реальности, мимо которых мы проходим, не замечая. И только пронзительный взгляд и парадоксальный ум настоящего художника способны увидеть в них скрытый смысл и потаенную красоту. В других работах поражают космический охват явлений, или неожиданный полет фантазии, или же преобразование реальных предметов, приобретающее иное значение в непривычном сочетании. В одних произведениях можно увидеть причудливую игру, в других – пугающий драматизм, в третьих – мягкий, ироничный эротизм. Его работы опровергают привычную трактовку живописи как искусства, неизменного во времени. Ошеломляя с первого взгляда своей необычностью, они в ходе внимательного рассматривания открываются в новых деталях, будь то возникающие в тени силуэты, или отражения, или некие новые объекты, рождающиеся из сочетания изображенных предметов. Ожившие вещи у Кичигина становятся носителем мысли, а мысль овеществляется, приобретая осязаемость, вес и объем.

Обладея поистине космополитическим взглядом на мир, Георгий Кичигин – очень «омский» художник. Омск предстает в его живописи своего рода концентрированным воплощением мира, то реальным, то мистическим, то прекрасным, то трагически изуродованным людьми и временем. Мотивы родного города живут на его холстах то как конкретные виды и архитектурные фрагменты, то как фантастические видения, то как знаки и символы. Они раскрываются через образы культовых для Омска личностей, таких как Врубель или Достоевский, или ожившие городские легенды и символы (такие как скульптурный сантехник Степаныч или легендарная Люба – юная жена генерал-губернатора, ставшая для горожан воплощением любви и верности).

Знарок искусства оценит в картинах Кичигина мастерство рисовальщика, остроту композиций, неожиданность ракурсов, увидит переключку с классическими произведениями малых голландцев и французского рококо, просветленностью древнерусской иконы и мрачноватыми фантазмами поздней готики, диалог с Иеронимусом Босхом и Антуаном Ватто, Сальвадором Дали и Питером Брейгелем, Энгром и Пикассо. Неискушенный зритель восхитится жизненностью изображения, яркостью красок и изобретательностью сюжетных построений. В произведениях Георгия Кичигина нельзя увидеть только пустоты, бравирования виртуозностью, банального натурализма по принципу «что вижу, о том и пою» и выставления собственной крутизны напоказ. Он являет собой достаточно редкий тип художника, в котором тонкая эмоциональность и безудержная фантазия сочетаются с острым аналитическим умом. Не пытаясь угодить, выполнить социальный заказ, отреагировать на моду, Кичигин работает для себя. А если человек, которому есть что сказать, выражает себя – он будет и нужен, и понятен другим. И его творчество поможет нам, говоря словами самого художника, размышлять «о жизни и искусстве, природе и мире вещей, людях и их истинном назначении быть людьми».

*Наталья Тригалева*



## ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА ЮРИЯ ИШХАНОВА

Выставка, приуроченная к 80-летию одного из ведущих скульпторов Сибири и России, народного художника России Юрия Ишханова работала в декабре 2009 года в выставочных залах регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств.

Юрий Павлович Ишханов (30.12.1929 – 23.02.2009) родился в г. Кизляре (Дагестан). В 1953 году он окончил Симферопольское художественное училище, а в 1959 – Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. С 1960 по 1964 г. скульптор прошел стажировку в творческой мастерской скульптуры Академии художеств СССР. Начиная с 1960-х годов, Юрий Павлович активно участвовал в выставках, неоднократно входил в состав Правления и Секретариата Союза художников СССР и РСФСР, дважды избирался председателем Красноярской организации Союза художников, был членом Общественного совета по культуре при Губернаторе Красноярского края, Комиссии при Президенте Российской Федерации по Государственным премиям в области литературы и искусства. Многогранная творческая и общественная деятельность Ю.П. Ишханова отмечена высокими наградами, в том числе орденом Почёта, медалью «За доблестный труд», золотой медалью Российской академии художеств и почетным знаком «За заслуги перед городом Красноярском».

При самом активном участии выдающегося скульптора был создан Красноярский государственный художественный институт, затем открыта кафедра скульптуры, где сам Юрий Павлович профессионально воспитал несколько поколений скульпторов Сибири.

По инициативе и неустанным попечением Ю.П. Ишханова в 1988 году сформировано отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств, которое он пятнадцать лет возглавлял, являясь вице-президентом Российской академии художеств. Одновременно Юрий Павлович руководил творческой мастерской скульптуры Российской

академии художеств, передавая секреты мастерства молодым талантливым художникам из разных концов нашей огромной страны.

Без его произведений, таких как «Кандалынский путь», памятник А.П. Чехову и многих других, невозможно представить эстетический облик Красноярска, больших и малых сибирских городов. Ишханов увековечил память крупнейших деятелей Сибири – народных художников Д.И. Каратанова, Б.Я. Рязова и А.Н. Либерова, талантливого хореографа М.С. Годенко, академика М.Ф. Решетнева, гидростроителя А.Е. Бочкина, создал уникальную портретную галерею своих современников.

В экспозиции были представлены скульптурные творения из собрания семьи автора, а также из фондов Красноярского художественного музея им. В.И. Сурикова. Впервые экспонировались рисунки и графические наброски Ю.П. Ишханова, предоставленные семьей скульптора.



## ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА МИХАИЛА ОМБЫШ-КУЗНЕЦОВА

Персональная юбилейная выставка живописи и графики члена-корреспондента Российской академии художеств Михаила Омбыш-Кузнецова, посвященная 65-летию художника и 45-летию его творческой деятельности, работала в сентябре 2012 года в залах регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств.

Михаил Сергеевич родился 21 ноября 1947 года в г. Барабинске Новосибирской области. В 1965 г. окончил класс художников-оформителей 74-й политехнической школы в г. Новосибирске. В 1970 году окончил архитектурный факультет Новосибирского инженерно-строительного института им. В.В. Куйбышева. Художник вошел в искусство в конце шестидесятых. В его ощущении окружающего органично соединились пылкий, острый ум, интерес к конкретной жизненной детали и одновременно стремление к философскому осмыслению происходящего. В настоящее время Михаил Сергеевич ведет преподавание монументально-декоративного искусства в Новосибирской государственной архитектурно-художественной академии. В марте 2012 года художник был избран членом-корреспондентом Российской академии художеств.

Михаил Омбыш-Кузнецов за долгую и плодотворную творческую жизнь смог проявить себя практически во всех ныне существующих направлениях искусства. Он, словно «человек эпохи Возрождения», компетентен во многих жанрах и видах живописи, от абстракции до гиперреализма.

Омбыш-Кузнецов М.С. неоднократно избирался членом правления, председателем выставочного комитета Новосибирского регионального отделения ВТОО «Союз художников России», много лет являлся членом молодежных комиссий СХ РСФСР и СХ СССР. Сегодня с творчеством художника можно познакомиться в экспозициях музеев страны, а также по многочисленным выставкам и публикациям в прессе. За многолетнюю творческую деятельность художник создал сотни произведений, участвовал более чем в трехстах пятидесяти выставках разного уровня в стране и за рубежом.

Несмотря на широкую известность в стране и в мире, творчество Михаила Омбыш-Кузнецова в Красноярске было показано впервые.

В экспозиции выставки было представлено около ста произведений живописи и графики. Художественный язык мастера лаконичен и строг. Ему присуща острая динамика, геометрическая ясность форм, четкость пространственных построений, определенность цветовых плоскостей. Умение абстрагироваться от частных деталей, способность указывать главное, выражающее суть творческого замысла, перенесение внимания зрителя на осмысление больших идей – характерно для творчества Омбыш-Кузнецова.



## МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В ФОТОГРАФИЯХ

Так называлась выставка, на которой в марте 2012 года красноярцы и гости города смогли познакомиться с работами Президента Российской академии художеств, народного художника Российской Федерации Зураба Константиновича Церетели. Выставка проходила в выставочных залах регионального отделения Российской академии художеств.

Экспозиция позволила познакомиться с монументальными работами художника, которые находятся во многих странах мира: России, Грузии, США, Испании, Франции, Португалии, Японии, Великобритании, Сирии, Турции, Уругвае, Израиле и Италии. Среди них: композиция «Добро побеждает зло», установленная перед зданием ООН в Нью-Йорке (1990), монументы «Счастье детям всего мира» (Брокпорт, штат Нью-Йорк, 1979) – дар фонду по проведению специальных Олимпийских игр детей-инвалидов, «Наука и образование миру» (Брокпорт, штат Нью-Йорк, 1979) и многие другие.

Зураб Церетели родился 4 января 1934 года в Тбилиси в семье грузинского интеллигента, сохранявшей старинные традиции. Закончив Тбилисскую академию художеств, З. Церетели, благодаря своим учителям, получил великолепную академическую школу, которую сохранил на всю жизнь, несмотря на постоянное стремление к творческим поискам.

З.К. Церетели давно и хорошо известен как создатель сверкающих мозаик и эмалей, излучающих свет витражей, грандиозных композиций из литого и чеканного металла и в то же время как выдающийся художник-живописец с запоминающимся и ярким стилем станковых произведений. Зураб Церетели сохранил на всю жизнь любовь к масштабным композициям, организуя пространство, по-разному воспринимаемым в процессе движения и образующим сложное художественное единство. Его искусство смыкается по

своему характеру с архитектурным творчеством, формирующим жизненную среду. Это особенно заметно в его работах в Москве – на Поклонной горе, Манежной площади, грандиозном монументе императору Петру Великому.

Всю эту совершенно невероятную по своим масштабам художественную деятельность Зураб Константинович Церетели сочетает со столь же монументальной и обширной общественной деятельностью в России и во множестве других стран мира. В 1997 году он был избран Президентом Российской академии художеств. Перед ним стали задачи преобразования академии в трудный для всей России переходный исторический период. З.К. Церетели как Президент, прежде всего, уделяет много внимания сохранению традиций академии, возрождению того, что было утрачено. За последние годы вырос престиж Российской академии художеств как в нашей стране, так и за рубежом. Также чрезвычайно важным стал принцип возможно большей открытости, принятия многочисленных разных и новых направлений в искусстве. Академия сохраняет свою приверженность художественным ценностям, и в то же время приветствует смелые и интересные поиски. З.К. Церетели и сам в качестве Президента стремится поощрять искания художников как собственно в творческой области, так и технологические эксперименты.



## ШКОЛА ВИТАЛИЯ СМАГИНА

В октябре 2016 года в выставочном зале регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств торжественно открылась одна из интереснейших выставок года — народного художника России, члена-корреспондента РАХ, действительного члена Международной академии творчества, Почетного работника высшего профессионального образования, Почетного гражданина города Иркутска Виталия Георгиевича Смагина (1937-2015) и его учеников.

В.Г. Смагин стал основателем кафедры монументально-декоративной живописи, которая входит в состав Института изобразительных искусств и социально-гуманитарных наук Иркутского национального исследовательского технического университета. Виталий Георгиевич сумел не только воссоздать в Иркутске столичные методики подготовки

специалистов монументально-декоративной живописи, но и творчески их обогатил, что привело к возникновению иркутской школы монументальной живописи.

Кафедра иркутской монументально-декоративной живописи исследует задачи синтеза живописи и архитектуры и выпускает специалистов, способных создавать проекты декоративного убранства не только отдельных сооружений, но и целых архитектурных ансамблей. Важным качеством выпускников является умение самостоятельно исполнять свои проекты средствами монументально-декоративной живописи в техниках мозаики, витража, гобелена, аппликации из ткани, росписи или декоративном рельефе.

На выставке «Мастер и ученики. Школа Виталия Смагина» были представлены живописные и графические произведения самого мастера и работы его учеников, в творчестве которых он продолжает жить и проявлять себя и как Учитель, и как Художник. Большинство выставленных работ выполнены в традиционной живописной технике – холст, масло, однако понятие «живопись» всегда понималось на кафедре В.Г. Смагина в широком смысле: как гармония цвета. Рассуждая таким образом, становится не так уж и важно, в каком материале создается эта гармония: в мозаике, витраже или краске.

Одним из значительных достижений школы Виталия Смагина на этом пути стало освоение и творческое развитие таких техник современной живописи, как художественное спекание стекла (фьюзинг) и живописная горячая эмаль. Работы в этих техниках также были представлены на выставке.

# Вестник Академии

ACADEMY NEWS



## «LIVE LIFE»

### Благотворительный выставочный проект

Российская академия художеств, Московский музей современного искусства и Общественное объединение IDEA с 28 апреля по 24 мая 2017 года представили благотворительный выставочный проект «LIVE LIFE», который призван привлечь внимание к проблемам окружающей среды. В 2016 году проект был представлен публике Берлина, Лондона и Парижа. Этой весной выставка состоялась в Москве в MBK PAX Галерее искусств Зураба Церетели.

Основу экспозиции составили произведения основательницы Фонда IDEA Лейлы Алиевой: её яркие и романтические живописные работы, изображающие редких животных и птиц в сказочной, почти фольклорной манере, – метафора, которая заставляет зрителя почувствовать хрупкость и уязвимость природы.

Также в экспозицию вошли работы девяти молодых азербайджанских и российских художников, неравнодушных к проблемам окружающей среды: Виктора Семёнова, Устины Яковлевой, Ильи Федотова-Фёдорова, Марьям Алакбарли, Рагима Чопурова, Айляль Гейдаровой, Тимура Оздамирова, Наили Султан и Фидана Наврузовой.

Работы этих самобытных авторов, так непохожих друг на друга, определили разнообразие экспозиции: зрители увидели био-арт скульптуры Ильи Федотова-Фёдорова, фотографии Виктора Семёнова, этнические мотивы в живописи Марьям Алакберли, орнаментальную керамику Наили Султан, видеоинсталляции Тимура Оздамирова, созданные из хлопка и бисера эко-скульптуры Устины Яковлевой. Их произведения призваны не только привлечь внимание к глобальным экологическим проблемам, но и заявить общественности о том, что искусство может играть важную роль в защите природы.

В рамках выставки «Live Life» прошла серия авторских экскурсий. Один из участников – OZ Group – подготовил диджитал инсталляцию, которая позволила зрителям «оказаться внутри» работ, представленных на выставке.

Куратором проекта является Эрве Микаэлоф (Hervé Mikaeloff) – независимый арт-консультант и куратор, с 2004 года сотрудничающий с LVMH Group, в настоящее время работает в Fondation Louis Vuitton. Выпускник парижской l'École du Louvre. В разное время работал для Fondation Cartier for Contemporary Art, Gallery Emmanuel Perrotin и французским изданием l'Officiel Art.

### **О Фонде IDEA:**

Общественное объединение, созданное в 2011 году в Баку художницей Лейлой Алиевой. Целью организации является информирование общественности об экологических проблемах, реализация образовательных программ в сотрудничестве с международными Фондами по защите окружающей среды. Объединение работает над просветительскими проектами в области экологических проблем и занимается поиском путей их решения. Вопрос защиты природы актуален не только для Азербайджана, поэтому объединение реализует и крупные международные проекты по всему миру.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32669>



## «В КРАЮ КРЕСТОВ И ШИРОТЫ ПРИВОЛЬНОЙ...»

Выставка произведений известного тверского живописца, заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Николая Сергеевича Давыдова работала с 18 мая по 4 июня 2017 года в залах Российской академии художеств.

В своем творчестве Н. Давыдов продолжает лучшие традиции русской академической школы живописи. В произведениях художника нашли отражение результаты его творческих поездок по районам Крайнего Севера, Урала, Дальнего Востока. С тех пор Н. Давыдов прикипел душой к небогатой северной природе. Он – художник-летописец своей эпохи. Постепенно меняется облик деревень, а вместе с ним и русский север, уходит в прошлое старый быт, привычный жизненный уклад. Н. Давыдову удалось на своих полотнах сохранить для потомков красоту этих мест. Его работы, на которых запечатлены рыбацкие поселения с деревенскими рублеными домами, часовни, натюрморты с предметами крестьянского быта, красноречиво свидетельствуют об этом. При этом немало внимания Н. Давыдов уделяет организаторской деятельности по популяризации тверского искусства в различных регионах России и зарубежных странах – Болгарии, Китае, Германии, Македонии и др.

Н. Давыдов родился в селе Ольшанка Одесской области в 1951 году. Судьба позаботилась о том, чтобы еще в школьные годы у Николая, выходца из семьи потомственных художников, была возможность держать в руках оригиналы кисти великих мастеров – своего деда

В.В. Мешкова, действительного члена АХ СССР, лауреата Государственной премии СССР, а также К.А. Коровина, С.А. Виноградова, В.Н. Бакшеева, С.В. Герасимова. Вероятно, это обстоятельство определило его жизненный путь. В 1973 году он окончил Красноярское художественное училище им. В.И. Сурикова, а в 1978 году – факультет живописи Дальневосточного педагогического института искусств. С 1976 года – участник многих российских и зарубежных выставок. С 1989 года – член Союза художников СССР.

С самого начала творческой деятельности произведения Н. Давыдова, благодаря его природному дару и редкостному трудолюбию, отличались завидной самостоятельностью и необычайной зрелостью. Немаловажное значение на становление Н. Давыдова как художника оказал тот факт, что, проживая в Твери уже около 40 лет, он много сил и энергии отдает художественной и общественной жизни Дома творчества «Академическая дача», где художники всегда чтят творческое наследие великих мастеров прошлого.

С непосредственной подлинностью на его полотнах предстает тишина сонного озера, свежесть снега в январскую стужу, прозрачность весеннего леса, тяжесть дождевых облаков. Произведения художника, воспевающие красоту окружающего мира, отмечены чувством причастности и ответственности за хрупкое состояние природы. Давыдов известен сериями пейзажей «На Тверской земле», архитектурных пейзажей «Храмы Земли Русской», «Монастыри России».

Для Н. Давыдова давно стало естественной потребностью посещать святые места, овеянные мощью и силой духа русского народа, чтобы запечатлеть на своих полотнах хоть малую долю красот Новгородской земли. В 2006 году он впервые побывал на острове Валаам, а затем неоднократно приезжал туда в течение последних 5 лет, наблюдая духовное становление и возрождение главного храма Валаамского монастыря, начатое уже более 20 лет назад.

В 2014 и 2016 гг. по приглашению фонда Андрея Первозванного, а также Свято-Пантелеимоновского монастыря РПЦ состоялись его творческие поездки на Афон, во время которых Н. Давыдову была предоставлена возможность побывать в самых отдаленных монастырях, обителях и прикоснуться к многовековому подвигу людей, монахов, живущих отшельнической жизнью. Во время пребывания на Святой земле художник много и увлеченно работал, создав целую серию живописных произведений, среди которых: «Каряя. Столица Афона», «Скит Богородицы», «Скит Ксилургу» и др.

В экспозиции представлено более 60 живописных произведений автора: портреты, пейзажи, натюрморты.

Более 40 персональных выставок Н. Давыдова прошли в ряде городов нашей страны, среди которых Тверь, Москва, Тольятти, Ярославль, а также за рубежом – в Минске, Париже, Софии, Салониках, Берлине, Лондоне, Дублине. Работы художника находятся в Тольяттинской картинной галерее, Национальном музее Республики Коми, Национальном художественном музее Республики Беларусь (Минск), Могилевском областном художественном музее и Бобруйском художественном музее (Беларусь).

За свою активную творческую и выставочную деятельность художник награжден многими медалями и дипломами, архиерейской грамотой и медалью «За жертвенное служение храму Христа Спасителя» и др.

Н. Давыдов полон творческих замыслов, требующих воплощения, и в ближайшее время эти произведения непременно предстанут на суд зрителей.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32729>



## «СОТВОРЕНИЕ МИРА»

Выставка произведений крупнейшего живописца, народного художника России, академика Российской академии художеств, лауреата Государственных премий РФ Дмитрия Дмитриевича Жилинского (1927-2015 гг.), приуроченная к 90-летию со дня рождения художника, проходила с 23 мая по 18 июня 2017 года в Российской академии художеств.

В экспозиции было представлено более 150 эскизов и рисунков, выполненных художником к его основным произведениям. Многие из них экспонировались впервые.

Д. Жилинский – уникальный мастер рисунка, композиции, завершенности поэтического пространства. В своем творчестве он обращается к высшим проявлениям человеческого духа, исповедует высокие нравственные и эстетические идеалы, гармонию и красоту, совершенство пластической формы. Его живопись впечатляет внутренней выразительностью, личностным эмоциональным настроем.

Произведения Д. Жилинского связаны с вечными ценностями – красотой во всех её проявлениях, одухотворенностью человека во всем, что его окружает. Персонажи художника, написанные в манере, напоминающей старых мастеров, отрешены от суеты и банальности повседневного бытия, они полны душевного равновесия, раздумий и созерцательного

спокойствия, за которым зрители прочитывают глубокий смысл и эмоции, привнесенные автором.

Д. Жилинский родился в Сочи в 1927 году. В 1944-46 гг. учился в Московском институте прикладного и декоративного искусства, а с 1946 г. по 1951 г. – на живописном факультете Московского художественного института им. В.И. Сурикова, где его преподавателями были известные мастера отечественного изобразительного искусства Н.М. Чернышев, С.А. Чуйков, П.Д. Корин, А.М. Грицай. В Москве Д. Жилинский жил у родственников, замечательных художников Н.Я. Симонович-Ефимовой и И. С.Ефимова, их соседями в «Красном доме» были такие художники, как В.А. Фаворский, Д.М. Шаховской и др. Всю жизнь с благодарностью вспоминал Д. Жилинский своих педагогов, которые учили его мастерству понимать и ценить великое в искусстве.

С 1951 года – он постоянный участник художественных выставок. Произведения Жилинского свидетельствуют о стремлении опереться на традиции классики, прежде всего, на традиции высокого Возрождения, а также древнерусской живописи. Практически с самого начала своей творческой деятельности он использовал технику живописи темперой по левкасу. Для живописных полотен мастера характерна утонченная манера письма, локальность цветовых пятен, сложное построение пространства. Его картины отделаны до последнего штриха, каждая часть живописной поверхности прописана с безукоризненной тщательностью.

Главные герои произведений Д. Жилинского – художники, композиторы, музыканты, представители творческой интеллигенции, а также члены его семьи, друзья. Характерной чертой его творчества является портретная достоверность образов. Вполне реальные жизненные ситуации и образы современности он переносит в некое идеально конструируемое пространство красоты и совершенства, где человек и природа выступают в гармоническом единении. В сложном единстве и контрасте современного и вневременного, бытового и поэтического, конкретного и условного заключается смысл многих произведений автора. На выставке представлены эскизы и рисунки к известным картинам Жилинского: «Гимнасты СССР», «Под старой яблоней», «Воскресный день», «Времена года», «Портрет Н.М.Чернышова с женой», «У моря. Семья», «Играет Святослав Рихтер» и др., а также эскизы к парадным портретам «Портрет королевы Дании Маргрете II», «Портрет принца-консорта Дании Хенрика», «Портрет принца Дании Иоакима». Многие эскизы, выполненные художником к большим картинам, являют собой не подготовительный материал, а имеют самостоятельную ценность законченного произведения искусства.

В течение 2004-2005 гг. мастер создал для международного Дома музыки в Москве впечатляющий цикл портретов российских композиторов XX века: С. Рахманинова, Д.Шостаковича, И.Стравинского, Г.Свиридова, С.Прокофьева, А.Хачатуряна, А.Глазунова, А. Скрябина, А.Шнитке, Э.Денисова. Портреты этих великих музыкантов отмечены психологической достоверностью, каждый из них представлен в его неповторимой индивидуальности.

Много внимания Д.Жилинский уделял педагогической деятельности: с 1951 по 1973 гг. он преподавал рисунок в Московском художественном институте им. В.И. Сурикова, был утвержден в звании профессора по кафедре рисунка. С 1973 по 1980 годы в качестве профессора и заведующего кафедрой рисунка и живописи преподавал в Московском полиграфическом институте. Позднее осуществлял кураторство МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Произведения Д.Жилинского давно уже стали классикой отечественной художественной культуры, достоянием крупнейших музеев нашей страны, зарубежных музейных и частных коллекций.

Д.Жилинский всегда стремился к выражению естественных и вечных человеческих чувств – радости и горя, рождения и смерти, любви и красоты, и в этом видел смысл своего творчества.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32764>



## ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛЬВА МАТЮШИНА

Выставка произведений народного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Льва Николаевича Матюшина, приуроченная к его 85-летию, работала с 25 апреля по 14 мая 2017 года в залах Российской академии художеств.

В состав экспозиции вошли избранные скульптурные произведения, представляющие основные этапы творческого пути художника, который сам он предпочитает отсчитывать с конца 1960-х годов.

Лев Николаевич Матюшин – один из ведущих скульпторов московской школы. Он активно работает в станковой и монументальной пластике, чаще всего создавая портреты и жанровые композиции.

Созданные им памятники установлены в городах России и за рубежом. В 1960-1970-е годы он создавал мемориальные ансамбли, посвященные героям Великой Отечественной войны, в Москве, Подольске, городах Узбекистана. В 1996 году принимал участие в воссоздании художественного убранства Храма Христа Спасителя, где им создана фигура Феодосия Печерского.

Художник обращается к образам выдающихся ученых, актеров, писателей, коллег-скульпторов и спортсменов. Это образы С.В. Рахманинова, Н.И. Вавилова, В.М. Дронова, О.К. Комова, Н.И. Нисс-Гольдман, А.Т. Твардовского и многих других. Пристальное

внимание к человеку, стремление проникнуть в его внутренний мир, передать характер, отражены в его произведениях. Авторское виденье героя создает необычный по пластике и содержанию образ, не теряющий портретного сходства. Такова композиция «Космос» – выразительный портрет К.Э. Циолковского – старика в ночной рубашке, вглядывающегося в небо. Интересен и групповой портрет Надежды и Осипа Манделштам, композиционно созвучный иконографии Пьеты, что символизирует нелегкий жизненный путь, пройденный этой парой.

Уравновешенная композиция, гармония и внутренний ритм в произведениях Льва Николаевича соединяются с импрессионистическими приемами работы с фактурой мрамора и бронзы.

Так о Л.Н. Матюшине пишет искусствовед Л.В. Марц: «Сегодня Лев Николаевич Матюшин – активно работающий художник, один из немногих, хранитель и продолжатель традиций живой, развивающейся, классической в своей основе московской школы скульптуры, созданной выдающимися мастерами русской пластики первых десятилетий XX века, впитавшей и по-своему переработавшей опыт и новаторские искания современного европейского искусства».

Л.Н. Матюшин родился в 1932 г. в Москве, начал постигать мастерство еще в юности, в Художественно-ремесленном училище резьбы по камню, продолжив обучение в 1952-1960 гг. в МВХПУ (бывшее Строгановское) у скульпторов Р.Р. Иодко, С.Л. Рабиновича, Е.Ф. Белашовой, Г.И. Мотовилова, архитектора Л.М. Холмянского. С 1960 г. постоянно участвует в московских, всероссийских, зарубежных и международных выставках.

Лев Николаевич долгое время передавал свой опыт молодому поколению, обучая скульпторов в Абрамцевском художественном училище в 1960-1963 гг., во Всероссийской академии живописи, ваяния и зодчества в 1993-2003 гг.

Произведения Л.В. Матюшина находятся в коллекциях Государственной Третьяковской галереи, Мурманской художественной галереи, других российских музеев и в зарубежных коллекциях (Италии, Германии).

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32662>



## МЕТАФОРИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ СЕРГЕЯ МИЛЬЧЕНКО

Выставка «Метафорический реализм Сергея Мильченко» работала с 18 апреля по 14 мая 2017 года в залах Российской академии художеств.

Заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств Сергей Мильченко принадлежит к плеяде ярких, самобытных мастеров современной отечественной скульптуры. В большое искусство художник уверенно вошел со своей темой религиозно-библейского характера, философски осмысленной и эмоционально пережитой. Его произведения: «Въезд в Иерусалим», «Случай в Гефсиманском саду», «Поцелуй Иуды», «Тайная вечеря» и др. стали знаковыми для русского искусства конца XX – начала XXI века. Это многофигурные скульптурные композиции, значительные по силе эмоционального воздействия и законченности пластического решения.

С.М.Мильченко родился в 1962 году в Московской области. Окончил Московскую среднюю художественную школу, в 1985 году – Харьковский художественно-промышленный институт. Его ранние композиции: «Девушка из деревни Проходы», «Внуки уехали», «Я и конь» и др. отличались сочетанием народной традиции с утонченностью классического искусства. Кульминацией этого периода стал обобщенный и цельный, идущий от стилистики парсуны образ – скульптура «Богдан Хмельницкий» с его торжественностью, яркой

цветностью, синтезом славянского духа и европейской скульптурной средневековой традиции.

Начало 1990-х годов – время творческой зрелости художника. Он создает композиции: «Благовещение», «Христос в темничке», «Спас полуночный», «Се человек», «Случай в Гефсиманском саду», где ассоциативно, предельно обобщенно и в то же время психологично выражено трагическое содержание великого предательства и побеждающая сакральная тема великого праздника – воскресения.

Выполненный в камне «Агасфер» придал хрестоматийному образу возвышенную одухотворенность. Эта работа положила начало экспериментам С. Мильченко по созданию собственной оригинальной иконографии.

Скульптуры С. Мильченко исполнены в разных стилистиках и материалах. В евангельских сюжетах главенствует романская и восточнославянская традиции. Первая выражена в камне («Въезд в Иерусалим», «Гайная вечеря», «Снятие с Креста», «Воскресение Христово», «Вознесение»), вторая – в дереве («Спас полуночный», «Ангел-хранитель», «Возвращение блудного сына» и др.). В них художник не боится заимствований, исторических реминисценций, сохраняя самобытность, в основе которой – непосредственное сопереживание.

Как пишет академик РАХ А. Рукавишников, «его библейские сюжеты создают таинственное и торжественное пространство вокруг себя, поверхность камня такова, что бережет объем, а не угождает обывателю разнообразием фактур...».

В портретах и портретных композициях: «Данте», «Пикассо на корриде в Валлорисе», «Денис Давыдов», «Царевна Софья», «Композитор А. Алябьев» и др., в этюдах – во всех станковых скульптурах звучит монументальное начало.

В композициях, выполненных в жанре «ню» («Клеопатра», «Танец Саломеи», «Юдифь» и др.), художник исследует пластические возможности формы, подчеркивает ее напряженность и выразительную силуэтность, декоративность материала.

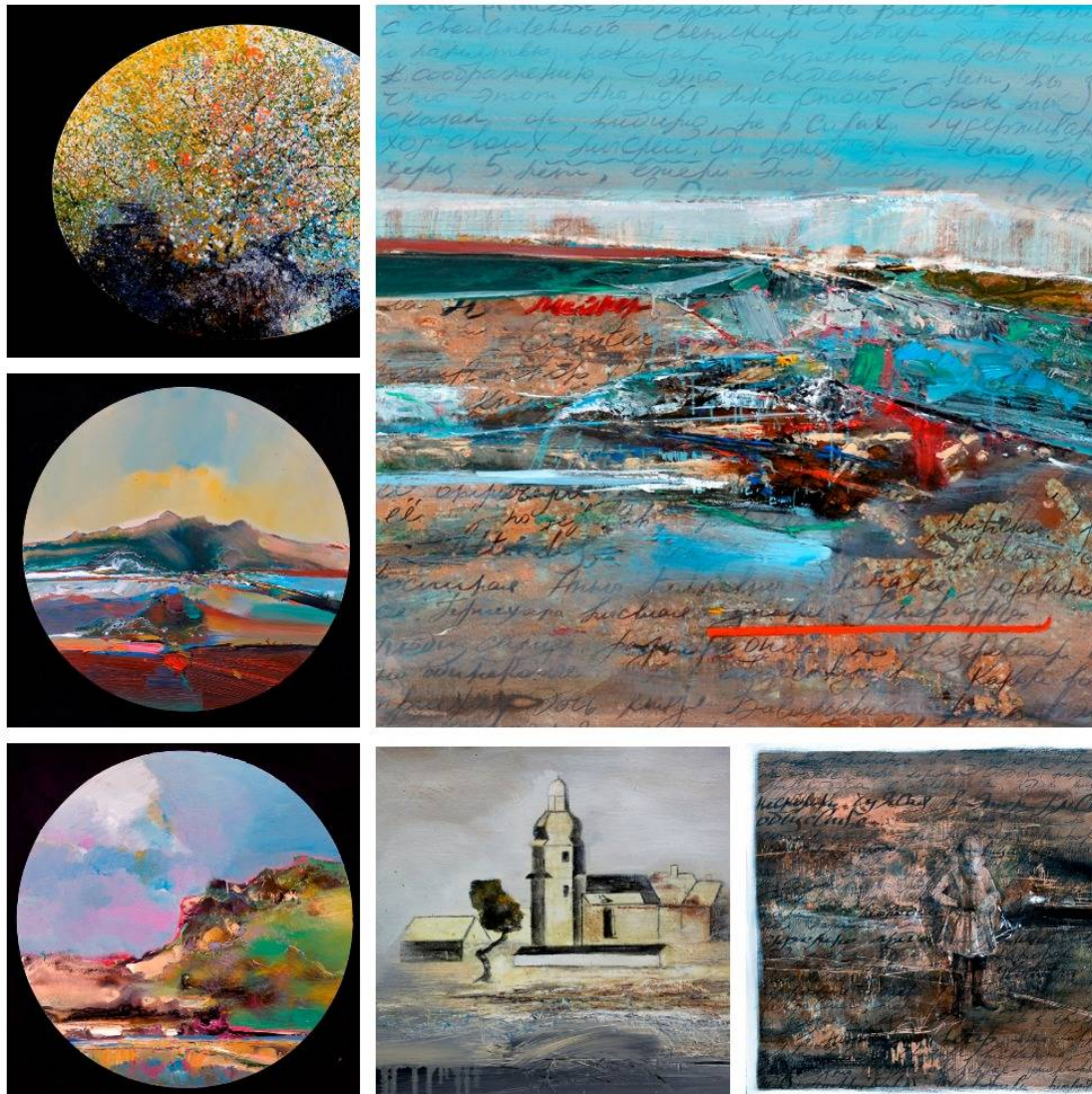
С. Мильченко работает как в станковой, так и в монументальной пластике. Им выполнены: «Распятие» для церкви с. Троицкое Московской области, рельефы: «Взятие Исмаила», «Штурм Чертова моста» для памятника Александру Суворову в Екатерининском парке в Москве, царские и диаконские врата для крестильного храма «Во имя всех новомучеников Российских» в Петровском парке в Москве, памятник Андрею Первозванному в Харькове, мемориал жертвам фашистской оккупации Крыма 1941-1944 гг. в Симферополе и другие.

Скульптор исполнил ряд произведений для зарубежных храмов: композиция «Спас полуночный» для Вознесенской церкви (г. Вудчестер, Великобритания), выносной крест для кафедрального собора (г. Ланкастер, Великобритания), епископский посох и наперстный крест для кафедрального собора (г. Витби, Великобритания), а также скульптурный Деисус и выносной крест для монастыря Пресвятой Богородицы (г. Волсингхам, Великобритания) и др.

По мнению поэта и публициста Г. Красникова, произведения Мильченко «подобны то философским трактатам, то евангельским притчам, то древним мифам и преданиям... Его изваяния – это герои и злодеи, грешники и праведники, действующие лица на сцене истории. С. Мильченко великолепно организует мизансцены, добавляя в них всё новых и новых персонажей мировой драмы...».

Работы скульптора находятся в Государственной Третьяковской галерее, во многих музеях России и зарубежных коллекциях в США, Франции, Голландии, Англии и других странах.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32579>



## «ШЕЛКОВЫЙ ПУТЬ. КАРАВАН ИСКУССТВА»

В залах МВК РАХ Галереи искусств Зураба Церетели 7 апреля 2017 года состоялось торжественное открытие выставки произведений выдающегося художника современного Китая, Почетного члена Российской академии художеств Му Ке «Шелковый путь. Караван искусства».

В экспозиции было представлено около 40 живописных произведений, соединяющих в себе современные тенденции в искусстве, авторское виденье мира и традиционное философское начало.

Му Ке – знаток всемирной истории искусства – выбрал для себя эмоциональное, экспрессивное направление творчества. В основном художник работает в европейской технике масляной живописи, создавая пейзажи и архитектурные зарисовки, а также натюрморты. В свободных живописных композициях мастер передает свое мироощущение через цветовые отношения, не боясь вносить яркие, открытые оттенки в тонкий и гармоничный колорит. Работы художника отличает склонность к цветовой и световой экспрессии, особая открытость, зрелищность, активность взаимодействия со зрителем.

Основную часть экспозиции составляли произведения из двух центральных в творчестве Му Ке циклов: «Война и мир» памяти Льва Толстого (2017 г.) и «Диалог между воздушной струей и изображением предмета» (2016 г.).

Со дня кончины Льва Толстого прошло более ста лет, но его произведения продолжают давать пищу умам, имея бесспорное мировое значение. Цикл «Война и мир» памяти Льва Толстого отражает интерес Му Ке к творчеству великого русского писателя. Полотна рождает философское осмысление романа, образы, сформировавшиеся у художника при прочтении. На абстрактном фоне возникают и проявляются строки рукописи.

Пейзажный цикл «Диалог между воздушной струей и изображением предмета» соответствует традиционному жанру «горы и воды» и отличается характерной для китайского искусства композицией, вписанной в круг или овал. Природа картин Му Ке в отличие от созерцательности и покоя традиционных пейзажей наполнена жизненной силой, внутренней динамикой. Он дает более современное толкование этой традиционной теме. Свободный, фактурный мазок передает контраст между величественными скалами, морскими волнами и покоем небесного свода. Воздушная среда, создаваемая цветом и светом, играет в произведениях самостоятельную эмоциональную роль. Композиционные рамки как бы сдерживают природную мощь и в то же время объединяют все элементы, подчеркивая гармонию мира.

По словам художественного критика У Вэйцзя: «В произведениях живописи Му Ке есть твердость и основательность, которая проявляется в творчестве художников родом с Севера Китая, а также непосредственность и витальность, которые характеризуют искусство Юга Китая... В его искусстве тесно переплелись стили искусства Юга и Севера, они ведут бесконечный диалог, дополняя друг друга и совершенствуя тонкость воплощения в художественном произведении».

Му Ке родился в городе Цицикар провинции Хэйлуцзян в 1981 году. В 2004 году окончил Институт изобразительного и дизайнерского искусства Цицикарского университета, проходил обучение в Институте искусств Нанкинского педагогического университета до 2006 года. После окончания университета преподавал курс живописи студентам Хэйхэйского педагогического университета.

В 2013 году художник решил продолжить свое обучение в России, в Московском государственном академическом художественном институте имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств, где прошел стажировку в творческой мастерской народного художника СССР, РФ и Азербайджана, академика РАХ Таира Салахова. В настоящее время художник совершенствует мастерство в аспирантуре Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств.

В 2015 году художник избран Почетным членом Российской академии художеств. В 2016 награжден серебряной медалью Союза художников России «Духовность, традиции, мастерство». С 2001 года произведения Му Ке были представлены на многочисленных выставках в Великобритании, КНДР, КНР, Португалии, России, США.

Источник: [http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32578&clear\\_cache=Y](http://www.rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=32578&clear_cache=Y)



### «ФРАГМЕНТЫ...»

Выставка произведений народного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Александра Муравьева «Фрагменты...» работала с 28 марта по 16 апреля 2017 года в залах Российской академии художеств.

В состав экспозиции вошло около 50 произведений живописи и графики, отмеченных ярким авторским почерком, мастерством исполнения, выразительностью образов. Творческий диапазон Александра Муравьева разнообразен: от небольших графических миниатюр, экслибрисов, рисунков до мультипликации и живописи. Основное же призвание художника – станковая и книжная графика.

А.М. Муравьев родился в 1948 году в Иркутской области. Окончил Иркутское училище искусств, в 1973 году – Московский полиграфический институт. Регулярные поездки в Дома творчества СХ «Челюскинская» и «Сенеж» дали художнику мощный творческий импульс, помогли в совершенстве освоить многие графические техники – линогравюру, литографию, офорт. Его серия литографий «Декабристы» была отмечена премиями и дипломом Академии художеств СССР. Образы декабристов Н. Муравьева, Одоевского, супругов Волконских, воплощенные художником, поражали зрителей внутренней силой, благородством и возвышенностью.

Как отметил искусствовед А. Греков, «первое впечатление от его работ – особая светоносность и прозрачность композиций, открывающих зрителю целостный и многомерный духовный мир этого своеобразного автора».

Среди оформленных художником книг – сказки А. Линдгрен «Малыш и Карлсон, который живет на крыше», С. Волковой «Облачный пудель», серия книг о декабристах «Полярная звезда», сборник народных былин «Русские богатыри». Среди цветных литографий – серии «Стройки Сибири», «Декабристы», «Пасхальные увеселения на Тихвинской площади старого Иркутска», «Слово о полку Игореве», «Герои войны 1812 года».

«Отточенное, порой филигранное мастерство, ясность пластического замысла, безупречное техническое исполнение, и, наконец, всегда тщательное продуманное композиционное решение – вот основа многих достижений Александра Муравьева», – пишет академик РАХ А. Суворов.

В серии рисунков: «Библейские сюжеты», «Сергий Радонежский – печальник земли русской», в ряде живописных полотен художник предложил свою оригинальную интерпретацию религиозных тем. В состав экспозиции также вошли работы, созданные в результате путешествий художника по Монголии и другим странам, и неожиданные по замыслу натюрморты (из серии «Тихая жизнь»).

С 1991 года А. Муравьев является главным художником детского литературно-художественного журнала «Сибирячок», получившего много престижных наград.

Александр Муравьев активно занимается общественной деятельностью, являясь секретарем Союза художников России, много лет он был председателем его Иркутского отделения.

Участник многих отечественных и зарубежных выставок в Германии, Франции, Китае, Норвегии, Финляндии и др. странах. Работы художника находятся в Государственном историческом музее в Москве, музее Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге, художественных музеях Омска, Барнаула, Новосибирска, Иркутска, Улан-Удэ и других российских городов, а также во многих частных коллекциях.

Художник-универсал, владеющий многими графическими техниками, Александр Муравьев находится в постоянном поиске новых тем и нестандартных изобразительных решений.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32569>



## МАСТЕР-КЛАСС ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ

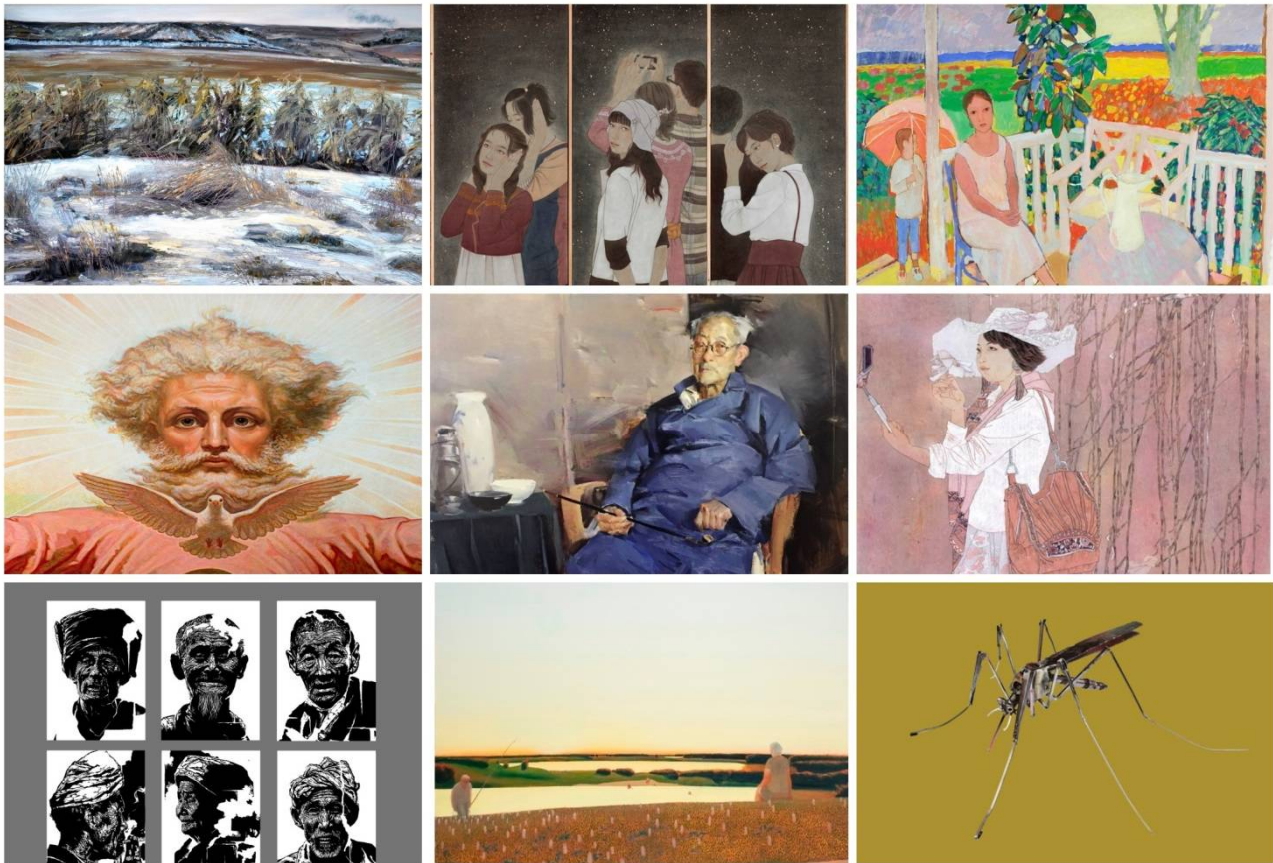
В Галерее искусств на Пречистенке в Москве 12 апреля 2017 года состоялся мастер-класс президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели для победителей Международной выставки-конкурса художественных произведений детей и юношества «Белая ворона». Выставка-конкурс традиционно проходит при поддержке Министерства культуры Саратовской области, Областного учебно-методического центра, Поволжского отделения Российской академии художеств, Саратовского музея им. А.Н. Радищева, Саратовского отделения ВТОО «Союз художников России».

Мастер-класс был организован Фондом развития детского и юношеского творчества, Галереей искусств Зураба Церетели, Поволжским отделением Российской академии художеств в рамках программы «Мы шагаем по Москве» для победителей Международной выставки-конкурса художественных произведений детей и юношества «Белая ворона» из Волгоградской и Саратовской областей, Красноярского края, Ставропольского края и Республики Беларусь.

В 2017 году Международная выставка-конкурс художественных произведений детей и юношества «Белая ворона» проходит уже в четвертый раз. Организатором проекта стал Фонд развития детского и юношеского творчества, основной задачей которого является приобщение подрастающего поколения к духовно-нравственным и культурным ценностям.

На каждом мастер-классе, еженедельно проводимом в Галерее искусств, З.К. Церетели щедро делится своим творческим опытом. Он пишет рядом с детьми, и они могут видеть все тонкости, все детали его работы. Дети погружаются в атмосферу творчества большого мастера, которая, несомненно, оставит яркие впечатления и глубокий след в их душе.

Источник информации: Фонд развития детского и юношеского творчества, г. Саратов.



## «ИСКУССТВО БЕЗ ГРАНИЦ»

В залах МВК РАХ Галерее искусств Зураба Церетели с 23 мая по 18 июня 2017 года прошла выставка художников-преподавателей института провинции Хейнань (КНР) и МГАХИ им. В.И. Сурикова. Организаторами были Российская академия художеств, Московский государственный академический художественный институт им В.И. Сурикова и Чжэнчжоуский восточный художественный институт (КНР).

Проведение выставки стало результатом совместно принятого решения руководства этих высших учебных заведений, направленного на дальнейшее развитие культурных связей в области изобразительного искусства и укрепление дружбы между народами Китайской Народной Республики и Российской Федерации.

На выставке было представлено более 100 живописных, графических и скульптурных произведений, выполненных китайскими и российскими художниками в различных жанрах изобразительного искусства с использованием как традиционных, так и современных техник. В экспозицию вошли работы таких известных мастеров отечественного изобразительного искусства, как Е.Н. Максимов, В.М. Сидоров, А.А. Любавин, И.Л. Лубенников, Н.И. Боровской, А.И. Рукавишников, М.В. Переславец, А.И. Теслик, А.Б. Суворов и др., а также произведения китайских художников Ван Вэя, Ши Пиня, Ма Гоцяна, Ван Яньфа, Дин Чжона и др.

Это знаменательное событие стало возможным благодаря немалым организационным усилиям и значительной финансовой поддержке со стороны предпринимателя Ван Фусяна, который, вернувшись на родину в 2001 году, решил создать там новый художественный институт. Будучи почитателем академической школы художественного образования,

Ван Фусян годом раньше посетил МГАХИ им.В.И. Сурикова, где ему была предоставлена возможность детально ознакомиться с особенностями учебного процесса. Результатом этого посещения стало подписание соглашения о совместном сотрудничестве. Руководство института высоко оценило старания Ван Фусяна по созданию института. Российские коллеги выразили полную готовность оказать бескорыстную поддержку китайским партнерам в этом благородном начинании. Уже в июле 2001 года академик РАХ А.А.Бичуков, экс-ректор МГАХИ им. В.И. Сурикова, прибыл в Китай для участия в церемонии открытия института.

В течение всех этих 16 лет русские и китайские художники бережно растили этого «новорожденного ребенка», который со временем превратился в «зрелого молодого человека». Всё это время институт бурно развивался и стал самым крупным частным заведением высшего образования в центральной части Китая. Обучение в институте проводится по специальностям: живопись; скульптура; декоративно-прикладное искусство; дизайн среды; визуальный дизайн; дизайн костюма и аксессуаров; цифровой дизайн; промышленный дизайн. За эти годы институт подготовил более десяти тысяч выпускников, некоторые из них стали студентами МГАХИ им. В.И. Сурикова, а также других художественных вузов России.

На протяжении всего этого времени Суриковский институт ежегодно направлял в Китай художников на преподавательскую работу, что способствовало установлению тесных творческих связей между руководителями, педагогами и студентами, а также многократно проводил там выставки, каждая из которых вызывала широкий зрительский интерес и получала высокую оценку среди профессионалов, создавала предпосылки к пониманию традиций русского изобразительного искусства. Осенью 2011 года делегация МГАХИ им. В.И. Сурикова во главе с ректором А.А. Любавиным прибыла в Китай на празднование 10-й годовщины этого института, которому от имени Российской академии художеств была присуждена серебряная медаль. Во время юбилейных торжеств состоялась выставка работ преподавателей и студентов обоих институтов. Суриковский институт передал в дар китайским коллегам 50 работ российских художников, которые были приняты с большой благодарностью.

Учебные здания института, построенные в европейском стиле, оснащены высокотехнологичным офисным и учебным оборудованием. Большое внимание уделяется образовательному процессу и его результатам. Дополнительно на территории института построены 3 парка для работы на пленэре. Одно из основных направлений деятельности института – разработка инновационных методов, создание собственной системы художественного образования с использованием российского и западного опыта преподавания для подготовки художников в разных сферах изобразительного искусства.

По мнению президента этого института Ван Фусяна, его дальнейшее развитие не представляется возможным без поддержки со стороны Российской академии художеств и ведущих мастеров изобразительного искусства МГАХИ им. В.И. Сурикова, в адрес которых он неоднократно выражал свою искреннюю признательность.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32763>



## «СВЕТЕ ТИХИЙ»

Так называлась выставка народного художника России, члена-корреспондента РАХ Виктора Минкина, которая проходила с 27 июня по 16 июля 2017 года в Российской академии художеств. Организаторами выставки выступили также Министерство культуры и туризма Рязанской области, Рязанский государственный художественный музей им. И.П. Пожалостина. Выставка была приурочена к 70-летию художника.

В экспозиции было представлено более 100 живописных произведений художника – пейзажи, портреты, натюрморты.

В своем творчестве В.А.Минкин верен русской реалистической традиции, натурному методу. Он родился в селе Малиновка Рязанской области в 1947 году. 1961-1966 гг. – учеба в Рязанском художественном училище. Выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина (1967-1973 гг.), где его преподавателями были крупнейшие живописцы В.М.Орешников, А.А.Мыльников и Б.С. Угаров.

Основой индивидуального стиля В.А. Минкина стало уважительное отношение к традиции, профессиональная культура, индивидуальное видение мира и мастерство художественного отбора, которые придают его работам черты неповторимого поэтического своеобразия. Произведения художника полны внутреннего эмоционального напряжения, их нервная, тонкая живописная ткань, тончайшие отношения оттенков цвета позволяют соприкоснуться с сутью изображенного мотива.

В своем творчестве В.А. Минкин последовательно продолжает национальную пейзажную традицию. Мастер изображает равнинные панорамы с высоким небом и расстилающейся внизу землей, рекой, полоской леса или сельской улицей. Для него русская деревня – это

родина, неиссякаемый источник вдохновения. Мотивы его работ, как правило, связаны с окрестностями родного Унгора, Окой. Большинство полотен автора посвящено деревенской теме, что свидетельствует о его причастности к труду и судьбе жителей этих мест.

Неброская природа среднерусской полосы, глубина и пространство – это главные атрибуты пейзажей В. Минкина. В его работах царит гармония и покой, свидетельствующие о единстве природы и человека. Пейзажные работы – это искреннее восхищение художника величию и бесконечностью мира в непрерывном чередовании времен года, художник тонко улавливает изменчивые состояния природы, сопереживает ей. При всей неброскости и скромности родных мест пейзажи Минкина покоряют своей непосредственностью и свежестью восприятия, искренностью чувств и высокой живописной культурой.

Влюбленный в природу родного края, он создает незабываемые образы, в его работах всегда присутствует недосказанность. Серебристо-серые цвета в сочетании с тепло-холодными оттенками рожают иллюзию мерцающей живописи, сюжеты обретают дыхание, наполняются воздухом. Самодостаточность природы в образах пейзажей имеет программный характер, в соответствии с которым автор никогда не жертвует подлинной выразительностью мотива, чтобы сделать его привлекательнее для зрителя.

Нередко главным объектом его произведений становится воздух, плотную и прозрачную толщу которого автор передает через едва уловимые градации планов. В.А. Минкина по праву можно считать мастером состояний природы от осеннего тепла до речной прохлады и ледяной стужи. Тишина, безлюдье подчеркивают автономность существования храмов и колоколни, окружая их словно облаком.

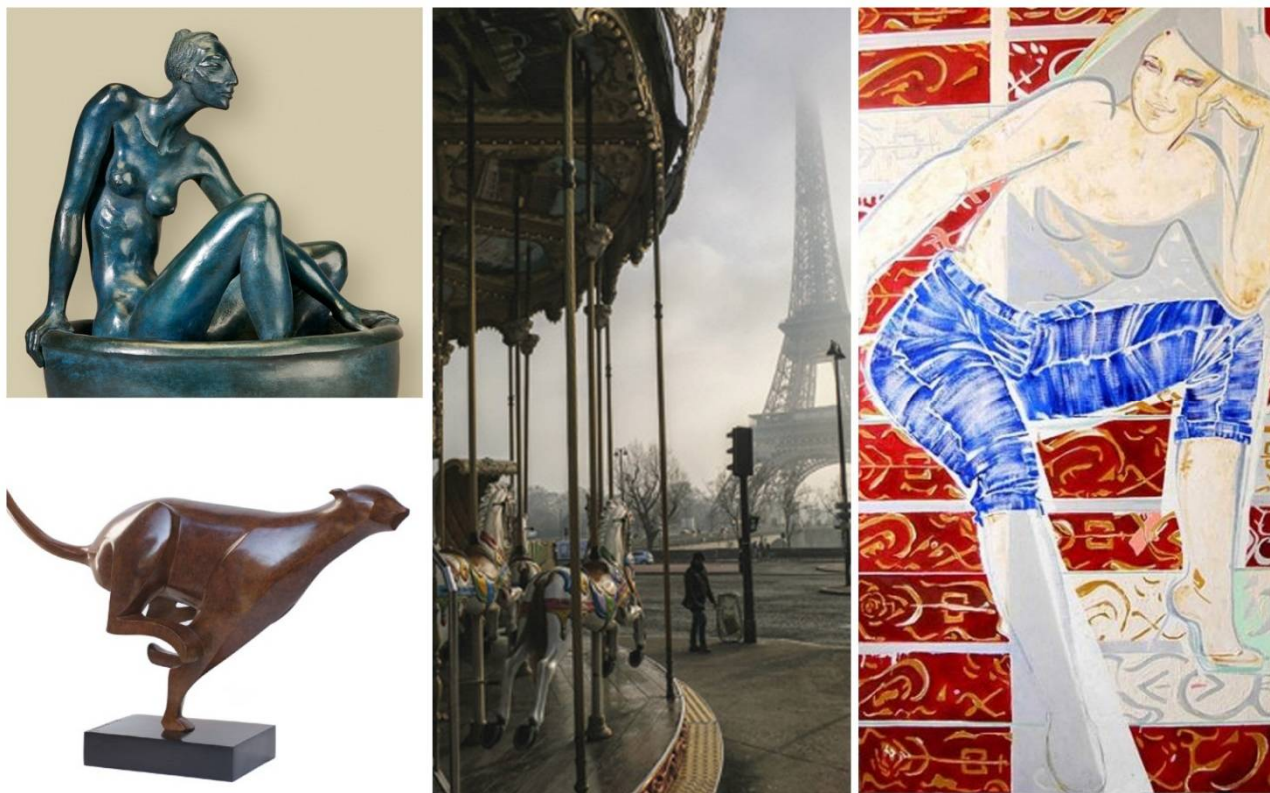
Художником создана портретная галерея его односельчан. Это простые деревенские жители, которые своей привязанностью к земле, к нелегкому крестьянскому труду вызывают к себе чувство глубокого уважения. Его портреты отмечены стремлением проникнуть в жизнь простых людей, показать разнообразие человеческих судеб и характеров. В этих работах художник утверждает лучшие качества в человеке: его мудрость, достоинство, веру в разум и доброту. Он изображает родных и близких ему людей без прикрас, потому что красота этих простых мужиков и баб – в их душевной теплоте; в экспозиции также представлена серия его автопортретов.

Натюрморты В. Минкина – это изображение привычных, обыденных предметов, которые на его полотнах обретают автономность и самодостаточность. Обращает на себя внимание подбор предметов – все они рукотворны. Художник стремится показать красоту предметов, хранящих теплоту человеческих рук. Работая над натюрмортом, художник придерживается минималистской схемы – малое количество предметов на нейтральном фоне, напоминающим зыбкое море.

В экспозиции представлено немало этюдов, выполненных с большим мастерством и поэтическим чувством. Этюды разнообразнее больших пейзажей по композиции и непосредственнее по настроению. Написанные легко, свободно, лирично, они характеризуют трепетное отношение художника к натуре.

Работы Минкина находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея, Рязанского и Тульского художественных музеев, государственного музея-заповедника С.А.Есенина и музейных собраниях Рязани, Воронежа, Липецка и других городов.

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32867>



## «САЛОН ФРАНЦУЗСКИХ ХУДОЖНИКОВ В МОСКВЕ»

Российская академия художеств и Союз французских художников при поддержке представительства Россотрудничества во Франции и ассоциации Stella Art International с 24 июня по 23 июля 2017 года в залах Галереи искусств Зураба Церетели провели выставку с этим названием.

В состав экспозиции вошло более 50 произведений станковой живописи, графики, мозаики, скульптуры, архитектуры и фотографии 42 мастеров современного искусства. Это продолжение двухстороннего российско-французского культурного проекта, начало которому было положено в феврале 2017 года, когда Ассоциация французских художников пригласила Российскую академию художеств принять участие в международной выставке «Art en Capital», которая проходит в Париже с 1901 года в Гран Пале (Grand Palais). Выставка получила широкий общественный резонанс и способствовала укреплению культурных и творческих связей между нашими странами. Российским участникам был оказан теплый прием, их работы получили признание – Российская академия художеств была награждена золотой медалью Салона.

В качестве ответного жеста, направленного на дальнейшее развитие наших партнерских отношений и обмена опытом, стало приглашение президента Российской академии художеств З.К. Церетели провести выставку произведений французских художников в Москве, которое было воспринято с большим энтузиазмом и благодарностью.

Последняя выставка работ французских художников состоялась в Москве в марте 1986 года. Тогда французскую делегацию возглавлял президент Академии изящных искусств Франции, почетный зарубежный член Российской академии художеств Арно Д'Отрив. Поэтому для развития творческих контактов и диалога, нацеленного на долгосрочную перспективу, трудно переоценить значение показа выставки работ французских коллег

в Москве в знаменательный для Российской академии художеств год, когда она отмечает 260-летие своего основания.

Ассоциация французских художников является прямым наследником «Салона», созданного Кольбером для Людовика XIV. Членство в Ассоциации отмечено именами величайших художников, которые входили в неё в течение последних веков. Среди них – Огюст Бартольди, Камилла Клодель, Эжен Делакруа, Гюстав Доре, Андре Дюнуайе де Сегонзак, Жан-Оноре Фрагонар, Шарль Гарнье, Жан-Огюст-Доминик Энгр, Аристид Майоль, Эдуар Мане, Огюст Ренуар, Огюст Роден, Элизабет-Луиз Виже-Лебрен, Эжен Вьолле-ле-Дюк и многие другие именитые мастера изобразительного искусства. В 1881 году Ассоциация получила свое современное название.

Каждый год под сводами Гран Пале свои работы представляют живописцы, скульпторы, граверы, мастера пластики, фотографы и архитекторы. Свободные, активные, изобретательные и талантливые художники из разных стран демонстрируют в своем творчестве разнообразные тенденции современного искусства. Этот особый динамизм создает атмосферу живого общения между авторами и широкой аудиторией, способствует взаимному обогащению различных художественных течений, создает предпосылки для прогнозирования дальнейшего развития искусства.

Для Российской академии художеств и Ассоциации французских художников обмен выставочными проектами является важным звеном по расширению многовекового культурного обмена между нашими странами, который всегда давал самые плодотворные результаты.

Отрадно, что люди творческих профессий, художники умеют находить взаимопонимание, невзирая на вызовы, нередко возникающие в жизни современного общества. Решить эти проблемы можно только совместными усилиями, устанавливая и развивая контакты, прежде всего, в области культуры и искусства.

Источник:<http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32871>



## ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АКАДЕМИКОВ И ХУДОЖНИКОВ-СТАЖЕРОВ ТВОРЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ

Выставка работала с 30 июня по 30 июля 2017 года в Севастополе в художественном музее им М.П. Крошицкого.

Творческие мастерские Российской академии художеств – уникальное, не имеющее аналогов, явление в художественном образовании. Современные мастерские имеют более чем полувековую историю – это особая страница в становлении отечественного искусства, ценность российской и мировой культуры. При воссоздании Академии художеств в 1947 году, когда качеству художественного образования придавалось особое значение, для наиболее успешных выпускников институтов была предусмотрена возможность продолжить образование под руководством выдающегося мастера-академика.

На протяжении многих десятилетий Российская академия художеств как государственная академия являлась центром, формирующим и координирующим направления культурной политики в сфере изобразительного искусства и архитектуры. Объединяя лучшие профессиональные творческие силы и представляя собой трехступенчатую систему образования по системе «школа-вуз-академия (творческая мастерская)», Академия художеств на государственном уровне определяла и успешно решала задачи образовательно-воспитательного значения.

Сегодня в довольно сложных условиях, когда социальный статус художника существенно снизился под действием целого спектра проблем политического и экономического характера, Российская академия художеств стремится не только сохранить, но и развить многолетний положительный опыт взаимодействия общества и творца, в том числе и посредством

сохранения такой формы, как «творческая мастерская». В нестабильной социальной обстановке, когда обстоятельства порой вынуждают художника, окончившего вуз, работать не по специальности, возможность заниматься любимым искусством в стенах Академии становится настоящим спасением.

Обучение в творческой мастерской сегодня не только обеспечивает бесценную возможность непосредственного живого общения с мастером, но и задает безграничный диапазон эксперимента по исследованию и внедрению в современный художественный и образовательный процесс инновационных техник и технологий. Художники, проходящие творческую практику в мастерских, – активные участники художественной жизни, лауреаты многих премий и наград. Каждая из мастерских имеет свою историю, традиции и неповторимое лицо, ведь руководителем мастерской становится тот, кто счастливо обладает сочетанием талантов творца и педагога.

В данной экспозиции представлены произведения станковой живописи, монументальной живописи, скульптуры и графики академиков Российской академии художеств, художников-стажёров академических творческих мастерских и выпускников московских творческих мастерских.

Для зрителя, привыкшего к изощренной замысловатости некоторых современных арт-проектов, встреча с работами мастерской легендарных братьев-живописцев – академиков РАХ, народных художников СССР Алексея Петровича и Сергея Петровича Ткачевых способна стать настоящим откровением. Полнокровная сила живописи, сочность красок, пластичность мазка – будто воплощение самой безудержной энергии жизни. Пиршество для глаз, глоток свежего воздуха для души. Повседневные сюжеты радуют бесконечностью проявлений земной красоты, озаренной светом радости небесной.

Творчество выпускников мастерской станковой живописи представлено работами академика Дмитрия Белюкина, члена-корреспондента РАХ Дмитрия Шмарина, серией живописных полотен Максима Фаюстова, произведениями других замечательных художников.

В работах молодых художников, наших современников, характерные для русской традиции и данной мастерской религиозные темы обретают новое прочтение. Лишенные многословной повествовательности образы на больших холстах трогают глубиной и точностью затронутых ситуаций, вызывая душевный отклик, напоминая об очень важном и сокровенном. Живопись «ткачевцев» говорит со зрителем без иносказаний и ребусов, открытым и ясным языком, где каждое слово адресовано душе.

Относительно недавно число мастерских-«жемчужин» пополнилось новой – мастерской монументальной живописи. Ее руководителем стал академик РАХ, народный художник РФ Евгений Николаевич Максимов – крупнейший мастер монументального искусства, выдающийся педагог, автор росписей православных храмов по всему миру, в числе которых сложнейшая купольная композиция Храма Христа Спасителя в Москве. В условиях активного процесса воссоздания и строительства храмов в России и за рубежом, особой востребованности профессионалов высокого уровня, воспитанники Е.Н. Максимова успешно работают в области церковного искусства. Вместе с тем, художники мастерской создают яркие и оригинальные произведения в самых разных видах, техниках и направлениях искусства. Экспозиция, прежде всего, поражает широчайшим диапазоном и свободой творческих поисков, в очередной раз доказывая, что истинная академическая школа не сковывает, а раскрепощает возможности художника, делая их поистине безграничными.

Мастерскую графического искусства под руководством тончайшего пейзажиста и мастера книжной графики академика РАХ, народного художника РФ Алексея Дементьевича Шмаринова отличает благородство сдержанных решений, аристократичность форм и глубина содержательно-пластических поисков. В организации и оформлении книжного пространства в зависимости от поставленной задачи царит либо классическая ясность, либо смелый дух эксперимента. Художники с изяществом и легкостью создают гармоничные образы книг самого широкого диапазона – от классики до детской литературы. Графические станковые серии покоряют виртуозностью исполнения, наделяющей обыденный, на первый взгляд, мотив или сюжет высокой художественной ценностью. Зритель познакомится с серией офортов на религиозную тему (интерьеры северных храмов России) члена-корреспондента РАХ А. Попова, офортами и живописными работами Евгении Вороновой, храмовыми фресками Ксении Вороновой.

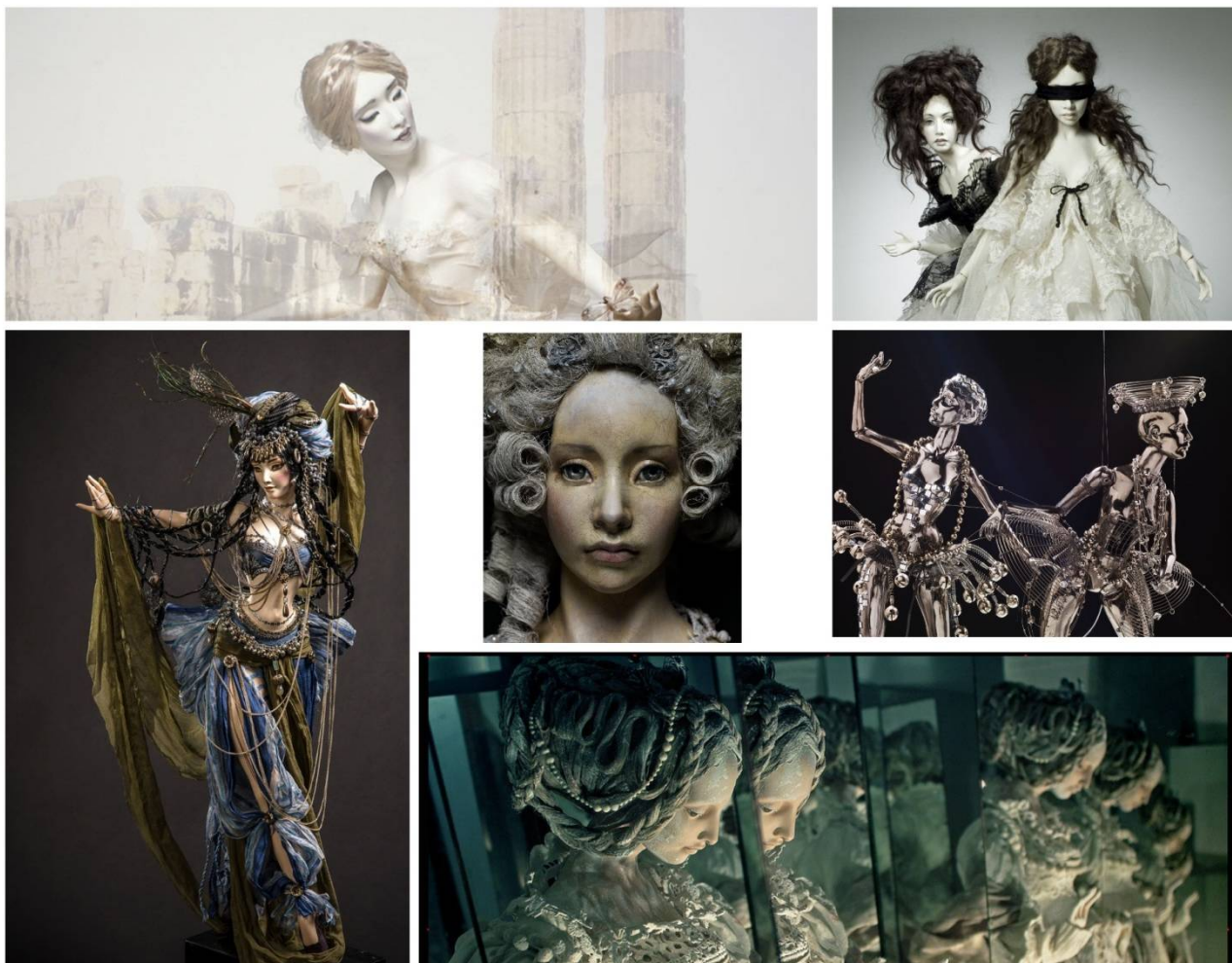
Скульптура, выполненная в стенах мастерской яркого представителя замечательной творческой династии, академика РАХ, народного художника РФ Александра Владимировича Цигаля, свидетельствует о высокопрофессиональном владении пластическим языком и свободе творческого мышления. Обращаясь к различным жанрам, будь то портрет или философская композиция, художники стремятся к выразительности и глубине передачи образа. Яркое тому свидетельство – произведения Евгении и Ивана Седовых, Заура Рзаева, других талантливых авторов.

На выставке представлены эскизы и эстампы к произведениям А.С. Пушкина и Ромена Ролана известнейшего графика, иллюстратора и живописца, академика АХ СССР, народного художника СССР Евгения Адольфовича Кибрика. Работая руководителем творческой мастерской графики, Евгений Адольфович внёс значительный вклад в сохранение и развитие академической художественной школы.

Знакомство с данной экспозицией было интересно как широкому кругу любителей изобразительного искусства, так и специалистам, поскольку предоставило редкую возможность заглянуть в закрытые творческие лаборатории, узнать о результатах таинственного процесса зарождения большого мастерства.

*Мария Вяжевич,  
академик РАХ*

Источник:<http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32882>



## «СУБСКУЛЬПТУРА» АЛЕКСАНДРЫ ХУДЯКОВОЙ

В Российской академии художеств с 6 июня по 2 июля 2017 года работала выставка художественной куклы академика РАХ Александры Худяковой. Авторские куклы этого известного мастера завоевали зрительское признание, высоко оцениваются профессионалами. Безудержная фантазия, яркая образность, изящество отличают произведения А. Худяковой.

Регулярные персональные выставки художницы с успехом проходят в России и за рубежом. Многие произведения Александры Худяковой хранятся в Музее истории Москвы, в частных собраниях и коллекциях России, Италии, Германии, США, Израиля. По заказу музейного объединения «Музей истории Москвы» художница создала уникальную коллекцию из 12 кукол «Московская элита».

Александра Худякова является членом Ассоциации художников-кукольников (МСХ), членом Международного творческого союза художников России (ТСХР)(IFA), куратором проекта DOLLART.RU и проекта АРТ-КУКЛА, заместителем председателя секции художественной куклы ТСХР. Награждена Золотой медалью Российской академии художеств, медалями творческого Союза художников России, Московского Союза художников.

Александра Худякова родилась в Москве в 1970 году, окончила факультет дизайна Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова. Авторская кукла стала и темой ее диплома, и настоящим призванием.

Искусство куклы – одно из древнейших явлений мировой культуры. Кукла-игрушка и кукла-модель – два лика неизменно сосуществуют в пространстве истории. Игровое начало, сказочность и одновременно некое напоминание о машинной цивилизации, отчуждение, двойничество, по мнению исследователей, создали особую «мифологию куклы». В искусстве второй половины XX века, в значительной мере направленного на осознание своей собственной специфики, постижение границ своих собственных возможностей, искусство куклы как отражение антитезы живого/неживого, одухотворенного/механического открывает исключительный простор для выражения вечно живых проблем современного искусства.

Искусство художественной авторской куклы в России, зародившееся в конце XX века в среде профессиональных художников, получило особое оригинальное развитие. Живописцы, скульпторы, дизайнеры, художники театра и кино, ювелиры, мультипликаторы, декораторы нашли в искусстве куклы уникальный художественный язык.

А. Худякова далека от понимания куклы как манекена, служащего для демонстрации костюма. Каждое ее новое произведение – это новый образ, новый персонаж, новая история. Прежде всего, художника интересует «личность», которую она создает. Замысел диктует форму, материал, внешние атрибуты, позу, костюм, прическу, аксессуары. Фарфор, кружево, бисер, стеклярус, жемчуг, стразы, блестящие цепи и лоскуты драгоценных тканей – всё складывается в чеканный рисунок сродни нарядам благородных дам в портретах Северного Возрождения. Зачастую в работах очевидно обращение к знаменитой скульптурной маленькой балерине Эдгара Дега. Последнее – не случайно и является очень важным обстоятельством в художественной позиции автора.

Используя в своих работах различные виды пластика (пернит, puppen-fimo, Flumo), А. Худякова отдает предпочтение фарфору, считая его «драгоценным», подобно дереву, камню. Художник находится в постоянном творческом поиске, экспериментирует, применяет новые приемы, материалы, технологии. Одной из первых в нашей стране она стала создавать шарнирные куклы по японской технологии. Впервые использовала в кукле металлизированный фарфор (серия «Отражения», на темы произведений К.Худякова). Эффект зеркальной металлизации приближает куклу к скульптуре, однако шарнирная подвижность возвращает ей игровую природу.

А. Худякова не берется охарактеризовать стиль, в котором она работает. «Искусство авторской куклы – это синтетическое искусство, – отмечает она, – причем не только в плане соединения различных материалов, техник, ремёсел, но и в своеобразной игре со стилями. Всё, что способно реализовать тот самый, задуманный художником образ, используется без оглядки на общепринятые рамки и правила». Ренессанс, Восток, ар-деко – причудливая смесь ассоциаций, авторское воображение рождает сказочные образы ее работ. На выставке представлено несколько десятков произведений разных лет – настоящий праздник фантазии и красоты.

Источник: <http://www.rah.ru/news/detail.php?ID=32806>



## «СТИХИ О ЛЮБВИ»

В залах МВК РАХ Галерее искусств Зураба Церетели со 2 июня по 2 июля 2017 года проходила выставка произведений итальянского художника, известного под именем Чарли (Charlie).

Чарли родился 22 апреля 1952 года в Леньяго, провинции Верона. В 1974 году художник-самоучка, в возрасте двадцати с небольшим лет, проводит первую персональную выставку в Италии. В последующие годы выставки его работ проходят в Риме, Париже, Эдинбурге, Праге, Монте-Карло, Братиславе и многих других странах. Сам художник становится участником и лауреатом престижных национальных и международных художественных конкурсов и даже получает в Венеции премию «Золотой лев» за картину «На камне».

Несмотря на то, что Чарли четко понимает значение базового академического образования, он предпочитает не копировать манеру старых мастеров, а искать свой собственный художественный стиль. Художник условно делит свое творчество на три периода: «экспериментальный» – до 1994 года, «мечтательный» – с 1995 года по 2006 год и «философский» – с 2007 года.

Именно в начале 90-х годов окончательно формируется авторская эстетика, заканчивается «период поисков», и складывается стиль, характерный для всего его последующего творчества. Работы мастера становятся менее реалистичными, он стремится раскрыть динамику видимого и невидимого, подчеркнуть трансцендентность художественного образа.

Филиппе Давернио, журналист и арт-критик, так говорит о работах Чарли: «Его художественный язык хорошо узнаваем: игра брызг, знаков и цветовых пятен чистой материи, которая вмещает и провозглашает свое право на непредсказуемость, выражая себя в маленьких вспышках-взрывах, которые появляются при переносе на холст. С этого момента начинается магическая работа мастера. Она видна в воплощении эффекта, который он сознательно создает. Безусловно, он не выстраивает композицию по математическим законам

и, кажется, лишает её внутренней логики, используя свой творческий метод для выявления преобразованной материи».

В конце 90-х годов мастер приостанавливает свои эксперименты с живописью на холсте и обращает внимание на другие виды изобразительного искусства: гравюру, инкрустацию, скульптуру и другие. Одним из первых экспериментов художника становится потолочная роспись площадью 36 кв. метров – аллегорическая композиция «Легенда древней башни». Затем он разрабатывает и реализует масштабный проект напольной мраморной мозаики на мифологическую морскую тему в своём доме в Бонавичина, которым занимается вплоть до 2014 года. Также в его доме появляется «Зал искусств», фрески и росписи которого выполняет сам художник. Со временем там же размещается постоянная экспозиция живописных работ автора. Таким образом, дом Чарли постепенно превращается в своеобразный музей, и становится популярным местом для посещения итальянскими и зарубежными любителями искусства.

Несколько лет назад антологическая выставка «Стихи о любви» с успехом прошла в Палаццо Гран Гвардия в Вероне, а теперь российскому зрителю предоставилась уникальная возможность познакомиться с творчеством итальянского художника Чарли (Charlie).

Источник: <http://rah.ru/news/detail.php?ID=32776>

# Искусство Евразии

№ 3(6), 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](mailto:eurasia-art@yandex.ru)

Адрес страницы в сети Интернет:

[www.eurasia-art.ru](http://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