



№2(13) 2019 ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

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

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ
И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019
Дата публикации: 29 июня 2019 г.

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International
scientific
electronic
journal

www.eurasia-art.ru

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

НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
LIBRARY.RU

doi Crossref

EBSCO Research
HOST Databases

 **CYBERLENINKA**

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Церетели Зураб Константинович – Председатель
Шишин Михаил Юрьевич – заместитель
председателя, докт. филос. н.
Баранова Татьяна Витальевна, канд. иск.
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н.
Будкеев Сергей Михайлович, докт. иск.
Голынец Галина Владимировна, канд. иск.
Гуменюк Алла Николаевна, канд. иск.
Кочемасова Татьяна Александровна, канд. иск.
Мушниковна Елена Анатольевна, канд. иск.
Прохоров Сергей Анатольевич, докт. иск.
Романова Елена Олеговна
Усанова Алла Леонидовна, докт. иск.
Хабарова Маргарита Валериановна
Худоногова Елена Юрьевна, канд. иск.
Царева Наталья Степановна, канд. иск.
Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн, канд. иск. (Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств)

РЕДАКЦИЯ:

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

В оформлении обложки номера: Муратов В.С. Цветок
из композиции «Цветы Алтая». 1971 г. ГХМАК.

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную
информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе
eLIBRARY.ru, научную электронную систему «КиберЛенинка», 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.

© Авторы статей, 2019

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019

Дата публикации: 29 июня 2019 г.

БЛАГОДАРНОСТИ:

- 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, пр-т 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

Журнал зарегистрирован в
Министерстве связи и массовых
коммуникаций Российской
Федерации 26.10.2017, номер
свидетельства ЭЛ № ФС 77 – 71452.

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

The Art of Eurasia No. 2 (13) 2019

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 29.06.2019

Contacts

46 Lenina Avenue,
room 101 (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 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)
Managing editor: Elena Makarova (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, Dr. of Philosophy, Russian Academy of Arts
Tatyana Baranova, PhD in Arts
Sophia Belokurova, PhD in Philosophy
Sergey Budkeev, Dr. of Arts
Galina Golynets, PhD in Arts
Alla Gumenyuk, PhD in Arts
Tatyana Kochemasova, PhD in Arts, Russian Academy of Arts
Elena Mushnikova, PhD in Arts
Sergey Prokhorov, Dr. of Arts
Elena Romanova, Russian Academy of Arts
Alla Usanova, Dr. of Arts
Margarita Khabarova, Russian Academy of Arts
Elena Hudonogova, PhD in Arts
Natalya Tsareva, PhD in Arts
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren, PhD in Arts (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: Muratov V.S. Flower from the composition «Flowers of Altai». 1971.
State Art Museum of the Altai Krai.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.)	8
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
<i>Батсайхан Ц.-О.</i> Орнамент войлочного ковра «ширмэл»	11
<i>Батырева С.Г., Мягмарсайхан А.</i> Символика традиционного орнамента в дизайне монгольского кашемира	21
<i>Асалханова Е.В.</i> К 70-летию искусствоведа С.Г. Батыревой	35
<i>Гантулга Д.</i> Монгольский традиционный орнамент: мотивы типа арга	42
<i>Красавина М.В., Назаров И.И., Октябрьская И.В., Павлова Е.Ю.</i> Художественные промыслы и ремесла Алтая в XX–XXI веках	52
СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ А. ЧАНДРЫ	
Хеманта-деви	65
ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ	
<i>Цэдэв Наваанзоч Х., Шишин М.Ю.</i> Бэгзсурэн Баасансурэн: художник, стремящийся к совершенству	68
<i>Филиппова О.Н.</i> Крестьянская тема в творчестве Филиппа Малявина	81
ФОРУМ	
<i>Батюк Г.М.</i> О некоторых вариантах композиций алтайских домовых росписей	97
<i>Бобрин А.А.</i> Наивный художник Коровкин и его стеклянный зверинец	111
<i>Варламова Л.И.</i> Алексей Песегов. Фарфоровых дел мастер	125
<i>Воронова М.В.</i> К вопросу о важности колористического начала в восприятии современной художественной керамики	137
<i>Глазырин К.Н.</i> Ювелирное искусство Екатеринбурга конца XX – начала XXI века	147
<i>Гончарик Н.П.</i> Художник Владимир Муратов – уроженец Алтая	154
<i>Манерова Е.Ю.</i> История и региональные особенности производства ковров Зауралья	164
<i>Романова Е.О.</i> Современное монументально-декоративное искусство: к вопросу о заказчике и востребованности	173
<i>Терехович М.А.</i> Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: актуальные проблемы сохранения и изучения	185
<i>Тугаринов Д.Н.</i> Керамика и фарфор в работе скульптора	198
ВЕРНИСАЖ	
<i>Абальмасова О.А.</i> «Ленатавр» в музее	211
<i>Смышляева А.А.</i> Очарование куклы	217
<i>Тришкина Т.А.</i> Индонезия – страна батика	227
Изобразительное искусство на Первом Уральском культурном форуме	239
ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ	
<i>Гончарик Н.П.</i> Народное искусство Алтая в Государственном художественном музее Алтайского края	250

<i>Хлебникова А.Ю.</i> «Он воздавал земной красе почти молитвенным обрядом». Станковая графика Николая Золотухина	265
--	-----

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставка «АРХ. АРТ. Николай Шумаков»	276
Выставка произведений Игоря Александровича Козлова	278
«Графика 2019»: Отчетная выставка Отделения графики РАХ	280
«Диалог со временем»: выставка произведений Татьяны Назаренко	282
«Блюз солнечного ветра»: выставка произведений Мусейба Амирова	284
«По Реке Времени»: выставка произведений Игоря Машкова	286
«Пропавшая грамота»: выставка произведений Ксении Нечитайло	288
Выставка произведений современных художников церковного искусства в Российской академии художеств	290
«Невыразимое»: выставка произведений Елены Суровцевой	292
«Всюду жизнь»: выставка произведений Константина Батынкова	294
«Цветы в театре»: выставка произведений Зураба Церетели в «Геликон-Опера»	296
«Картины из-под дивана»: выставка произведений Мюда Мечева	298
«Французы»: авторский проект Сергея Бархина в МВК РАХ	301
«Диалоги»: выставка произведений Светланы Демкиной и Акопа Халафяна	303
Выставка «Персоналии – Зураб Церетели» в Лихтенштейне	305

CONTENTS

Introductory remarks	8
EURASIAN HERITAGE	
<i>Batsaikhan Ts.-O.</i> Shirmel Felt Carpet Ornament	11
<i>Batyreva S.G., Myagmarsaihan A.</i> Symbols of traditional ornament in the design of Mongolian cashmere	21
<i>Asalhanova E.V.</i> To the 70th anniversary of art historian S.G. Batyreva	35
<i>Gantulga D.</i> Mongolian traditional ornament: arga motifs	42
<i>Krasavina M.V., Nazarov I.I., Oktyabrskaya I.V., Pavlova E.Yu.</i> Arts and crafts of Altai in the XX – XXI centuries	52
DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA	
Hemanta-devi	65
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
<i>Navaanzoch H. Tsedev, Shishin M.Yu.</i> Begzsuren Baasansuren: the artist striving for perfection	68
<i>Filippova O.N.</i> The peasant theme in the creative work of Philipp Malyavin	81
FORUM	
<i>Batyuk G.M.</i> On some variants of compositions of Altai house paintings	97
<i>Bobrikhin A.A.</i> Naive artist Korovkin and his glass menagerie	111
<i>Varlamova L.I.</i> Alexey Pesegov. The porcelain master	125
<i>Voronova M.V.</i> A few words about importance of coloristic solution in perception of modern art ceramics	137
<i>Glazyrin K.N.</i> Jewelry art of Yekaterinburg at the end of the 20th – beginning of the 21st century	147
<i>Goncharik N.P.</i> The artist Vladimir Muratov – a native of Altai	154
<i>Manerova E.Yu.</i> History and regional features of carpet production in the area of the Urals	164
<i>Romanova E.O.</i> Modern monumental and decorative art: on the issue of the customer and demand	173
<i>Terekhovitch M.L.</i> The fate of works of monumental and decorative art of the soviet period: urgent issues of preservation and study	185
<i>Tugarinov D.N.</i> Ceramics and porcelain in the work of sculptor	198
VERNISSAGE	
<i>Abalmasova O.A.</i> «Lenataur» in the museum	211
<i>Smyshlyaeva A.A.</i> The charm of a doll	217
<i>Trishkina T.A.</i> Indonesia is a country of batik	228
Fine art at the First Ural cultural forum	239
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
<i>Goncharik N.P.</i> Folk art of Altai in the State Art Museum of the Altai Krai	250
<i>Khlebnikova L.Yu.</i> «He rendered to earthly glory an almost prayer rite». Easel graphics by Nikolay Zolotukhin	265

ACADEMY NEWS

An exhibition «ARCH. ART. Nikolay Shumakov»	276
An exhibition of works by Igor Kozlov	278
Graphics 2019. The reporting exhibition of the Department of Graphics of the Russian Academy of Arts	280
Dialogue with time. An exhibition of works by Tatiana Nazarenko	282
Blues of the solar wind. An exhibition of works by Museib Amirov	284
On the River of Time. An exhibition of works by Igor Mashkov	286
Lost letter. An exhibition of works by Ksenia Nechitailo	288
An exhibition of works of Church art by contemporary artists at the Russian Academy of Arts	290
Inexpressible. An exhibition of works by Elena Surovtseva	292
Life is everywhere. An exhibition of works by Konstantin Batynkov	294
Flowers in the Theater. An exhibition of works by Zurab Tsereteli in «Helikon-Opera»	296
Pictures from under the sofa. An exhibition of works by Myud Mechev	298
The French. Author's project of Sergei Barkhin at the Russian Academy of Arts	301
Dialogues. An exhibition of works by Svetlana Demkina and Akop Khalafyan	303
An exhibition «Personalities – Zurab Tsereteli» in Liechtenstein	305

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин
Главный редактор

Дорогие читатели!

Мы публикуем очередной, 13-й номер журнала «Искусство Евразии». Его обложка, мы надеемся, понравится многим: на ней расцвел рукотворный цветок из композиции «Цветы Алтая», созданной замечательным мастером, академиком Российской академии художеств, главным художником всемирно известного Гусевского завода в г. Гусь-Хрустальный В.С. Муратовым. Его драматичный путь в искусство начинался на Алтае, и Алтаю он посвятил многие замечательные работы.

Представленная композиция – своего рода эпиграф ко всему номеру, который посвящен декоративно-прикладному и народному искусству. Это громадный пласт мирового искусства, с которым по количеству, многообразию направлений, произведений, материалов и технологий не может сравниться ни один другой вид искусства. По сути дела, практически в каждом доме и в каждой семье есть какой-то художественный предмет из этой сферы, порой очень оберегаемый и любимый. Невозможно охватить взглядом и число самих художников, создающих подобные удивительные и прекрасные творения, украшающие как скромные дома, так и дворцы. Среди них есть мастера, которые создали лишь несколько изделий, но есть и известные династии, где секреты мастерства передаются на протяжении поколений.

Порой можно встретить несколько поверхностное отношение к декоративно-прикладному и народному искусству, как бы свысока. Оно несправедливо. Во время одной из экспедиций народная мастерица в небольшом селе на Алтае, раскладывая пояса, изумительные по красоте, с выразительным орнаментом, приговаривала: «Ничего не получится, если не любишь того человека, которому делаешь, если не радуешься его красоте, умелости и доброте и если не любишь каждую ниточку, каждый стежок. А откуда все это? Да посмотришь в окно: цветы на луку, пчелы гудят, бабочки летают, люди где-то далеко работают и песню поют... Так ведь это все и есть лад, красота, и душа поет. Вышиваешь порой и сама запоешь, невозможно удержать песню. Она так и поселяется в поясе или в полотенце каком. Подумаешь, а вдруг и человек, который возьмет в руки, что я соткала, – и услышит эту песню!». На одном из поясов мастерицы было выткано: «Кого люблю, тому дарю». Это и есть, наверное, главный принцип и секрет декоративно-прикладного и народного искусства: оно наполнено любовью, восхищением миром и «хранит песню», которую, конечно, надо еще услышать.

Но есть в этом искусстве еще и другое – народная мудрость, самобытная образная философия, причем в самых простых изделиях и, казалось бы, немудреных предметах. Вот, например, полотенце – тканое, расшитое, с богатым узорочьем. Невозможно оторвать глаз, когда одно за другим мастерицы достают их из сундуков: упругая, ручной работы льняная ткань, выбеленная и от времени посеребрившаяся, на концах один бордюр над другим, один узор красивее другого. Видя, как мы восхищаемся этими работами, старенькая мастерица, поглаживая ткань узловатой рукой, вдруг поделилась

глубокой мыслью: «А как же не украшать полотенце, как не расшивать концы? На икону же вешали. И в доме сразу света больше становилось. А на полотенце ребеночка принимали, это первое, с чем он в мире знакомился. А в конце жизни домовину-то на чем опускают в могилу? На полотенцах. А в промежутке-то — вся жизнь, со всеми извивами и сплетениями. Где-то узелок появится, чья-то судьба с другой пересечется... А узор-то не прерывается, как в речке, без разрывов, плавно и красиво».

Ловишь себя на мысли, что эти мысли можно услышать где угодно, на различных языках, по всей Евразии. Расстояние, границы, языки разделяют народы, но мастера из одной страны легко понимают таких же художников. Понимают не язык, а душу искусства, чувствуют дух вдохновения и творчества, который и объединяет весь наш огромный континент. Вот об этом наш номер «Искусства Евразии».

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

We publish the next, 13th issue of the «Art of Eurasia». We hope that its cover will be liked by many: a hand-made flower from the composition «Flowers of Altai», created by a wonderful master, academician of the Russian Academy of Arts, the main artist of the world famous Gusevsky plant in Gus-Khrustalny, V.S. Muratov. His dramatic path to art began in Altai, and he dedicated many remarkable works to Altai.

The presented composition is a kind of epigraph to the whole issue, which is devoted to decorative and applied arts and folk art. This is a huge layer of world art, with which no other type of art can compare with the number and variety of trends, works, materials and technologies. In fact, in almost every home and in every family there is some kind of artistic object from this sphere, sometimes very preserved and loved. It is impossible to imagine the number of the artists, who make such amazing and beautiful creations that adorn both modest houses and palaces. Among them there are masters who have created only a few products, but there are also famous dynasties where the secrets of craftsmanship are passed on for generations.

Sometimes it is possible to meet a somewhat superficial attitude towards decorative-applied and folk art. It is unfair. During one of the expeditions, the craftswoman in a small village in Altai, laying out her belts, amazingly beautiful, with expressive ornamentation, said: «I cannot work if I do not love the person to whom I'm working, if I do not rejoice in his beauty, skill and kindness, and if I do not love every thread, every stitch. And where does all this come from? – I look out the window: the flowers are in the meadow, the bees are buzzing, the butterflies are flying, people are far away working and singing a song... So this is beauty, and my soul is singing and I think: may be somewhere a person who will take my belt, will hear this song!». On one of the belts the inscription was embroidered: «I give it to someone I love!». This is probably the main principle and secret of decorative and applied and folk art: it is filled with love, admiration for the world and «keeps the song» – the song, which we, of course, should hear.

But there is another thing in this art — folk wisdom, a peculiar figurative philosophy, in the most simple products and seemingly unreasonable objects. For example, we see a towel – woven, embroidered, with a rich pattern. It is impossible to take your eyes off when the craftswomen take towels out of the chests: elastic, handmade linen fabric, whitewashed and silvered over a long period of time; at the ends of it there are one border over another, one pattern is more beautiful than the other. Seeing how we admire these works, an old craftswoman suddenly shared a deep thought: «But how not to decorate a towel, how not to embroider the ends? After all, the towel is always hung on the icon! And while in the house it became as if brighter... And on the towel the baby was accepted, this is the first thing he was acquainted with in the world. And at the end of life it is on towels that the coffin is carried out of the house. And in the interval is the whole life, with all the twists and interlacing. Somewhere a knot will appear, someone's fate will intersect with another... And the pattern is not interrupted, as in a river, without gaps, smoothly and beautifully».

You catch yourself thinking that these thoughts can be heard anywhere, in various languages, throughout the whole Eurasia. Distance, boundaries, languages divide peoples, but masters from one country easily understand the same artists in other countries. They understand not the language, but the soul of art, feel the spirit of inspiration and creativity, which unites our entire vast continent. This is what our issue of the «Art of Eurasia» is devoted to.

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.001

УДК 7.031.2: 745/749: 7.04

ОРНАМЕНТ ВОЙЛОЧНОГО КОВРА «ШИРМЭЛ»

Циен-Ойдов Батсайхан
Кандидит искусствоведения,
Монгольский государственный университет
науки и технологии.
Монголия, г. Улан-Батор.
batsaikhan@must.edu.mn

Аннотация

Статья посвящена различным особенностям коврового ткачества кочевников Евразии в древности и в Средние века. Анализируются композиционные принципы орнаментики, используемой в коврах, семантика отдельных мотивов, технология изготовления войлочного ковра. Автор проводит сравнение двух типов традиционных монгольских ковров – «ширмэл» и «ширдэг». В качестве примера используются ковер хуннской эпохи и ковер периода Юань.

Ключевые слова: орнамент, ширмэл, ширдэг, декоративно-прикладное искусство, ковроткачество кочевников Евразии.

Библиографическое описание для цитирования:

Батсайхан Ц.-О. Орнамент войлочного ковра «ширмэл» // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 11-20. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.001. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/7/>

Развитие монгольского орнаментального искусства тесно связано с процессом развития художественного мышления монгольского народа, совершенствованием таланта и мастерства художников-ремесленников. Рождаются и утверждаются его новые черты и особенности, новые традиции в изменениях культов и общества. Поэтому без изучения проблем взаимоотношений традиций и новаторства невозможно понять процесс становления монгольского орнаментального искусства, а шире и точнее – формирование эстетического опыта и духовной жизни народа. Народное искусство монголов неслучайно называют орнаментальным.

«Все народы мира прошли через “орнаментальный” этап творчества, все создали собственный своеобразный орнамент. У одних он был не очень сложным

и многообразным и не занимал значительного места в их традиционном искусстве. У других, чье искусство пронизано орнаментализмом, орнамент выступал доминирующей формой художественного выражения национального сознания и эстетического идеала» [9]. Монголы веками создавали свои национальные орнаменты, которые, являясь выражением художественного интеллекта народа, отображают чувства прекрасного в природе и жизни, отличаются приподнятостью повествования, глубоким содержанием и служат основой во всех видах народного ремесла и искусства.

Разнообразен монгольский орнамент [11]. Он вобрал в себя едва ли не все традиции орнаментов народов хунны, сяньби, жузжане, тюрки, уйгуры, кидане, и даже сибирские скифы оставили след в монгольских орнаментальных узорах. Орнамент воспевается в песнях, изображается графически, стилизуется в войлоке, камне и дереве.

«Для исследования художественного содержания произведения искусства, в том числе и орнамента, необходимы совершенно иные, адекватные самому предмету критерии, которые лежат, прежде всего, в области изучения мировоззрения его эпохи» [4, с. 43]. Формирование образного строя национальных орнаментов Монголии можно считать выражением очень богатой и сложной истории народа: его происхождения, этапов тысячелетнего развития, этнических процессов, древних и современных, культурно-исторического взаимодействия с дальними и соседними странами. Также развитие орнаментального образа Монголии тесно связано с бытом народа, с его обрядами и обычаями. Богатейшие монгольские орнаменты (зооморфные, растительные, геометрические, геральдика и т.д.), создаваемые веками, в процессе исторического развития в силу различных причин видоизменялись.

Л.М. Буткевич писала, что «в орнаменте утверждается единство человеческой художественной культуры – фундаментальные ценности всех эпох, всего человечества, объединяющие прошлое с настоящим. Ничто так ярко, как орнамент, не скажет об исторической эпохе, об особенностях породившей его культуры, ее отношениях с миром» [4, с. 2].

«В исследованиях культуры исторических эпох орнамент рассматривается как средство декорирования предмета, как элемент дизайна. В традиционной синкретичной культуре роль орнамента значительно шире. В этой области орнамент выступает как самый древний способ художественного моделирования мира, важнейших его явлений, событий, предметов. В нем содержится попытка в краткой, предельно сжатой форме, знакового выражения всего необъяснимого или требующего длительного многословного объяснения. Орнамент – это самый простой, емкий, рациональный способ передачи информации, своеобразное пиктографическое письмо, позволившее человечеству сохранить знания о своей первоистории, об общих закономерностях природы и общества. В орнаменте человек смог создать модель Мироздания, раскрыть всеобщие законы развития окружающего мира» [9, с. 3].

Мы рассмотрим орнаменты войлочного ковра «ширмэл» [1], берущего начало с хуннских времен и обнаруженного в кургане Ноён уул. Каждый орнамент в отдельный исторический период имеет свою форму. Например, в древности главенствует звериный мотив, в период Монгольской империи – растительный и геометризованный комбинированный орнамент, со времен средневековья появляются геометрические орнаменты в параллельных линиях (рис.1).



*Рис. 1. Хуннский войлочный ковер в зверином стиле.
I в. до н. э.*

Стиль орнамента войлочного ковра, относящегося к хуннскому периоду, отличается динамизмом и экспрессивностью образов, распространением композиций борьбы зверей и, наряду с этим, усилением орнаментальности с соответствующей ей схематизацией реалистических форм.

Композиция хуннского ковра состоит из центрального поля и каймы с соотношением классического типа. Его центральное поле представляет собой чередующийся, бесконечно продолжающийся волнообразный орнамент, вероятнее всего, символизирующий природную стихию. Мы полагаем, что так изображались облака, иными словами – небо. В китайском источнике «Хоуханьшу» сообщается, что хунны верили в Духа неба и приносили жертву три раза в год. Таким образом, вся композиция ковра символизирует небо и борьбу жизни на земле. Этот орнамент Н. Цултэм называл роговидным [10], С.И. Руденко – системой спиралей [7], Ч. Сонгино – облакообразным узором [8], Л. Батчулуун – «төөрөг муруй или мушгиа эргэлгээ» (в переводе с монг. – «спираль») [3]. Полностью согласиться с этими мнениями трудно. Возможна и другая версия: композиция центрального поля могла символизировать водоворот рек и океана. Изображение центрального поля одновременно динамично и статично.

На малой внутренней кайме изображен геометрический орнамент из чередующихся фигур: креста, квадрата, щита и фигуры, являющейся фоном креста. Эти элементы орнамента мы называем согласно определению С.И. Руденко.

Самые впечатляющие персонажи изображались в основной кайме. Она представляет собой композицию из девяти пар борющихся зверей. Одну пару животных от другой отделяет мотив дерева, вышитый цветными нитками. Изображение

дерева С.И. Руденко считал «священным деревом» [7, с. 80]. В период буддизма «священное дерево» продолжало изображаться на предметах декоративно-прикладного искусства в виде завиткового орнамента.

В сцене борьбы яка с рогатым львом в условной манере, но с явно подчеркнутыми видовыми особенностями, передана фигура яка. Характерна поза нападающего быка с опущенной вниз, преувеличенных размеров головой и высунутым языком. Подчеркнуты длинная шерсть приподнятого кверху хвоста, высокий горб и шерсть на брюхе. Фантастическое животное – рогатый лев – может считаться таким только по аналогии с известными нам изображениями алтайских фантастических животных. На отдаленное сходство со львом указывает головка грифа вместо кисточки на конце хвоста.

Данный элемент имеет определенное распространение в других памятниках декоративно-прикладного искусства. Рога с грифовыми головками на аппликациях ковров из Ноинулинского кургана № 6 переданы очень условно и, естественно, могут вызвать сомнение в такой их трактовке, несмотря на многочисленные аналогии из Южной Сибири и Алтая. Между тем из Ноинулинского кургана № 25 сохранился фрагмент аппликации на войлочном ковре с той же сценой борьбы яка с рогатым львом или тигром, где грифовые головки переданы в таких деталях, которые не вызывают никаких сомнений.

Другая сцена – нападение ушастого грифа на оленя (лося – *примечание автора*). Весьма характерна на ноинулинских коврах передача оперения грифов налегающими одна на другую чешуйками [7, с. 79-80].

В искусстве евразийских кочевых племен и, в частности, хуннов мотивы, заимствованные из мира растений, крайне редки. Тем более интересны условные изображения деревьев на ноинулинских коврах в промежутках между сценами борьбы животных.

Показательно появление у хуннов условных обозначений, подчеркивающих фактуру тела животного («точки», «запятые», «полуподковки»), расположенных на определенных частях тела. Любопытно, что такие обозначения имеются как на теле яка и льва, так и на теле оленя.

С.И. Руденко отмечает, что при простежке войлочных ковров наиболее распространенными были ромбы или системы спиралей в двух вариантах, о которых уже говорилось выше. Замечательно, что этот мотив в его хуннской трактовке позднее получил широкое распространение среди монгольских и тюркских народов, и в настоящее время его можно видеть на войлочных коврах и чехлах для сундуков у бурят, киргизов и казахов [7, с. 80-81].

В целом мы считаем, что древние ковровые изделия по большей части имели культовый характер, и в то время уже существовал канон композиции, характерный для современного ковра.

Технологическая особенность ноинулинского ковра заключается в том, что войлок покрыт тканью и сцены терзания на нем выполнены в технике аппликации. Аппликация и фоновый войлок прошиты шерстяными и сухожильными нитками.

Особенностью монгольской аппликации является прием – *зээг*, представляющий собой наложение по контуру рисунка ниток, шнура и тесьмы, скрепленных второй ниткой. Он известен с хуннского времени. Шнуры (*зээг*) из Ноинулинских курганов –

различной толщины и техники выполнения. Так, например, красный (красящее вещество корень марены – *Rubia tinctorig*) шнур ковра состоит из 13 скрученных между собой нитей. Крутка этого шнура равняется 3,5 оборота, направление крутки – вправо. Крутка нитей, составляющих шнур, 9,9 оборота, направление их крутки – влево. Зээз, которым обшиты сцены на том же ковре, состоит всего из 4 скрученных между собой нитей, их крутки 4,6 оборота, направление крутки – влево. Крутка шнура составляет 5,5 оборота и направлена вправо.

На коврах из курганов № 6 и № 25 простежкой центральной их части вышиты своеобразные узоры из спиралей. Спирали эти выполнены путем наложения шнура, составленного из 12 шерстяных нитей (шнурковая вязь). Шнур наложен по покрывающей ковры шерстяной и шелковой ткани и прикреплен к войлоку ковров сухожильными нитями, ссученными из 2-4 волокон. Нитью прокалывался шнур вместе с тканью и войлоком, образуя на обратной стороне войлока следы в виде правильных стежков. Кайма ковра простегана двойной, ссученной шерстяной ниткой, причем стежки образуют правильные ромбические фигуры. Техника шва – шитье «вперед иголку», на левой стороне нити закреплены узлом. На этом фоне кайма покрыта узором из чередующихся сцен борьбы животных и деревьев. Сцены и деревья выполнены в несколько цветов по тонкому войлоку типа фетра [7, с. 56].

Для коврового искусства кочевых народов средневековый период является переломным. Дело в том, что с этого периода древняя традиция художественного оформления ковровых изделий кочевых народов, на наш взгляд, разделилась на две основные группы: монгольскую и монголо-тюркскую. Развитие орнаментальных мотивов в декоративно-прикладном искусстве шло поначалу относительно одинаково у всех кочевых народов. Об этом говорят графические изображения фантастических существ, стилизованных фигур, символических знаков, сохранившихся со времен поклонения силам природы – солнцу, воде, грому, молнии и т. д. [6, с. 12].

«От “звериного стиля” отличается искусство средневековых кочевников – общее отличие заключается в полной победе в прикладном искусстве собственно орнаментального начала. Орнаментализм нового степного стиля построен на связанности всех деталей орнамента, на передаче в нем какого-то всепроникающего движения, разливающегося по всему предмету. Естественно, что для показа этого движения искусство выбирает новые мотивы – растительный побег, который своим бесконечным стеблем с ритмично расположенными листьями и плодами идеально отвечает новой художественной установке. Различные системы плетеных линий – мотив более сухой, но властно втягивающий взор в не останавливаемое ничем движение вдоль поверхности предмета, также получают широкое распространение. Наряду с растительным и подчиненными ему зооморфными орнаментами существовал и геометрический, например, на тканях у тюрков Алтая, Монголии, у киргизов Енисея. Но именно в растительном орнаменте ярче всего проявились тенденции нового стиля степного искусства» [5, с. 5]. Мы считаем, что на ковровых композициях эта тенденция недолго сохранялась у монголоязычных народов. Свидетельством этой тенденции является ковер Юаньского периода (1265–1375 гг.), найденный в мае 2012 года в местности Гозгор толгой. К сожалению, этот уникальный войлочный ковер сохранился не полностью (рис. 2). Тем не менее, сохранившаяся центральная часть позволяет сделать некоторые выводы. Композиция этого ковра с аппликацией

отличается уравновешенностью и четкостью. В орнаменте используются мотивы растительного происхождения, образующие квадраты. Ковер – ценнейшая находка для изучения эволюции данного вида искусства. После реконструкции авторами был выявлен основной образ – стилизованная свастика, повернутая по движению солнца [2] (рис. 3). Сходные черты с данным ковром можно увидеть на коврах XIX в. у алтайцев, нанайцев и среднеазиатских народов.



*Рис. 2. Войлочный ковер XIV века.
Археологическая находка.*



*Рис. 3. Войлочный ковер XIV века.
Реконструкция. Автор Ц. Батсайхан.*

Это на сегодняшний день единственная находка, которая представляет средневековый войлочный ковер с характерной преемственностью технологии древнего периода. Технология этого ковра – почти та же аппликационная техника хуннского времени: отсутствие ткани, немного упрощенная техника исполнения, аппликация выполнена из верблюжьей шерсти. Контурные линии выполнены из скрученной шерстяной веревки. Вербка зээз обычно делается из ости шерсти. По внешнему виду может совпадать с аппликационными коврами тюркоязычных народов.

По нашим предположениям, технологический процесс этого ковра достаточно стандартный. В первую очередь готовится войлок – первичная основа, затем – орнамент из крашеной овечьей шерсти. Видимо, сначала был подготовлен эскиз будущей аппликации – мотив в виде растительного завитка в квадрате, затем из тонкого войлока вырезали по эскизу этого орнамента-квадрата несколько экземпляров в двух вариантах. Край орнамента тщательно зашили тонкой скрученной веревкой зээг.

Следующая более известная нам по сей день технология войлочного ковра «ширмэл» отличается от ранних ковров отсутствием техники аппликации. В период буддизма основным постилочным средством был войлочный ковер «ширдэг», его технологию знали все монголы, его умела прошивать каждая женщина. Технологический процесс изготовления простеганного ковра «ширдэг» заключается в следующем:

- изготовление войлока,
- нанесение узора на войлок,
- простегивание.

Техника простегивания – наиболее старинный способ, что придает изделию большую прочность. За счет простегивания войлок получает износостойкость, декоративность и становится функционально другим изделием. Линии изображения на войлочном ковре простегиваются параллельно, таким образом, благодаря одинаковому расстоянию между швами изделие получается износостойким, то есть его эксплуатационные свойства закладываются уже в процессе разработки (рис. 4).

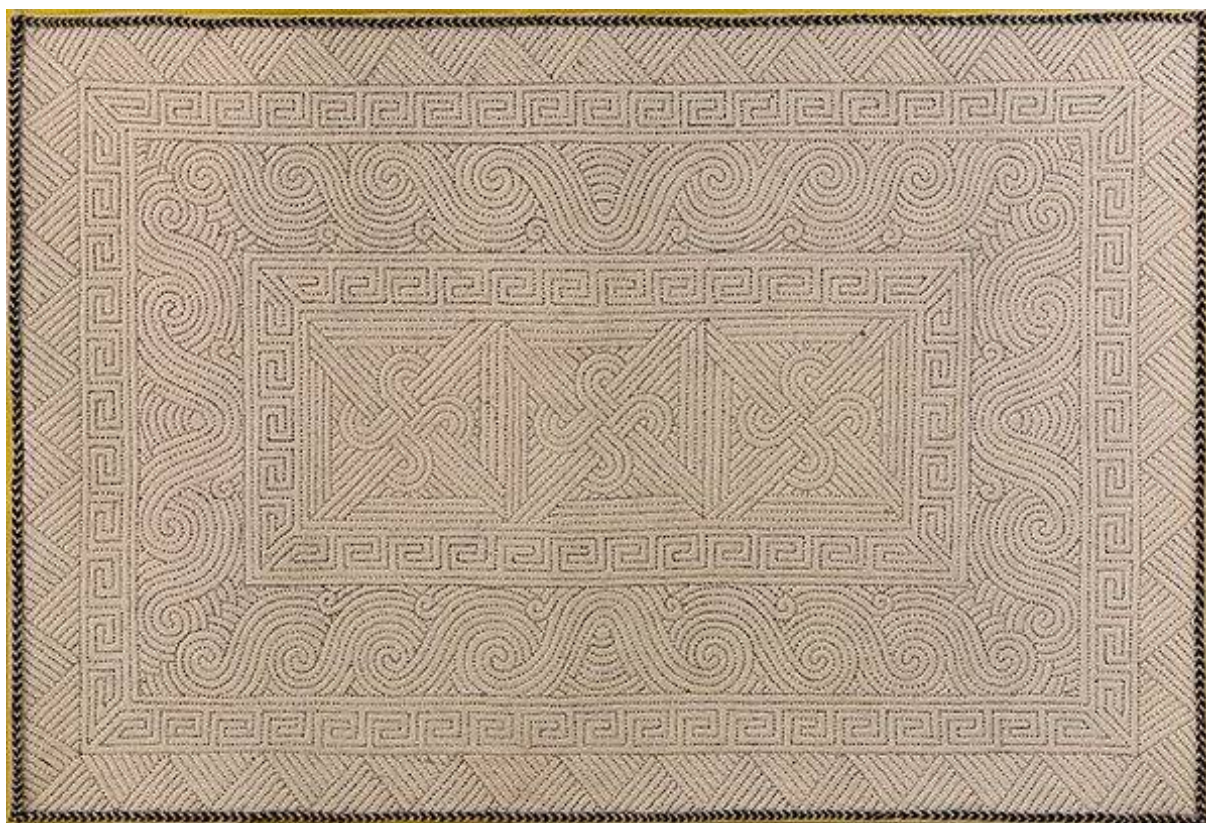


Рис. 4. Простеганный войлочный ковер «ширмэл». Фото: Ц. Батсайхан.

Нить делается обычно из верблюжьей шерсти, в редких случаях из сухожилий. Во время простегивания начало и конец нити закрепляются без узла.

Из-за трудоемкости работ валяльно-простеганный войлочный ковер используется редко в современном быту, тем не менее, он останется произведением декоративно-прикладного искусства. В наше время искусные мастера продолжают народные традиции простеганных войлочных изделий.

Композиционные особенности орнаментики войлочного ковра «ширмэл» заключаются в том, что украшению подлежат все без исключения площади и объемы: большие и малые, прямоугольные, квадратные, круглые и т.д. Изредка мотив может занимать совсем незначительное место на украшаемом предмете, и, тем не менее, он остается доминантой образного решения композиции.

Литература

1. Батсайхан Ц. Ширмэл как художественный стиль Центральной Азии // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/13> (дата обращения 01.06.2019).
2. Батсайхан Ц., Эрдэнэбат У. Гозгор толгойн зээгт эсгий ширдэг Төв Азийн урлахуйн онцлог төлөөлөл болох нь // Археологийн судалгаа. V.36, fasc. 22. – Улаанбаатар, 2017.
3. Батчулуун Л. Монгол эсгий ширмэлийн урлаг. (Искусство простеганных войлочных изделий). – Улаанбаатар, 1999.
4. Буткевич Л.М. История орнамента. – М.: Владос, 2004. – 270 с.
5. Культура кочевников Евразии. [Электронный ресурс] URL: <http://www.support17.com/component/content/119.html?task=view> (дата обращения 01.06.2019).
6. Пюрвеев Д.Б. Орнамент кочевых народов // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 5.
7. Руденко С. И. Культура хуннов и Ноинулинские курганы. – М.-Л., 1962. – 206 с.
8. Сонгино Ч. Монголчуудын үйл урлахуйн эрдэм, ухаан. (Мудрость в искусных делах монголов). – Улаанбаатар, 1999.
9. Титорева Г.Т. Художественные особенности орнаментального искусства нанайцев. – Автореф. дисс. ... канд. искусств. – СПб., 2004.
10. Цултэм Н. Искусство Монголии от древнейших времен до начала XX в. – М., 1986.
11. Ядамжав Н. Хээ угалзын эх дүрсүүд. (Мотивы, элементы орнамента). – Улаанбаатар, 1985.

Статья поступила в редакцию 09.06.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.001

SHIRMEL FELT CARPET ORNAMENT

Tsien-Oydov Batsaikhan
PhD in Arts, Mongolian University of Science
and Technology.
Mongolia, Ulaanbaatar.
batsaikhan@must.edu.mn

Abstract

The article is devoted to various features of carpet weaving of the Eurasian nomads in antiquity and in the Middle Ages. The compositional principles of ornamentation used in carpets, the semantics of individual motifs, the technology of making felt carpet are analyzed. The author compares two types of traditional Mongolian carpets – «shirmel» and «shirdeg». As an example, the carpet of the Hunnic epoch and the carpet of the Yuan period are used.

Keywords: ornament, shirmel, shirdeg, arts and crafts, carpet weaving of Eurasian nomads.

Bibliographic description for citation:

Batsaikhan Ts. Shirmel Felt Carpet Ornament. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 11-20. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/7/> (In Russian)

References

1. Batsayhan Ts. Shirmel as the artistic style of the Central Asia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1 (2). Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/13/> (In Russian).
2. Batsaikhan Ts., Erdenebat U. *Gozgor tolgoiin zeeht esgii shirdeg Töv Aziin urlakhuin ontslog төлөөлөл болох н'*. In: *Arkheologiin sudalgaa – Archeological survey*, V.36, fasc. 22, Ulaanbaatar, 2017. (In Mongolian).
3. Batchuluun L. *Mongol esgii shirmeliin urlag* [The Art of Quilted Felt]. Ulaanbaatar, 1999. (In Mongolian).
4. Butkevich L.M. *Istoriya ornamenta* [Ornament history]. Moscow, Vados, 2004. 270 p.
5. Culture of nomads of Eurasia. Available at: <http://www.support17.com/component/content/119.html?task=view> (accessed 01.06.2019). (In Russian).
6. Pyurveev D.B. *Ornament kochevykh narodov* [Ornament of nomadic peoples]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR – Decorative Art of the USSR*, 1979, No. 5.
7. Rudenko S. I. *Kul'tura khunnov i Noinulinskie kurgany* [Huns culture and Noinulinsk barrows]. Moscow – Leningrad, 1962. 206 p.
8. Songino Ch. *Mongolchuudyn yil urlakhuin erdem, ukhaan* [Wisdom in the skillful affairs of the Mongols]. Ulaanbaatar, 1999. (In Mongolian).

9. Titoreva G.T. *Khudozhestvennye osobennosti ornamental'nogo iskusstva nanaitsev* [Artistic features of the ornamental art of the Nanais. Abstract of the thesis on PhD in Arts studies]. St. Petersburg, 2004.

10. Tsultem N. *Iskusstvo Mongolii ot drevneishikh vremen do nachala XX v.* [Art of Mongolia from ancient times to the beginning of the twentieth century]. Moscow, 1986.

11. Yadamzhav N. *Khee ugalzyn ekh dyrsyyd* [Motifs and elements of the ornament]. Ulaanbaatar, 1985. (In Mongolian).

Received: June 09, 2019.

СИМВОЛИКА ТРАДИЦИОННОГО ОРНАМЕНТА В ДИЗАЙНЕ МОНГОЛЬСКОГО КАШЕМИРА

Батырева Светлана Гарриевна

Доктор искусствоведения, ведущий научный
сотрудник отдела истории, археологии и
этнологии, Калмыцкий научный центр РАН.

Россия, г. Элиста.

sargerel@mail.ru

Мягмарсайхан Анираа

Дизайнер текстиля и принта,

Корпорация «Гоби кашемир».

Монголия, г. Улан-Батор

kon.kusano@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена дизайну современного монгольского кашемира. В сложном процессе изготовления ценного материала одним из важных этапов является его декоративное оформление. Сферой творческого осмысления эстетических качеств кашемира являются традиции народного декоративно-прикладного искусства. Представляя многообразие монгольского орнамента, дизайнер Анираа Мягмарсайхан создает серии текстильных изделий в технике цветной печати. В символике орнаментальных мотивов кашемира автор реконструирует проявления цвета как элементы этнического языка, восстанавливает глубокие культурные пласты художественного наследия Монголии.

Ключевые слова: искусство Монголии, художественные традиции, народный орнамент, символика, кашемир, дизайн, Анираа Мягмарсайхан

Библиографическое описание для цитирования:

Батырева С.Г., Мягмарсайхан А. Символика традиционного орнамента в дизайне монгольского кашемира // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 21-34. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/8/>

Монгольское искусство богато своими национальными традициями. Таково декоративно-прикладное творчество, бережно хранящее память прошлого и художественный опыт народа. Искусствовед Н.-О. Цултэм пишет: «Все окружающее человека, начиная с солнца, луны, огня, воды, растений, животных, воспроизводилось в орнаменте. Подобно тому, как музыка, отображая жизнь, воодушевляет человека,

точно так же орнамент, обладающий своеобразным языком воспроизведения жизни, является ключом для познания духовной культуры предков» [7, с. 133].

Удивительно разнообразен монгольский народный орнамент, сохраняющий мотивы глубокой древности, которые применяли хунну, сяньби, жужане, тюрки, уйгуры, кидане и другие народы, некогда проживавшие на территории современной Монголии. Помимо декоративной функции, орнамент имеет символический смысл, воплощая эстетические представления народа, связанные с понятиями всеобщей гармонии и красоты. Так, мастер в украшении предмета быта подбирал соответствующий его назначению узор. Например, чеканка на стремени языком орнамента передавала пожелание удачи всаднику, быстроты неутомимому коню. Сундук и замок, предметы обихода украшались узором, выражающим идею охраны, несокрушимости и прочности [1].

Многообразие монгольского орнамента представлено геометрическим, зооморфным, растительным, космогоническим и культовым узором. Аналогичные разновидности характеризуют и орнамент калмыков, народа монгольского происхождения [2, с. 86-105]. Наиболее древен в происхождении геометрический орнамент. Таков меандр *алхан хээ*, «молоточный» по форме изображения. Во множестве вариантов этого орнамента прослеживается идея бесконечности и вечного движения. «Молоточным» узор назван по сходству с ремесленным инструментом («алха» бурят., монг. – молоток), древним орудием труда. «Этим орнаментом украшаются вещи из жестких и мягких материалов: деревянный остов юрты, мебель, одежда, посуда, конская упряжь, музыкальные инструменты. Издревле меандром украшались лишь особо ценные вещи домашнего и хозяйственного обихода, среди них войлочные ковры *ширмэл*» [3].

В народном творчестве применяется сложный крестообразный рисунок *хас*, символизирующий движение Солнца. Широко известная в разных частях света свастика как символ четырех сторон света, стихий, времен года высечена на скалах, храмах, ступах, статуях Будды. Знак выражает символику Инь-Ян (вращательное движение по часовой стрелке – мужская энергия, обращение против часовой стрелки – энергия женская).

Солярная символика круга встречается в культурах практически всех народов. В монгольском искусстве изображение круга символизирует Небо и вечность. Жизнь человека от рождения до следующего перерождения – бесконечное движение по кругу. «Колесо бытия» (*сансарын хурдэ*) запечатлено на металлических изделиях (колчанах, мужских и женских украшениях), на ритуальной одежде, в росписи мебели. Глубоко значимым вариантом кругового орнамента является государственный символ Монголии – *соембо*.

Благопожелание счастья, процветания, благополучия, долголетия заключается в узоре на предметах из металла, дерева, ткани, который называется *улзий*. Этот орнамент-плетенка – «своеобразная мистическая диаграмма, означающая бесконечный цикл перерождений в мире, известна монголам с приходом буддизма в XII веке. Многочисленные варианты *улзий* (*кульджа*, *гулзда*, *угалз*) встречаются у тюрко-монгольских народов» [4] в воспроизведении рисунка рогов горного барана – зооморфного узора. Древний орнамент, символизирующий вечное движение и жизнь, в стилизованной форме принял начертание замкнутой плетенки, связанной

с наименованием тотемного животного. Самым распространенным орнаментом этой группы является изображение бараньего рога *эбэр угалз*.

Растительный орнамент включает в себя изображения деревьев, побегов, стеблей, листьев и цветов. Дерево олицетворяет взаимосвязь трех миров и трех времен: крона – небесный мир и будущее, ствол – земной мир и настоящее, а корни – мир подземный и прошлое. Соответственно этому изображение дерева символизирует мироустройство как материальное воплощение духа человека. Сакральный символ использовали в основном на одежде и атрибутах шаманов, в буддийской иконописи.

Лиственный узор символизирует природный цикл жизни, он часто используется в украшениях, одежде, конской упряжи. Он также распространен в росписи мебели и детских игрушек. А красоту и радость олицетворяет цветочный узор на ткани, мебели. Обретение желанного для верующего состояния нирваны воплощено в цветке лотоса, который пришел в искусство монголов с буддизмом.

Природный, или космогонический, орнамент известен со времени поклонения явлениям природы. Небесные светила (солнце, луна, звезды), стихии (вода, огонь) и явления природы (облака, радуга), горы, реки – все это одухотворено. В государственной символике Бурятии и Монголии использованы знаки месяца (отца) и солнца (матери) – «прародителей» народа, согласно древним монгольским сказаниям. «Дисковидное Солнце и серповидная Луна из золота и серебра известны по погребениям древних хунну. Земным эквивалентом Солнца является огонь», согревающий, дающий пищу и кров, свет и тепло <...>. Огонь – символ жизни, возрождения и духовного очищения. Вода изображается в виде волн, символизирующих народ. Орнамент гор означает твердость, устойчивость и постоянство. Кроме того, в Монголии гора, скала или камень – жилища духов» [5]. Мост между Небом и Землей – радуга – символизирует чистоту, красоту и радость. Традиционно облачный орнамент означает полет творческого вдохновения.

Культовый орнамент включает буддийскую символику, традиционно изображаемую в пространстве храма, на домашнем алтаре: зонтик – защита ума от злых помыслов и несчастий; две золотые рыбы – символ счастья и единства; ваза с напитком бессмертия – сокровищница благих намерений; цветок лотоса – божественный символ и залог спасения; раковина, символизирующая блаженство; узел-плетенка *улзий* – бесконечность; штандарт *жалсан* – символ горы Сумеру, центра буддийской Вселенной; колесо с восемью спицами *чакра* – знак восьмеричного пути к совершенству.

Монгольскому орнаменту свойственны графическая четкость контура, симметрия формы, выразительный локальный цвет. Все это находит отражение в современном текстиле Монголии. В этом ряду кашемир неслучайно называют нежным золотом Востока, шерстяным бриллиантом или алмазной тканью. Потрясающая мягкость и струящееся тепло, полупрозрачность тончайшего волокна свойственны текстилю, создаваемому из козьего пуха.

Монголия – страна древних животноводческих традиций. Сбор пуха, точнее, подшерстка высокогорных коз – начало длительного и сложного процесса изготовления ценного материала. Одним из важных этапов является декоративное оформление кашемира. Это сфера творческого осмысления эстетических качеств кашемира в произведениях дизайнера Аниры Мягмарсайхан (рис. 1). По окончании Московской художественной академии имени Строганова она работает в корпорации

«GOBI Mongolian Cashmere». Ею разработаны и выполнены в производственном процессе серии текстильных изделий в технике цветной печати.

Коллекция принтов «Эдельвейс» была создана во время прохождения автором преддипломной стажировки. Источником вдохновения явился национальный праздник Наадам. Традиционное монгольское троеборье, или «три мужские игрища» (*эрийн гурван наадам*), состоит из состязания по монгольской борьбе, стрельбы из лука и конных скачек. История Наадама уходит в глубокую древность родового жертвоприношения летом в честь духов, хозяина местности и предков рода. Считалось, что те способны повлиять на погоду, здоровье и процветание людей, приплод скота. В горах совершают обряд их почитания, у подножия устраивают состязания и пиршества. Символом этого праздника является редкий цветок эдельвейс, растущий высоко в горах. Есть поверье у монголов: человек, увидевший этот цветок, обретет счастье и сопутствующую удачу в жизни (рис. 2).



Рис. 1. Анираа Мягмарсайхан, автор текстильных изделий в технике цветной печати.



Рис. 2. Орнаментальная композиция «Линия». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

В декоре кашемира автор, широко используя приемы построения стилизованного рисунка, создает его вариации в тональных отношениях цвета. Произведение «Лунный бриз» выполнено в холодных тонах серого, голубого и темно-синего. Ритмическое повторение вертикальных рядов стеблей, листьев и цветов эдельвейса, разных в масштабе, создает многоплановость линейной графики цветочного раппорта. Композиция «Цветы ночного неба» воспроизводит небо, усеянное звездами-цветами после дождя, когда влага еще не испарилась и в воздухе витает легкая дымка.

В иных цветовых и тональных сочетаниях серо-голубого и зеленого в принте «Свежесть утра» трактован мотив бесконечно переплетающихся между собой стеблей эдельвейса (рис. 3). Ритм повтора элемента развивается по диагонали. Мягкость линий и приглушенный тон зеленого с голубым придают рисунку легкую свежесть в добавлении нежно-розового цвета.

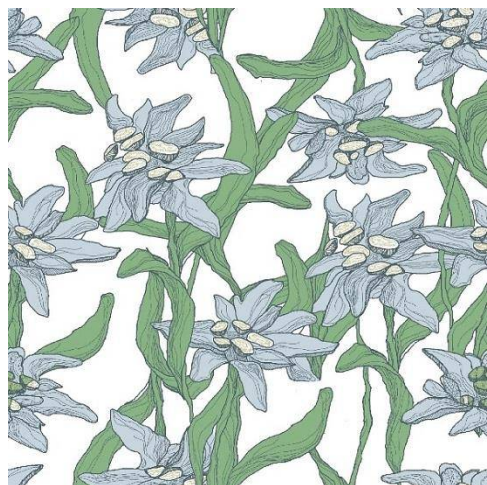


Рис. 3. Орнаментальная композиция «Свежесть утра». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.



Рис. 4. Орнаментальная композиция «Узел счастья». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.



Рис. 5. Орнаментальная композиция «Венок удачи». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

От реалистического рисунка автор обращается к традиционному орнаменту в произведении «Узел счастья» (рис. 4). Образ стилизованного цветка эдельвейса сопряжен с геометрией узора *дуугуй хээ* (символ бесконечности) в ромбе орнамента *ульзий хээ*. В такой комбинации рожден «бесконечный узел счастья» в различных цветовых сочетаниях. Вариацией мотивов является образ «Сад бесконечности», трактованный в символике круга. Орнаментальный мотив фона дан в разном масштабе, создающем многоплановость изображения, вместе с тем не перегруженного повтором.

Сюжет «Утренняя роса» разработан тонкой линейной графикой орнамента *ульзий хээ*. Создано ощущение бесконечных переплетений листьев на однотонном фоне,

усиленное в вариациях цветовых сочетаний. Иной подход автора в принте «Венок удачи» (рис. 5), где растительный мотив выполнен на графическом планшете кистью, имитирующей технику рисунка тушью. Система повтора темных стеблей создает ряд ритмов, вертикальных и горизонтальных, в различном цветосочетании. Включение орнамента в композицию решено в стилизованном изображении цветка и мотивов геометрического и растительного узоров.

Народный орнамент, и в частности символика цвета, одухотворяет создание коллекции принтов «Алан Гоа». Комплекс этнической культуры включает в себя такие взаимодействующие элементы, как обычаи и традиции, жизненный уклад, систему культурных знаков, важное место в которой занимает традиционная символика цвета. Связь формы и содержания в последней, а также символическая связь между отдельными цветовыми знаками достаточно условна и конвенциональна, логически далеко не всегда оправдана и даже может быть подвижной в зависимости от объекта изображения или внешних причин. Автор старается восстановить эти разрозненные элементы в целостную систему, оправданную с этнокультурной точки зрения, тем самым восстанавливает культурные пласты художественного наследия народа.

В ассоциативном мировидении номадов белый цвет олицетворяет истоки, чистоту и невинность. Так, «белым месяцем» (монг. *Цагаан сар*) названо начало нового года. «Белый» цвет воплощает уважение и почитание честности, справедливости, прекрасной сути человеческой жизни и тесно связан в сказаниях, пословицах и песнях с молоком матери, истиной, распахнутой душой человека, честным трудом.

Его противоположностью мыслится черный цвет, символизируя несчастье, бедствие, угрозу, измену. Однако за черным цветом может стоять и менее эмоциональные, более философские конструкты – «простота», «единственное».

Символом вечности, постоянства и верности, а также мужества и стойкости является синий цвет. Именно «синим монгольским государством» называли монголы свою державу и озаменовали ее синим флагом. Неслучайно поэтому все государственные понятия знаково определены голубым и синим цветом.

Выражение радости и праздника у многих народов окрашивается в красный цвет. Не исключение и монгольская традиция, где этот этнокультурный знак наделяется смыслами счастья, победы, полнокровной жизни. Свет (красное солнце) и тепло, пламя (красный огонь, пламенная душа) в прямом и переносном смысле несет этот цвет в народном творчестве. Именно огонь и солнце, дарующие людям тепло и свет, – второй важнейший цветовой и фигуративный элемент флага Монголии.

Желтый, или золотистый, цвет тесно связан с предыдущим и особо значим. Это символ золота, земли и власти (неслучайно документы государственной важности и почетные грамоты пишутся на бумаге или шелке желтого цвета).

Жизнь, рост, витальные силы воплощены монголами в зеленом цвете. Благополучие и процветание, связанные с бескрайней зеленой степью, а также мудрость и просветление – вот его символические коннотации в данной этнокультуре.

Определив цветовую символику в монгольской культуре, вернемся к работе А. Мягмарсайхан. Все основные цвета, кроме черного, благородные, глубоко почитаемые в народе и неслучайны в воплощении темы «Алан Гоа». Ведущим автор выбрала красный цвет, символизирующий жизнь, огонь и вечное движение в монгольской традиции. Легендарная прародительница народа, согласно

«Сокровенному сказанию монголов», является прямым предком великого Чингисхана. Знаком мифологического образа выступает златорогий олень, спасший жизнь юной Алан Гоа. Оленные камни, памятники культуры эпохи бронзы (первая половина I тыс. до н. э.) на территории Западной Монголии, изображают парящих над землей оленей (рис. 6, 7). Между рогами животного – солнечный диск, атрибут солярной символики. Образ связан с анимистическими верованиями, символизируя переход от земной жизни к небесной. Легкое стремительное движение в интерпретации на кашемире – изобразительный язык коллекции «Алан Гоа».



Рис. 6. Оленный камень из урочища Ушкийн-Увэр в Монголии. Источник: history.novosibdom.ru



Рис. 7. Оленные камни. Западная Монголия. Источник: kulturologia.ru



Рис. 8. Орнаментальная композиция «Танец жизни». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

Мотивом ткани «Танец жизни» являются изображения оленя и стилизованного бараньего рога *эбэр угалз* (рис. 8). Связующим звеном включен космогонический орнамент огня в раппортной сети, развитой по горизонтали и вертикали на фоне ярко-кораллового цвета. Выющийся рисунок создает иллюзию движения зверей и языков пламени. Продолжение тема находит в принте «Память предков», где в раппортный ряд рисунка помимо стилизованного оленя входит орнаментальный мотив дракона (рис. 9). Задний план образует орнамент огня, равномерно покрывающий фон линейной графикой. Главным повторяющимся элементом является медальон, в который гармонично вписаны по кругу зооморфные мотивы.



Рис. 9. Орнаментальная композиция «Память предков». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

В купоне «Противостояние» трактовано повествование о борьбе дракона и льва, огненных животных. В динамическом ритме композиции органично использован пластический язык орнаментальной символики. Туловище дракона сплетается в восьмеричный узел бесконечности, обозначая непрерывное противоборство сторон, характеризующее Бытие [6]. Кайма основания и фон купона разработаны мелкой линейной графикой орнамента огня.

С жарким колоритом зооморфной тематики взаимодействует в коллекции серия тканей «Дух вечных гор», где в холодных синих тонах воспроизведен орнаментальный мотив гор, воды и облаков (рис. 10). Раппортная сеть изображения развита по горизонтали и вертикали. Политональной заливкой цвета гор создана многоплановость композиции. Светлые горы выступают вперед, темные мягко уходят на задний план. Ощущение легкой невесомости несет тонкий орнамент облака и воды, выполненный линейной графикой теплого кремового оттенка. «Вечно синие горы» соединяют орнаментальные мотивы гор, воды и облаков в применении разных стилистических приемов изображения – от линейной графики до локальных плоскостей (рис. 11). Динамичность повтора гор и легкость пены облаков создают уникальный изобразительный образ Монголии. Цветовая тональность рисунка включает в себя оттенки синего и белого цвета, создающих в союзе ощущение многоплановой композиции.



Рис. 10. Орнаментальная композиция «Дух вечных гор». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.



Рис. 11. Орнаментальная композиция «Вечно синие горы». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

В изображении «Блеск воды» (рис. 12) мотив волны выстраивает S-образную структуру повтора орнамента по вертикали, тонко выполненного. Фон темно-синий, на котором рисунок обретает особенное изящество и звучание линии. На переднем плане ярко «светятся» медальоны облачного мотива. Плавный тональный переход делений внутри орнамента создает эффект «подсветки» центральной части композиции.



Рис. 12. Орнаментальная композиция «Блеск воды». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

В теме зеленого цвета, образуемой принтами «Юность» (рис. 13), «Начало весны» «Цветение» (рис. 14), многообразно раскрыт мотив растительного узора, создающий легкое ощущение свежести молодой зелени. Образ цветка в характерной канонической разработке орнамента образует раппортную сеть. Ритм ее движения имеет развитие по горизонтали и вертикали в плотной и равномерной трактовке ветвей и листьев.



Рис. 13. Орнаментальная композиция «Юность». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.



Рис. 14. Орнаментальная композиция «Цветение». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

Купон «Начало весны» (рис. 15) состоит из ритмического ряда лиственного узора, который символизирует природный цикл жизни, долголетие и мир. Тональность рисунка решена в нежном пастельном колорите цветов лотоса, священного цветка буддизма. Кайму образует повторяющийся элемент лепестка лотоса, означающий обретение гармонии духа и материи. В сюжете «Цветение» круговой растительный узор *дуууй хээ* гармонично сочетает тональные оттенки зеленого. Включение желтого и розового придает основному рисунку пастельную нежность новой трактовки традиционного орнамента. Фон изображения образует стилизованная линейная графика растительного мотива в цветовой гамме розового, темно-, светло- и пастельно-зеленого, серо-голубого.



Рис. 15. Орнаментальная композиция «Начало весны». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

В композиции «Серебряный туман» создан сокровенный образ традиционного художественного мировидения. Если белый цвет у монголов олицетворяет начало и истоки, то серебро – чистоту и невинность. В таком эмоциональном окрасе воспринимается символический образ цветка лотоса, имеющий в структуре раппорта развитие по горизонтали и вертикали. Лotosовый мотив, дополненный элементом кувшинки, получает органичное обрамление традиционным меандром *алхан хээ*.



Рис. 16. Орнаментальная композиция «Лунный блик». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.



Рис. 17. Орнаментальная композиция «Цикл бытия». Дизайн: Мягмарсайхан Анираа для «GOBI Mongolian Cashmere», монгольский кашемир, 2017 г.

В раппортный ряд сюжета «Лунный блик» (рис. 16) входят три разных в содержании и стилистике круговых орнамента *дуугуй хээ*. В одном медальоне прослеживается изображение кувшинки и лотоса, в другом – детальная разработка растительного мотива с включением традиционного монгольского орнамента *соембо*. Третий медальон составляет изображение цветка на фактурном фоне, продолженное в композиции «Цикл бытия» (рис. 17), куда включен мотив лотоса и меандр *алхан хээ*. Воспроизведение ритмического цикла жизни несет сокровенный смысл учения буддизма. Нераспустившийся бутон воспринимается символом рождения, полуоткрытый лотос – юностью, распустившийся цветок означает зрелость, а высохший стебель с семенами символизирует смерть и начало нового перерождения. Такова философия Бытия, поэтически воспроизведенная дизайнером Анирой Мягмарсайхан в орнаментальной символике цвета и образа монгольского кашемира.

Литература

1. Амгалан М. Барун монголчуудын эдийн соелын дурсгалт зүйлс [The cultural monuments of Western Mongolia]. Ulaanbaatar, Monsudar Publ., 2000. – 210 с.
2. Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. – Элиста: АОП «НПП «Джангар». – 2006. – 160 с.: ил.
3. Баасанхуу А. Монгол эсгий ширмэлийн хээ угалз. – Ховд, 2011. – 90 с.
4. Баярмаа Ч. Монгол ардын хээ угалз. Улзий хээ угалз. Mongolian national ornament. Улаанбаатар, 2010. – 96 с.
5. Бурятский орнамент [Электронный ресурс]. URL: http://tradkulzab.narod.ru/MKBuryat_Remeslo_Ornament.html (дата обращения: 22.04.2019).
6. Гантулга Д. Художественная выразительность в орнаменте войлочных ковров // Искусство Евразии. – 2017. – № 6. [Электронный ресурс]. URL: <https://readymag.com/u50070366/821476/6/> (дата обращения: 22.04.2019).
7. Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 232 с.

Статья поступила в редакцию 11.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.002

SYMBOLS OF TRADITIONAL ORNAMENT IN THE DESIGN OF MONGOLIAN CASHMERE

Batyreva Svetlana Garrievna

Doctor of Arts, Leading research associate,
Department of history, archaeology and
ethnology, Kalmyk Scientific Center of the
Russian Academy of Sciences.

Russia, Elista.

sargerel@mail.ru

Aniraa Myagmarsaihan

Print and textile designer,
Gobi corporation.

Mongolia, Ulaanbaatar.

kon.kusano@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the design of modern Mongolian cashmere. In the complex process of manufacturing valuable material, one of the important steps is its decoration. The article creatively explores the aesthetic qualities of cashmere and the traditions of folk arts and crafts. Representing the diversity of the Mongolian ornament, the designer Anira Myagmazaihan creates a series of textiles using the technique of color printing. In the symbolism of ornamental motifs of cashmere, the author reconstructs the manifestations of color as elements of the ethnic language, restores the deep cultural layers of the artistic heritage of Mongolia.

Keywords: art of Mongolia, artistic traditions, folk ornament, symbolism, cashmere, design, Anira Myagmarsaihan.

Bibliographic description for citation:

Batyreva S.G., Myagmarsaihan A. Symbols of traditional ornament in the design of Mongolian cashmere. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 21-34. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/8/> (In Russian).

References

1. Amgalan M. *Barun mongolchuudyn ediin soyelyn dursgalt zuils* [The cultural monuments of Western Mongolia]. Ulaanbaatar, Monsudar Publ., 2000. 210 p. (In Mongolian)
2. Batyreva S.G. *Narodnoye dekorativno-prikladnoye iskusstvo kalmykov XIX – nachala XX vv.* [Folk arts and crafts of the Kalmyks of the XIX – early XX centuries]. Elista, Djangar, 2006. 160 p.

3. Baasankhuu A. *Mongol esgii shirmeliin khee ugalz* [Mongolian quilted ornaments on felt]. Hovd, 2011. 90 p. (In Mongolian)
4. Bayarmaa Ch. *Mongol ardyn khee ugalz. Ulzii khee ugalz* [Mongolian national ornament]. Ulaanbaatar, 2010. 96 p. (In Mongolian)
5. Buryat ornament. Available at: http://tradkulzab.narod.ru/MKBuryat_Remeslo_Ornament.html (accessed: 22.04.2019). (In Russian).
6. Gantulga D. 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).
7. Tsultem N.-O. *Iskusstvo Mongolii s drevneyshikh vremen do nachala XX veka* [Art of Mongolia from ancient times to the beginning of the XX century]. Moscow, 1984. 232 p.

Received: May 11, 2019.

К 70-ЛЕТИЮ ИСКУССТВОВЕДА С.Г. БАТЫРЕВОЙ

Асалханова Екатерина Владимировна
Кандидат искусствоведения, доцент
Иркутского национального
исследовательского технического
университета.
Россия, г. Иркутск.
asalhane@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена вкладу искусствоведа С.Г. Батыревой в изучение калмыцкого искусства и культуры. Освещены как заслуги С.Г. Батыревой в научной деятельности, так и ее деятельность в музееведении, образовании и приобщении общества к культурному достоянию Калмыкии.

Ключевые слова: С.Г. Батырева, искусствоведение, музееведение, калмыцкое искусство, буддийское искусство, методология искусствоведения.

Библиографическое описание для цитирования:

Асалханова Е.В. К 70-летию искусствоведа С.Г. Батыревой // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 35-41. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.003. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/9/>

5 мая 2019 года исполнилось 70 лет доктору искусствоведения, почетному члену Российской академии художеств, заслуженному деятелю искусств Светлане Гарриевне Батыревой.

Светлана Гарриевна родилась в г. Алма-Ате (Казахстан), получила блестящее образование в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина – кафедра истории и теории изобразительного искусства (1980). В активной научно-исследовательской работе она становится первым исследователем буддийской живописи и скульптуры Калмыкии, опубликовав в 1991 г. монографию «Старокалмыцкое искусство» [15]. Защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме «Старокалмыцкое искусство. Из опыта историко-культурной реконструкции» в Государственном институте искусствознания (г. Москва) в 1997 году. В 2011 году защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора искусствоведения по теме «Калмыцкое изобразительное искусство XIX – начала XX вв.» в Институте истории и теории изобразительного искусства Российской академии художеств (г. Москва) [8]. Искусствовед С.Г. Батырева в 2016 г. утверждена экспертом РАН (№ 2015–01–2949–2546).

Много лет проработав в Калмыцкой государственной картинной галерее, Светлана Гарриевна занималась организацией художественных выставок и исследованием

современного искусства. Ею написаны многочисленные популярные статьи об изобразительном искусстве Калмыкии второй половины XX века в республиканской периодической печати, обобщенные в научном исследовании «Изобразительное искусство Калмыкии (1957–2000)» [7] о современном художественном процессе республики.

Незаурядные организаторские способности, талант руководителя позволили С.Г. Батыревой создать музейно-выставочный комплекс в Центре образования одаренных детей «Элистинский лицей» (1992–1999), Музей калмыцкой традиционной культуры имени Зая-пандиты в структуре Калмыцкого научного центра РАН (1999–2019). Велики ее заслуги в области музееведения. Авторская концепция Музея имени Зая-пандиты была реализована при поддержке РГНФ и Музейного совета РАН. С.Г. Батырева более 40 лет посвятила музейному делу, ею написано и опубликовано более 70 междисциплинарных исследований, связанных с фондами организованных ею музеев.

Музей калмыцкой традиционной культуры имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН функционирует в плодотворном сотрудничестве с Калмыцким государственным университетом как культурно-просветительское подразделение, исследовательский и учебно-образовательный центр в преподавании дисциплин социально-культурной деятельности. С.Г. Батыревой опубликованы учебно-методические издания, а также статьи: «О программе буддийского изобразительного искусства Калмыкии в сфере высшего и среднего образования» [13], «Основы буддизма и изобразительное искусство (Из опыта преподавания в образовательной системе Калмыкии)» [14], «Изобразительное искусство в структуре высшего образования. Из опыта Калмыцкого государственного университета» [6], «Народное декоративно-прикладное искусство в учебно-образовательной программе Калмыцкого государственного университета» [11]. Ее труды востребованы в научной и культурно-образовательной сфере не только в России (в частности, в преподавании культурологических дисциплин на кафедре социально-культурной деятельности Института калмыцкой филологии и востоковедения в Калмыцком государственном университете), но и за рубежом – в преподавании курсов по искусству и культуре монгольских народов (Северо-западный университет национальностей, г. Ланьчжоу, КНР). С.Г. Батырева является членом объединенного диссертационного совета Д 999.224.03 на базе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачева», ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма».

Светлана Гарриевна Батырева является ведущим научным сотрудником отдела истории, этнологии и археологии Калмыцкого научного центра Российской академии наук, где работает на протяжении двадцати лет, начиная с 1999 года. Принимает активное участие в научных мероприятиях различного масштаба; участвует в подготовке и проведении научно-практических конференций, международных форумов; выступает в качестве организатора, члена оргкомитета конференций; является членом редколлегии научных журналов.

Искусствовед С.Г. Батырева – автор более 200 научных публикаций. В их числе разделы по буддийскому изобразительному искусству, изобразительному и народному декоративно-прикладному искусству Калмыкии в книгах: «История Калмыкии

с древнейших времен до наших дней» [16], «Калмыки» [17], «Калмыцкий народный орнамент» [18].

Труды С.Г. Батыревой неоднократно публиковались в международном журнале «Искусство Евразии» [4; 5; 9].

С.Г. Батыревой опубликовано 9 монографий: «Старокалмыцкое искусство XVIII – нач. XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции» [3], «Образная память предков» [2], «Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – нач. XX вв.» [12], «Музей традиционной культуры в системе науки и образования» [10], «Изобразительное искусство Калмыкии (1957–2000)» [7], «Путеводитель. Музей имени Зая-пандиты» [19], «Буддийская коллекция музейного собрания КалмНЦ РАН: изучение и составление каталога (2014–2016)» [1] и др.

Многообразную деятельность С.Г. Батыревой отличают высокий профессионализм ученого-исследователя, просветителя и педагога. Она активно поддерживает молодых ученых, проводит рецензирование, выступает официальным оппонентом на защитах диссертаций. Так, в 2004 г. она выступила в качестве официального оппонента на защите диссертации Батчулуун Сэргэлэн (Монголия) на соискание ученой степени кандидата искусствоведения в Уральском государственном университете им. А.М. Горького по теме «Образ Цагаан эбугена – Хозяина земли в искусстве монголоязычных народов (Монголия, Калмыкия, Бурятия)»; в 2007 г. – в качестве официального оппонента на защите диссертации В.В. Деменовой на соискание ученой степени кандидата искусствоведения в Уральском государственном университете им. А.М. Горького по теме «Буддийская металлическая пластика как пространство Великой Пустоты». В 2017 г. С.Г. Батырева выступила в качестве официального оппонента на защите диссертации Е.В. Асалхановой на соискание ученой степени кандидата искусствоведения в Саратовской государственной консерватории (академии) им. Л.В. Собинова по теме «Дацан Гунзэчойнэй в Санкт-Петербурге. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства».

Портрет Светланы Гарриевны будет неполным, если не сказать о ней как о человеке – добром, чутком, отзывчивом, настроенном на помощь, искреннем, принципиальном. С.Г. Батырева щедро делится своими глубокими знаниями и жизненным опытом с коллегами и молодыми исследователями. Любовь к культуре своего народа, его истории, конструктивный и взвешенный подход к предмету своего исследования снискали глубокое уважение как российских, так и зарубежных коллег. Общеизвестны ее большие заслуги в научной деятельности, известен значительный вклад в образование и приобщение общества к культурному достоянию Калмыкии. Батырева С.Г. – почетный работник общего образования Российской Федерации, председатель Калмыцкого отделения Ассоциации искусствоведов России, уполномоченный эксперт Министерства культуры Российской Федерации.

За многолетнюю научную и культурно-просветительскую деятельность С.Г. Батырева награждена золотой медалью и почетной грамотой ТОО Союза художников России «За большой вклад в развитие изобразительного искусства России», серебряной медалью Российской академии художеств. За весомый вклад в исследование искусства (буддийское, декоративно-прикладное, современное изобразительное искусство Калмыкии) и заслуги в музееведении в 2018 году Светлана Гарриевна Батырева решением Президиума РАХ удостоена звания почетного члена Российской

академии художеств. Ее жизнь и деятельность являет собой яркий ориентир и благородный пример для российских исследователей следующих поколений.

Литература

1. Батырева С.Г. Буддийская коллекция музейного собрания КалмНЦ РАН: изучение и составление каталога (2014–2016). – Элиста, 2016.
2. Батырева С.Г. Образная память предков. – Элиста: «НПП “Джангар”». 2013. – 106 с.
3. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство XVIII – начала XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции. – М.: Наука, 2005. – 141 с.
4. Батырева С.Г. Буддийский образ в народных традициях женского рукоделия // Искусство Евразии. – 2018. – № 4 (11). – С. 86-94. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1214115/15/>
5. 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/>
6. Батырева С.Г. Изобразительное искусство в структуре высшего образования. Из опыта Калмыцкого государственного университета // Художественное образование Казахстана в XXI веке: совершенствование образовательных программ с учетом мировых тенденций. Материалы Республиканского colloquium. – Алматы, 2012. – С. 129-132.
7. Батырева С.Г. Изобразительное искусство Калмыкии XX века (1957–2000 гг.): Монография. – Элиста: КИГИ РАН, 2014. – 226 с.
8. Батырева С.Г. Калмыцкое изобразительное искусство XIX – начала XX вв. Опыт историко-культурной реконструкции : дисс. ... докт. искусствovedения : 17.00.04. М., НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 2011. – 333 с.
9. Батырева С.Г. Культ Природы в иконографии буддизма: ойрато-калмыцкие параллели // Искусство Евразии. – 2017. – № 1 (4). – С. 45-54. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/8/>
10. Батырева С.Г. Музей традиционной культуры в системе науки и образования. – Элиста: «НПП “Джангар”», 2007. – 184 с.
11. Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство в учебно-образовательной программе Калмыцкого государственного университета // Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Казахстан 2050 – Мэнгилик ел: современное состояние и инновации в художественном образовании», посвященной 50-летию специальности «Изобразительное искусство и черчение». – Алматы, 2014. – С. 31-33.
12. Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. – Элиста: «НПП “Джангар”», 2006. – 160 с.
13. Батырева С.Г. О программе буддийского искусства Калмыкии в сфере среднего и высшего образования // Культура монголоязычных народов в глобализирующемся пространстве. – Элиста, 2012. – С. 28-30.
14. Батырева С.Г. Основы буддизма и изобразительное искусство (Из опыта преподавания в образовательной системе Калмыкии) // Буддизм Ваджраяны в России: от контактов к взаимодействию. – Москва: Алмазный путь, 2012. – С. 798-804.

15. Батырева С.Г. Старокалмыцкое искусство. Альбом. – Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1991. – 128 с.
16. История Калмыкии с древнейших времен до наших дней: в 3 тт. / редкол. К. Н. Максимов, Н. Г. Очирова и др. – Элиста: ГУ «Изд. дом «Герел», 2009. – Т. 1. – 848 с.; Т. 2. – 840 с.; Т. 3. – 752 с.
17. Калмыки / отв. ред. Э. П. Бакаева, Н. Л. Жуковская; Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН, КИГИ РАН. – М.: Наука, 2010. – 568 с.
18. Калмыцкий народный орнамент. – Элиста: «Герел», 2010.
19. Музей калмыцкой традиционной культуры имени Зая-пандиты. Путеводитель / Батырева С. Г., Батырева К. П., Манхадыкова Е. Н. – Элиста, 2016. – 108 с.

Статья поступила в редакцию 22.04.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.003

TO THE 70TH ANNIVERSARY OF ART HISTORIAN S.G. BATYREVA

Asalhanova Ekaterina Vladimirovna
PhD in Arts, Associate Professor of the Irkutsk
National Research Technical University.
Russia, Irkutsk
asalhane@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the contribution of art historian S. G. Batyreva to the study of Kalmyk art and culture. Both the merits of S. G. Batyreva in scientific activities and her contribution to museology, education, and the introduction of society to the cultural heritage of Kalmykia are covered.

Keywords: S.G. Batyreva, art history, museology, Kalmyk art, Buddhist art, methodology of art history.

Bibliographic description for citation:

Asalhanova E.V. To the 70th anniversary of art historian S.G. Batyreva. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 35-41. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/9/> (In Russian)

References

1. Batyreva S.G. *Buddiiskaya kolleksiya muzeinogo sobraniya Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN: izuchenie i sostavlenie kataloga (2014–2016)* [The Buddhist Collection of the Museum Collection of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences: Study and Compilation of the Catalog (2014–2016)]. Elista, 2016.
2. Batyreva S.G. *Obraznaya pamyat' predkov* [Figurative memory of ancestors]. Elista, NPP “Dzhangar”, 2013. 106 p.
3. Batyreva S.G. *Starokalmytskoe iskusstvo XVIII – nachala XX vv. Opyt istoriko-kul'turnoi rekonstruktsii* [Old Kalmyk art of the XVIII – beginning of the XX centuries Experience of historical and cultural reconstruction]. Moscow, Nauka, 2005. 141 p.
4. Batyreva S.G. Buddhist image in the folk traditions of female crafts. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2018, No. 4(11), pp. 86-94. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.04.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1214115/15/> (In Russian).
5. 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).
6. Batyreva S.G. Fine art in the structure of higher education. From the experience of the Kalmyk State University. In: *Khudozhestvennoe obrazovanie Kazakhstana v XXI veke*:

sovershenstvovanie obrazovatel'nykh programm s uchetom mirovykh tendentsii Materialy Respublikanskogo kollokviuma [Art education in Kazakhstan in the XXI century: improvement of educational programs taking into account world trends. Materials of the Republican colloquium]. Almaty, 2012, pp. 129-132.

7. Batyreva S.G. *Izobrazitel'noe iskusstvo Kalmykii XX veka (1957–2000 gg.): Monografiya* [Fine art of Kalmykia of the 20th century (1957–2000): Monograph]. Elista, KIGI RAS, 2014. 226 p.

8. Batyreva S.G. *Kalmytskoe izobrazitel'noe iskusstvo KhIX – nachala KhKh vv. Opyt istoriko-kul'turnoi rekonstruktsii : diss. ... dokt. iskusstvovedeniya : 17.00.04* [Kalmyk art of the nineteenth and early twentieth centuries. Experience of historical and cultural reconstruction: diss. ... Dr. art history: 17.00.04]. Moscow, Scientific and Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Arts Academy of Arts, 2011. 333 p.

9. Batyreva S. G. The cult of Nature in the iconography of Buddhism: Oirat-Kalmyk Parallels. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No. 1(4), pp. 45-54. Available at: <https://readymag.com/u50070366/640659/8/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-767.2017.01.002. (In Russian).

10. Batyreva S.G. *Muzei traditsionnoi kul'tury v sisteme nauki i obrazovaniya* [Museum of traditional culture in the system of science and education]. Elista, NPP “Dzhangar”, 2007. 184 p.

11. Batyreva S.G. Folk arts and crafts in the educational program of Kalmyk State University // Collection of materials of the International scientific-practical conference «Kazakhstan 2050 – Mengilik ate: current state and innovations in art education, dedicated to the 50th anniversary of the specialty" visual arts and drawing». Almaty, 2014, pp. 31-33.

12. Batyreva S.G. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo kalmykov XIX-nachala XX vv.* [Folk arts and crafts of the Kalmyks of the XIX-early XX centuries]. Elista, NPP “Dzhangar”, 2006. 160 p.

13. Batyreva S.G. On the program of Buddhist art of Kalmykia in the field of secondary and higher education. In: *Kul'tura mongoloyazychnykh narodov v globaliziruyushchemsya prostranstve* [Culture of Mongolian peoples in a globalizing space]. Elista, 2012, pp. 28-30.

14. Batyreva S.G. Fundamentals of Buddhism and visual arts (from the experience of teaching in the educational system of Kalmykia). In: *Buddizm Vadzhrayany v Rossii: ot kontaktov k vzaimodeistviyu* [Vajrayana Buddhism in Russia: from contacts to interaction]. Moscow, Almaznyi put', 2012, pp. 798-804.

15. Batyreva S.G. *Starokalmytskoe iskusstvo. Al'bom* [Old Kalmyk art. Album]. Elista, Kalmytskoe knizhnoe izd-vo, 1991. 128 p.

16. *Istoriya Kalmykii s drevneishikh vremen do nashikh dnei: v 3 tt.* [History of Kalmykia from ancient times to the present day: in 3 vols. Ed. board: K.N. Maksimov, N.G. Ochirova, and others]. Elista, Gerel, 2009. Vol. 1. 848 p.; Vol. 2. 840 p.; Vol. 3. 752 p.

17. *Kalmyki* [Kalmyks. / Resp. ed. E.P. Bakaeva, N.L. Zhukovskaya]. Moscow, Nauka, 2010. 568 p.

18. *Kalmytskii narodnyi ornament* [Kalmyk folk ornament]. Elista, Gerel, 2010.

19. *Muzei kalmytskoi traditsionnoi kul'tury imeni Zaya-pandity. Putevoditel'* [Museum of Kalmyk traditional culture named after Zaya-Pandita. Guide]. Elista, 2016. 108 p.

Received: April 22, 2019.

МОНГОЛЬСКИЙ ТРАДИЦИОННЫЙ ОРНАМЕНТ: МОТИВЫ ТИПА АРГА

Дамдины Гантулга

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры
культурологии Института иностранных языков
и культуры Ховдского государственного
университета.
Монголия, г. Ховд (Кобдо).

Аннотация

В статье рассматриваются философские основания монгольской орнаментики. Исследуются основные положения традиционной мировоззренческой доктрины арга билиг применительно к анализу различного типа орнаментов. Выявляются соотношения тенгрианских положений и орнаментов типа арга.

Ключевые слова: монгольский традиционный орнамент, тенгрианство, категория неба, взаимодействие арга и билиг, основной мотив, сопровождающие элементы орнамента.

Библиографическое описание для цитирования:

Гантулга Д. Монгольский традиционный орнамент: мотивы типа арга // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 42-51. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/10>

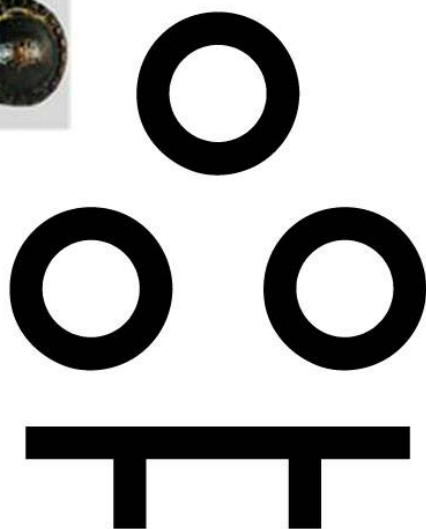
Прежде чем перейти к непосредственному изложению темы, необходимо остановиться на мировоззренческих основаниях монголов, связанных с понятием о трех мирах: верхнем, среднем и нижнем. Исследователь С. Батчулуун определяет это так: «В идеологической системе монголов, включающую представление о трех мирах, объектом поклонения является Небо (солнце, луна, звезда), почитаются и люди, «обладающие силой их благословения». Все в мире наделялось свойствами арга или билиг [2, с. 46]. Под *арга* и *билиг* понимается деление мира на два противоположных полюса: мужское и женское, день и ночь, верх и низ, солнце и луна, небо и земля, лето и зима, внешнее и внутреннее и др. Причем, согласно мировоззренческим основаниям монголов, эти два полюса находятся в постоянной зависимости друг от друга, в диалектическом взаимодействии (*прим. ред.*). Философская концепция арга билиг еще не получила достаточного освещения в русскоязычной научной литературе. Ряд исследований раскрывает ее научный потенциал и применение в анализе и интерпретации произведений искусства [4; 5; 6; 10; 14; 15].

Эта же система может быть выражена числом «3», которое имеет большое значение в монгольской культуре. Тройка – неделимое число, первое нечетное число – обладает

некими основополагающими коренными свойствами. Однако ее основное значение – это символ арга, билиг и их взаимосвязи. Тройка всегда связана с арга (мужским началом), является воплощением трехчастной структуры мира. Существуют и общекультурные коннотации, связанные с тройкой. Так, например, монголы требовали каждое действие повторять трижды. Таким образом, как считает С. Дулам, число «3» для монголов является культурно-мировоззренческой числовой константой [11, с. 36].

Троичность имеет достаточно частотную реализацию в орнаментах. Один из наиболее распространенных мотивов – чандмань, воплощающий представления монголов о возникновении Вселенной. Данный мотив выражен тремя окружностями. Символика раскрывается следующим образом: создание великого и создание малого начинается с взаимодействия двух фундаментальных сил – арга и билиг. Третий компонент – это результат их взаимодействия, завершающий формирование единого неразделяемого целого. Примеров троичной структуры в окружающей нас действительности множество: прошедшее, настоящее и будущее время; отец, мать и ребенок; человек, небо и земля и др.

Сам мотив, объединяющий три окружности, появляется уже в бронзовом веке. На рисунке 1 представлено бронзовое изделие чандмань, относящееся к указанному периоду и хранящемуся в музее аймака Дундговь. Это пример более развитой формы, восходящей к множеству более простых образов и мотивов, зафиксированный еще в наскальном искусстве.



*Рис. 1. Бронзовое изделие чандмань.
Бронзовый век. Музей аймака
Дундговь, Монголия.*

Другой пример. В центре войлочного ковра «ширмэл», найденного в погребении Ноён уул и относящегося к эпохе хунну (рис. 2), изображены «круглые спиралевидные элементы, расположенные в три линии с восьмикратным повторением (4 раза по движению солнца (по часовой стрелке), 4 раза против движения солнца (против часовой стрелки)» [7, с. 113-116].



Рис. 2. Войлочный ковер «ширмэл». Эпоха хунну, погребение Ноён уул, Монголия.

Примечание: стоит отметить, что, по мнению Ц.-О. Батсайхана, высокохудожественное исполнение орнамента в ковровых изделиях во многом опиралось на традиции предыдущего скифского периода: «Высокий художественный уровень свидетельствует о том, что хуннский период не является начальной стадией войлочного коврового искусства Центральной Азии: только в течение ряда веков могли сложиться столь высокие художественные достижения. Кроме утилитарного использования, по мнению ученых, художественно оформленные ковры предназначались пантеону, усыпальному месту представителей элиты» [1, с. 32].

Здесь мы вновь видим троичность и элементы, встречающиеся, по оценкам исследователей, на памятниках каменного и бронзового веков.

Семантика тройки, так же как и орнаменты на основе троичности, формируются достаточно рано и получают распространение в декоративных изделиях, узорах. В частности, опояска юрты, обшивка, окантовка рукава и подола дэли (национальной одежды), узоры и орнаменты на посуде и мебели, тамги (тавро) или печати. Кроме того, довольно много встречается поясов для привилегированных лиц или высших государственных сановников, на которых троичность выражена через цвет и повторение мотивов. На рисунке 3 показан пояс тайджи первого ранга. На поясе изображен золотой «ячменный узор». В этом мотиве мы видим отражение трех миров: в нижней части изображены стилизованные горы и реки, в средней части – растительный орнамент, в верхней части – завитки, напоминающие облака. Орнаментика средней части является показателем ранга сановника.



*Рис. 3. Пояс тайджи первого ранга.
Монголия.*

Важной составляющей представлений монголов об арга билиг и трехчастной структуры мира является категория Неба (Тэнгри, Тенгри), что сформировало и шаманистское религиозное направление – тенгрианство. Согласно монгольским шаманистическим представлениям, существует 99 небес, из них 55 западных оказывают помощь и поддержку людям, а 44 восточных – совершают недоброе. Среди западных 55 небес 50-ти небесам молятся, а 5 – совершают жертвоприношение. Из 5 небес первое имеет название красное небо Хисан, оно сохраняет жизнь и дух любого животного, второе – молниеносное белое небо, третье – небо звездной судьбы, четвертое – синеголубое небо, дарящее милость человеку и животному, пятое – небо судьбы. Среди восточных 44 небес 40 небесам молятся, а 4 – совершают жертвоприношение. Из 4 небес первое – Великое небо, дарующее пропитание; второе – небо Боом махаш, защищающее от различных болезней; третье – Красное небо, дарящее сокровище – Коня; четвертое – красное небо Годил, дающее милость скоту. Западные и восточные небеса постоянно находятся в противостоянии, т.е. в борьбе. От этого противостояния добрые и недобрые явления в мире сменяют друг друга [13, с. 84].

Согласно мировоззрению монголов, небо соотносится с мужским началом (арга), а земля – с женским (билиг), в свою очередь небо-арга делится на западное небо (арга), восточное небо (билиг). В этом наиболее ярко раскрывается основополагающая идея, что любой предмет или явление бесконечно делится на арга и билиг.

Точно так же, как арга, билиг тоже делится на арга и билиг до бесконечности. Именно так, через бесконечные взаимосвязи, формируется пространственно-временной континуум. Западные 5 небес и восточные 4 неба создают 9 небес для совершения жертвоприношения, таким образом, число «9» становится небесным числом и числом арга. Небо как категория связано с белым цветом (из 99 небес 55 являются белыми), а великих ханов называли небесными сыновьями. Есть такой факт: «Со времен Хунну монгольские ханы и аристократы во время праздников и церемоний одевались в белую одежду, едут на белых конях, ...хан Маодунь приносит в жертву белого коня, принимает воинскую клятву, согласно таким обычаям, Чингис хан пусть наденет белую одежду, пусть едет на белом коне, пусть он живет в верхних чертогах, пусть выберет дни и месяцы» [9, с. 6].

С категорией неба связан целый ряд символов: число «9», белый цвет, вертикальное направление, правая сторона, круглая форма (солнце). Именно эта символика ярко проявила себя в формах народной культуры. В частности, девять обрядов поклонения Небу, девять углублений на ложке для разбрызгивания молока, девять поколений родовых связей, восемьдесят один дар: девять на девять, девять белых даров, юрта с восьмьюдесятью одной жердью, девять планет, девять сокровищ, девять кушаний и т. д.

Иными словами, символическая система охватывает все пласты культуры от микро- до макроуровня.

Рассмотрим это на примере оформления юрты. Следует сказать, нынешнее жилище скотоводов Монголии – юрта в современном виде зафиксирована уже в раннем Средневековье. Уже тогда дверь юрты ориентировалась на юго-восток, на восход солнца, а правила почитания правой, левой и северной сторон юрты были такими же, как и сейчас. Представители скотоводческих племен хранили свои святыни в северо-западной стороне юрты. Согласно шаманистическим представлениям, правая сторона юрты – это сторона 55 белых небес, благосклонных к человеку, это же и сторона арга, мужская сторона [12, с. 108].

Тенгрианство полностью организует пространство юрты по десяти направлениям, которые включают основные четыре стороны света, азимуты, верх и низ. Эти же направления организуют структуру и форму обряда. Когда это отражается в орнаменте, выявляется интересная система.

Сакрализация неба в монгольской культуре распространяется на музыкальные инструменты, тамги, родовые реликвии, государственные обряды, а также на оружие и предметы, традиционно относящиеся к «мужской» сфере. Причем все предметы созданы по принципу арга.

Используя этот семантический фундамент, можно более глубоко анализировать образцы декоративно-прикладного искусства, выполненные на основе арга.

При создании образа арга соблюдается один общий принцип: общий смысл выражается через форму, предельно обобщенную до фактически неделимой художественной единицы, раскрывающей коренные мужские свойства. Сюда относятся образы некоторых животных и птиц, белый и красный цвета, правая сторона, верхняя часть – все, что так или иначе связано и с категорией неба. Зачастую основной образ соединяется за счет ритмических взаимосвязей с другими, дополнительными образами. Например, если главный мотив относится к арга, то развивающие его дополнительные мотивы, разные по значению, будут называться «аргын арга» (арга по арга) и «аргын билиг» (билиг по арга) [8, с. 170]. В частности, есть такой орнаментальный мотив: птица Хангарьд на облаках, держащая в зубах змею. Это яркий пример образа арга. Птица Хангарьд – символ неба, верхнего мира, змея символизирует нижний мир, землю, или билиг. Змею смиряют, соответственно билиг определяется через арга, таким образом, образ змеи относится к дополнительным орнаментальным мотивам, называемым *билиг по арга (аргын билиг)*. Другой орнамент – белый лев. Здесь образ льва – основной, сопровождается языками пламени. Таким образом, лев ассоциируется с мужским началом, силой и энергией, данная символика усиливается и белым цветом основного образа. Дополнительный образ – огонь, также относится к мужскому началу – арга. Согласно представлениям монголов, огонь дарован человеку Небом, что опять увязывает этот мотив с арга. То есть в этом случае мы видим мотив арга, определяемый арга, иными словами *арга по арга (аргын арга)*.

Рассмотрим, как выражается форма арга в орнаменте. Следует сказать, что художественное пространство народной культуры формируется орнаментом и сопровождающими узорами. Это и есть два внутренних фактора взаимосвязи арга и билиг, и благодаря этой взаимосвязи формируется монгольское декоративно-

прикладное искусство. Основная идея заключается в том, что арга в этой системе – основной мотив, а билиг – сопровождающие узоры.

Как правило, в традиционном орнаменте используется изображение, представляющее материальный мир: сюда относятся единичные мотивы, образы четырех сил, которые определяются как *аргын арга* (*арга* по *арга*). В этом случае основной мотив располагается в центральной части поверхности (дверь юрты, ворота, почетная стена). Центральный образ, как правило, обрамляется ленточным узором, что в свою очередь формирует единую композицию. Ленточные орнаменты всегда идут по движению солнца, причем «вращение» элементов может быть против движения солнца или чередовать два направления. Таким образом, взаимосвязь элементов *аргын арга* и *аргын билиг* усиливает общее значение всей композиции (рис. 4). В качестве примера мы можем привести ленточные орнаменты формы аргын билиг – орнамент «ханан», представляющий собой свастичный орнамент в динамичном выражении, и орнамент «суйхэн», включающий парные элементы арга и билиг (рис. 5).

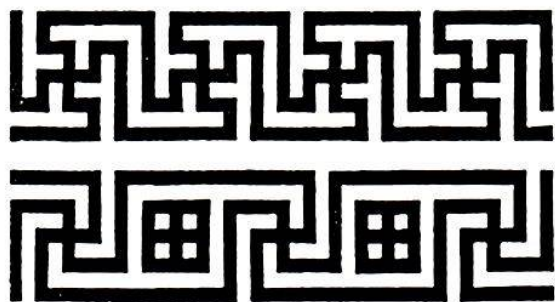


Рис. 4. Ленточный орнамент формы аргын билиг – орнамент «ханан».

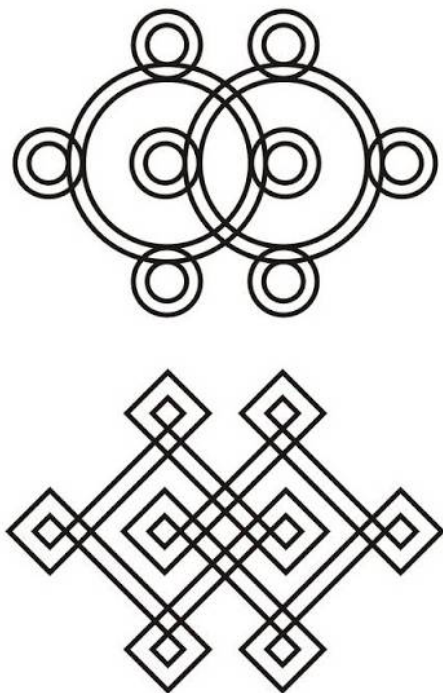


Рис. 5. Ленточный орнамент «суйхэн», включающий парные элементы арга и билиг.

Наиболее показателен пример, когда в основе орнамента – изображения четырех сверхъестественных существ: льва, тигра, дракона, птицы Хангарьд. На рисунке 6 центральным образом является изображение дракона, обрамленное цветочным орнаментом, с восьмикратным повторением мотива. Цветочный орнамент поддержан стилизованным изображением облаков. Также используется узор «хамар» («нос», характерный узор в виде носа). Ниже основного образа вместе с узором «хамар» используется стилизованное изображение волн.



Рис. 6. Изображение с центральным образом дракона в окружении орнаментов.

Таким образом, мы видим, что орнамент народной декоративной культуры монголов создавался по четким принципам. Любой образ соответствовал или условному мужскому началу (арга), или условному женскому (билиг). К орнаментам типа арга относятся все мотивы, имеющие отношение к категории неба (образы четырех сверхъестественных существ, образ огня и др.). Сопровождающие элементы, узоры, мотивы строятся по типу семантического усиления основного образа. Дополнительные элементы основного образа арга могут относиться как к арга, так и к билиг, в этом случае их определяют как арга по арга, или билиг по арга. Важно отметить, что орнаментальные мотивы всегда исходят из форм окружающего мира.

Литература

1. Батсайхан Ц. Ширмэл как художественный стиль Центральной Азии // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 29-36. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.003 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/13/>
2. Батчулуун Л. Монгол дарханы урлаг. – Уланбаатар, 2009. – 46 х.
3. Батчулуун Л. Монгольский орнамент, его виды и структуры. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Уланбаатар, 1991. – 65 х.
4. Белокурова С.М. Анализ танки «Улаан Сахиус» Гэндэндамбы: формирование подхода на основе учения арга билиг // Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции «Язык, культура, межкультурная коммуникация». – Ховд: Издательство Ховдского государственного университета. – 2014. – 336 с. – С. 155-161.
5. Белокурова С.М. Использование учения арга билиг в сравнительном анализе монгольской буддийской иконографии на примере образов Зеленой Тары и Балдан

Ахамо // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/10/>

6. Белокурова С.М., Шишин М.Ю. Теория интерпретации монгольской архитектуры с опорой на учение «арга билиг» в контексте иконологического метода // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения. – 2016. – № 8. – С. 307-313.

7. Гантулга Д. Буган хөшөөний зохиомж арга, билгийн шүтэлцээт дүрийн уран сайхны сэтгэлгээ болох нь. ХИС-ийн ЭШБ-№1 XVI дэвтэр. – Ховд, 1999. – 113-116 х.

8. Гантулга Д. Монголчуудын дүр, дүрсэнд арга билигийг шүтэлцүүлэх сэтгэлгээ. Хэл, соёл, соёл хоорондын харилцаа ОУЭПХ-ын эмхтгэл № 2. – Уланбаатар, 2010. – 170 х.

9. Далай Ч. Монгол бөө мөргөлийн товч түүх. – Уланбаатар, 1959. – 6 х.

10. Дулам С. Культурный код «танцующего человека» петроглифического комплекса Рашаан-Хад // Искусство Евразии. – 2016. – № 2 (3). – С. 17-27. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/9/>

11. Дулам С. Монгол бэлгэдэл зүй I боть. Тоон билэгдэл зүй. – Уланбаатар, 2011. – 36 х.

12. Майдар Д., Дарьсүрэн А. Гэр. – Уланбаатар, 1976. – 108 х.

13. Пүрэв О. Монгол бөөгийн шашин. – Уланбаатар, 1999. – 84 х.

14. Учение арга билиг как ось монгольской культуры / Шишин М.Ю., Белокурова С.М., Иванов А.В., Первушина О.В., Цэдэв Н., Гантулга Д. / Под общей редакцией М.Ю. Шишина. Барнаул: Издательство АлтГТУ, 2013. – 181 с.

15. Шишин М.Ю., Белокурова С.М. Монгольское учение арга билиг: культурологический потенциал и основание в анализе произведений искусства // Идеи и идеалы. – 2016. – Т. 2. – № 3 (29). – С. 137-146.

Статья поступила в редакцию 25.05.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.004

MONGOLIAN TRADITIONAL ORNAMENT: ARGА MOTIFS

Damdini Gantulga
PhD in art studies, Associate Professor,
Department of Cultural Studies,
Institute of Foreign Languages and Culture,
Khovd State University.
Mongolia, Khovd.

Abstract

The article discusses the philosophical foundations of the Mongolian ornamentation. The main foundations of the traditional doctrine of argа bilig in relation to the analysis of various types of ornaments are investigated. The correlations of Tengri positions and argа type ornaments are revealed.

Keywords: Mongolian traditional ornament, Tengrianism, the category of the sky, argа bilig, the main motive, the accompanying elements of ornament.

Bibliographic description for citation:

Gantulga D. Mongolian traditional ornament: argа motifs. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 42-51. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/10/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.004. (In Russian).

References

1. Batsaikhan T.-O. Shirmel as the art style of Central Asia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1 (2), pp. 29-36. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/13/> (In Russian).
2. Batchuluun L. *Mongol darkhany urlag* [Mongolian art]. Ulaanbaatar, 2009. 46 p. (In Mongolian).
3. Batchuluun L. *Mongol'skiy ornament, yego vidy i struktury* [Mongolian ornament, its types and structures]. Thesis for the degree of PhD in Arts. Ulaanbaatar, 1991. 65 p.
4. Belokurova S.M. *Analiz tanki «Ulaan sakhius» Gendendamba: formirovaniye podkhaboda na osnove ucheniya argа bilig* [Analysis of tanka «Ulaan sakhius» by Gendendamba: the formation of an approach based on the doctrine of Argа Bilig]. In: Proceedings of the IV International scientific and practical conference "Language, culture, intercultural communication». Hovd, Khovd State University, 2014, pp. 155-161.
5. Belokurova S.M. *Ispolzovaniye ucheniya argа bilig v sravnitel'nom analize mongol'skoy buddiyskoy ikonografii na primere obrazov Zelenoy Tary i Baldan Lkhamo* [The use of the arg bilig doctrine in a comparative analysis of Mongolian Buddhist iconography on the example of the images of Green Tara and Baldan Lhamo]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1 (1). Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/10/> (In Russian).

6. Belokurova S.M., Shishin M.Yu. *Teoriya interpretatsii mongol'skoy arkhitektury s oporoy na ucheniye «arga bilig» v kontekste ikonologicheskogo metoda* [Theory of the interpretation of Mongolian architecture based on the arga bilig doctrine in the context of the iconological method]. In: Eurasianism: Theoretical potential and practical applications: Materials of the 8th International Scientific and Practical Conference]. Barnaul, 2016, pp. 307-313.
7. Gantulga D. *Bugan khoshoonii zokhiomj arga, bilgiin shüteltseet düriin uran saikhny setgelgee bolokh ni. KhIS-iin ESbB-№1 XVI devter* [Painting of deer stones, artistic expressiveness and worldview]. Hovd, 1999, pp. 113-116 (In Mongolian).
8. Gantulga D. *Mongolchuudyn dur, dursend arga biligiig shuteltsüülekh setgelgee. Khel, soyol, soyol kboorondyn khariltsaa OUESbKh-yn emkhtgel № 2* [Thinking about the way in which the Mongols behave. Language, Culture and Intercultural communication OPAC Series 2]. Ulaanbaatar, 2010. 170 p. (In Mongolian).
9. Dalai Ch. *Mongol boo morgoliin товч туух* [Brief History of Shamanism]. Ulaanbaatar, 1959. 6 p. (In Mongolian).
10. Dulam S. Cultural patterns of a «dancing man» in petroglyph complex Rashaan-Khad. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 2(3), pp. 17-27. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/9/> (In Russian).
11. Dulam S. *Mongol belgedel зүй I боти. Тоон билэгдэл зүй* [Mongolian symbols]. Ulaanbaatar, 2011. 36 p. (In Mongolian).
12. Maidar D., Darisuren L. *Ger* [Family]. Ulaanbaatar, 1976. 108 p. (In Mongolian).
13. Purev O. *Mongol boogiin shashin* [Mongolian Shamanism]. Ulaanbaatar, 1999. 84 p. (In Mongolian).
14. Belokurova S.M., Shishin M.Y. *Uchenie arga bilig kak os'mondolskoi kultury* [Arga bilig Teachings as the axis of Mongolian culture]. Barnaul, AltSTU Publishing House, 2013. 181 p. (in Russian).
15. Shishin M.Yu., Belokurova S.M. *Mongol'skoye ucheniye arga bilig: kul'turologicheskiy potentsial i osnovaniye v analize proizvedeniy iskusstva* [Mongolian doctrine arga bilig: culturological potential and the foundation for the works of art analysis]. *Idei i idealy – Ideas and ideals*, 2016, vol. 2, No. 3 (29), pp. 137-146.

Received: May 25, 2019.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ И РЕМЕСЛА АЛТАЯ В XX–XXI ВЕКАХ

Красавина Маргарита Васильевна
Младший научный сотрудник, Институт
археологии и этнографии СО РАН.
Россия, г. Новосибирск
marg.moskvina@gmail.com

Октябрьская Ирина Вячеславовна
Доктор исторических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник, Институт
археологии и этнографии СО РАН.
Россия, г. Новосибирск.
siem405@yandex.ru

Назаров Иван Иванович
Кандидат исторических наук, доцент
кафедры археологии, этнографии и
музеологии, Алтайский государственный
университет.
Россия, г. Барнаул.
nazarov@email.asu.ru

Павлова Елена Юрьевна
Кандидат исторических наук, доцент
кафедры социально-исторических наук,
Новосибирский государственный
медицинский университет.
Россия, г. Новосибирск.
e_lena@ngs.ru

*Исследование выполнено по проекту РФФИ № 17-01-00421-ОГН «Культурное наследие казахов
Алтая: история сохранения, оценка актуального состояния, перспективы популяризации».*

Аннотация

В статье рассматривается процесс развития и современное состояние художественных промыслов и ремесел в Алтайском крае и Республике Алтай. Дана характеристика региональных программ, направленных на сохранение и развитие культурного наследия региона, в том числе художественных промыслов и ремесел. На примере развития Колыванского камнерезного промысла, центра художественной керамики «Турина гора» и мастерской «Кезер» показаны основные тенденции формирования стилистики промыслов и их роль в создании региональных брендов российского Алтая.

Ключевые слова: Алтайский край, Республика Алтай, программы сохранения наследия, народное искусство, народные промыслы, керамика, камнерезное искусство, резьба по дереву.

Библиографическое описание для цитирования:

Красавина М.В., Назаров И.И., Октябрьская И.В., Павлова Е.Ю. Художественные промыслы и ремесла Алтая в XX–XXI веках // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 52-64. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/11/>

Алтайский регион обладает обширным историко-культурным наследием, включая народное искусство, промыслы и ремесла, которые, согласно существующим в России и в мире законодательным определениям, относятся к нематериальному культурному наследию. Формирование художественных традиций Алтая в границах двух административных структур Российской Федерации – Алтайского края и Республики Алтай изначально определяло развитие автохтонных культур и практики межкультурного взаимодействия.

К началу XX века в народонаселении нынешнего Алтайского края доминировало русское население, ориентированное на крестьянскую культуру с такими характерными видами художественных промыслов, как роспись и резьба по дереву, гончарное производство, народная глиняная игрушка, текстиль, вышивка, ковроткачество, плетение из лозы, кузнечество, резьба по кости и камню и т. д. До начала XX века промыслы края существовали в виде домашней промышленности [10].

В Горном Алтае (современной Республике Алтай) к началу XX века сложилась мозаика культур алтайцев, русских, казахов и других народов.

К середине XX века традиционные художественные ремесла народов Алтая были во многом утрачены. Их возрождение началось с 1990-х годов. Одним из первых законов, обозначивших важность народного искусства как части культурного наследия региона, стал закон «Об историко-культурном наследии Республики Алтай» 1994 года. На его основе была предпринята попытка разработать программу возрождения и развития народных промыслов – «Сартакпай», которую не удалось реализовать в полном объеме.

На волне перемен 1990-х годов в г. Горно-Алтайске была организована мастерская «Кезер». Ее название, выбранное основателем и художественным руководителем промысла В. Хромовым, в алтайском языке обозначало «резной»; так местные жители называли резные каменные изваяния древнетюркской эпохи, встречающиеся в долинах Алтая. Одним из главных направлений промысла стали резные с лаконичной росписью изделия из кедровой щепы.

Возникшая как частное предприятие, мастерская «Кезер» развивала собственные программы обучения мастеров. Это обеспечило переход к надомно-цеховой форме существования. Разрабатывая стиль и систему ее образов, В. Хромов опирался на эстетику и художественные приемы традиционного искусства тюркских народов Алтая и русских переселенцев, использовал свойства «соприродности» художественных объектов, лаконичность формы, подчеркнутый символизм, мифологичность и т. д. В работах «Кезера» органично соединялись традиции алтайской антропоморфной скульптуры из дерева и кости, славянская и тюркская мифология и выразительные средства современного искусства [5].

Каноны, заложенные основателями, продолжали развиваться на протяжении 2000-х годов. Мастерская расширяла свой репертуар. Сегодня она известна по всей Сибири, в России и за рубежом. Ее изделия формируют представления об Алтае как о месте гармоничного сосуществования человека и природы, где происходит синтез культур.

С 2000-х годов интерес к художественным ремеслам и народным промыслам на Алтае приобрел устойчивый характер. В 2001 году согласно постановлению Правительства Республики Алтай был основан республиканский Центр духовной

культуры, наследовавший функции республиканского Центра народной культуры, созданного в 1991 году.

В 2005 г. была утверждена республиканская целевая программа «Возрождение, сохранение и развитие народных художественных промыслов, традиционных народных ремесел и декоративно-прикладного творчества в Республике Алтай (2005–2010 гг.)». Она была ориентирована на сохранение и возрождение основ народного художественного творчества среди народов Алтая. Ее координатором стал созданный в 2001 г. торгово-выставочный центр народных художественных промыслов «Энчи» (ныне художественная галерея); с 2003 г. он вошел в структуру комитета по туризму республиканской администрации.

При поддержке центра с начала 2000-х гг. выставка-ярмарка изделий народного искусства «Мастеровой Алтай», затем «Город мастеров» стала обязательной в организации государственного праздника Республики Алтай «Эл-Ойын». Ее роль заключалась в восстановлении традиций и в пропаганде народных промыслов как части национального достояния [4].

На протяжении 2000–2010-х гг. в ходе реализации программ по развитию ремесел и народных художественных промыслов в Республике Алтай формировалась алтайская школа художественных войлоков.

При этом традиции в производстве войлока лучше сохранялись в казахской среде. До настоящего времени в селах Кош-Агачского района Республики Алтай обработка шерсти, изготовление войлоков и вышивка имеют характер домашнего (женского) производства. Техникой изготовления художественного текстиля владеют преимущественно казашки среднего и старшего возраста, некоторые в настоящее время работают на заказ, участвуют в региональных, республиканских и международных выставках и фестивалях. Узорные войлоки по-прежнему престижны, но все более приобретают характер символически значимых вещей [8].

Восстановление войлочного промысла, традиционного для тюркских народов Алтая, началось с обучающих семинаров. Постепенно сложился круг художников по войлоку, работы которых получили широкое признание. Новое поколение мастеров ориентировалось на традиционные технологии и широко использовало мировой опыт; применяло и местное, и привозное сырье, натуральные и искусственные волокна; владело различными техниками и смело комбинировало их между собой. Важным фактором, стимулирующим спрос на войлочные изделия, являлось развитие туристической индустрии Алтая и его экологическая и историко-культурная ориентированность.

Помимо художественного войлока в Республике Алтай активно развивается резьба по дереву, ковка, ювелирное искусство, художественная обработка кожи. К 2008 г. специалистами «Энчи» был создан банк данных по традиционным и современным художественным ремеслам; сформирована сеть ремесленников.

В настоящее время в Республике Алтай насчитывается около 400 народных мастеров. Помимо мастерской «Кезер», существует школа ремесел «Адамант», мастерская «Ай-Тана» по пошиву национальной одежды, центр «Камнерезы Алтая», развивающий камнерезное и ювелирное искусство.

В программе «Сохранение и развитие нематериального культурного наследия Республики Алтай на 2016–2018 годы» ремесла и промыслы рассматриваются

в контексте устойчивого развития региона. С 2014 г. народных мастеров Республики Алтай объединяет центр народных художественных промыслов и ремесел «Алтай» в с. Купчегень Онгудайского района. Он входит в структуру Центра развития туризма и предпринимательства Республики Алтай, который определяет перспективы сохранения народного искусства и его развития в современных условиях [7].

Процессы, проходящие в Республике Алтай, созвучны процессам в сфере ремесел Алтайского края. Во исполнение Федерального закона 2002 г. «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» в 2005 г. был принят закон Алтайского края «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) в Алтайском крае».

В 2006 г. для сохранения и развития народного искусства, для поддержки мастеров и обеспечения преемственности традиций в регионе утвердили закон «О почетном звании Алтайского края “Народный мастер Алтайского края”». Звание стали ежегодно присваивать ремесленникам, работающим на территории края пять и более лет. Критериями выбора были названы: высокий художественный уровень изделий, сочетание народных традиций и творческой индивидуальности; активная деятельность по пропаганде народной культуры и искусства, подготовка учеников и создание творческой школы; участие в выставках, фестивалях, конкурсах, ярмарках народного художественного творчества [2].

С целью организации системной работы в области народных промыслов и охраны культурного наследия в 2010 г. была утверждена «Концепция сохранения, использования, популяризации объектов культурного наследия в Алтайском крае на период до 2020 года». На 2012–2014 гг. была принята целевая программа «Сохранение и развитие традиционной народной культуры Алтайского края», основной целью которой декларировалось сохранение, возрождение и развитие традиционной народной культуры как основы процесса формирования единого культурного пространства региона.

Эту программу дополнила действующая с 2015 г. государственная программа «Культура Алтайского края», в которую были включены все актуальные направления, в том числе и поддержка промыслов и ремесел. В ее рамках было выделено направление «Наследие», ориентированное на сохранение культурных и исторических традиций. Направление «Искусство и народное творчество» предполагало поддержку народного творчества, в том числе – создание экспериментальных центров традиционной культуры, центров ремесел и фольклора, национально-культурных центров [1].

Подходы к изучению народного искусства и культурного наследия в целом в Алтайском крае изначально определило исторически сильное краеведческое движение. Музеи края стали лидерами в сохранении и популяризации исторических, культурных и этнических ценностей.

Активную позицию в изучении художественного наследия Алтая занимает Алтайский краеведческий музей г. Барнаула, где к концу XX в. сложились значительные коллекции по этнографии русского населения и коренных народов края.

Одним из центров изучения и воссоздания народного искусства с 1990-х годов стал отдел русской традиционной культуры Государственного художественного музея Алтайского края. Основой его деятельности на протяжении многих лет являлись

и остаются до настоящего времени экспедиции и эксперименты, соединяющие научный поиск и творчество.

При музее создана школа по возрождению и популяризации художественных ремесел края – росписи, ткачества, производства игрушек и проч. Ее организаторы ориентируются на современные концепции образования, задача которого заключается в воспитании молодого поколения как хранителей и продолжателей культуры в единстве ее этнических, региональных и общенациональных традиций [9].

Стараниями многих организаций художественные промыслы и ремесла Алтайского края на современном этапе существуют в форме индивидуального творчества, промысловой кооперации и в форме производственных мастерских, соединяющих художественный канон и ремесленный (усовершенствованный технологически) характер производства продукции. В крае насчитывается порядка 160 субъектов малого и среднего бизнеса, в том числе индивидуальных предпринимателей, осуществляющих ремесленную деятельность.

Профессиональная подготовка мастеров-ремесленников ведется на базе училища № 42 г. Барнаула, в котором получают образование будущие резчики по камню и дереву, мастера по керамике и художественным изделиям из металла, художники росписи по дереву и т. д. С 1971 г. выпускает художников-прикладников Новоалтайское государственное художественное училище (техникум) [3].

Интересы мастеров в регионе представляет «Союз ремесленников», «Алтайская краевая ремесленная палата», «Ассоциация народных художественных промыслов и ремесел Алтайского края», краевая творческая общественная организация народных ремесленников «Город мастеров» и пр.

Усилиями новых поколений ремесленников развивается народное искусство Алтайского края. В регионе издавна бытовали и сохраняются до сих пор традиции изготовления керамики, самобытные игрушечные традиции (Алтайский, Алейский, Тюменцевский, Троицкий, Заринский районы). В последние годы стали востребованы такие виды ремесел, как производство мебели, лозоплетение, художественное ткачество, вышивка, изготовление костюмов и т.д.

Особое место в художественном пространстве современного Алтая занимает широко известный и обладающий историческими традициями Колыванский камнерезный промысел.

Его история начинается с 1802 г., когда в пос. Горная Колывань была открыта шлифовально-гранильная фабрика. Предприятие было ориентировано на производство художественных изделий из камня по заказу Кабинета и правящего дома Российской империи; его продукцией были вазы, чаши и другие детали интерьеров для парадных залов Санкт-Петербурга и городов Европы [6].

Изделия колыванских мастеров неоднократно представляли русское национальное искусство на международных выставках. В 1920-х гг. Колыванская камнерезная фабрика получила второе дыхание: начался выпуск предметов интерьера, украшений. В 1960-х гг. на заводе открыли ювелирный цех. В 1980-е гг. здесь была сформирована экспериментальная группа художников – выпускников Уральского училища прикладных искусств, которые обратились к флорентийской мозаике. В 2001 г. Колыванский завод был удостоен большой золотой медали на девятой международной Сибирской ярмарке

«за высокохудожественные изделия и возрождение русских традиций камнерезного искусства».

В 2013 г. на камнерезном заводе им. И.И. Ползунова в алтайской Колывани начались ремонтно-реставрационные работы, в том числе связанные с празднованием 170-летия со времени окончания работ по изготовлению «Царицы ваз», которая хранится в Государственном Эрмитаже, являясь одним из символов российских художественных промыслов.

В настоящее время Колыванский завод выпускает разнообразную продукцию. Это интерьерные вещи, панно, настольные вазы, столешницы; изделия ландшафтного дизайна и т. д.

Под влиянием колыванских мастеров камнерезное ремесло получило широкое распространение. В настоящее время в Алтайском крае работают 10 наиболее известных мастеров-камнерезов. В г. Барнауле главой «Союза ремесленников» С. Бергером создан музей «Мир камня». Задачи дальнейшего развития традиционного для Алтая камнерезного искусства связаны с реализацией программы сохранения культурного наследия.

Вторым важным направлением в художественных промыслах Алтайского края является керамика. В прошлом переселенческое движение из различных регионов России на Алтай определило тенденции развития здесь керамического промысла. В XX веке керамика, постепенно утратив утилитарную функцию, приобрела художественную ценность, став частью декорирования жилых пространств и культурных ландшафтов.

Развитие художественной керамики в Алтайском крае привело к созданию мастерской «Турина гора». Она возникла в 1988 г., когда в г. Барнауле появился кооператив «Керамика», который уже под названием «Турина гора» в 1991 г. стал членом Ассоциации народных художественных промыслов России, а в 1996 г. получил статус народного художественного промысла.

В качестве бренда нового промысла его основатели выбрали название известного археологического памятника, расположенного близ г. Барнаула – «Турина гора», где в 1970-х гг. при проведении археологических раскопок были найдены многочисленные артефакты, в том числе фрагменты керамических изделий.

Основателем промысла «Турина гора» стал художник-керамист В. Москвитин. Он создал оригинальное производство, у истоков которого стояли профессиональные художники – более 70 мастеров – выпускники Абрамцевского, Строгановского, Мухинского училищ, а затем Новоалтайского государственного художественного училища (техникума) [9].

В основе художественной концепции промысла лежало переосмысление историко-культурного наследия Алтая. Мастера «Туриной горы» черпали вдохновение в символике архаичного искусства, в этнических культурах Сибири, обращались к мотивам и формам древнерусского наследия.



Рис. 1. Москвитин В.М. Стражи времени. Скульптура из цикла «Пазырык – письмо из прошлого». 2009 г. Шамот, соли металлов, цветная глазурь, эмаль, обжиг, рельеф. В – 69,5. Д – 30,4. Собственность КТБУГХМАК.



Рис. 2. Москвитин В.М. Стражи времени. Скульптура из цикла «Пазырык – письмо из прошлого». 2009 г. Шамот, соли металлов, цветная глазурь, эмаль, обжиг, рельеф. В – 57,8. Д – 26,4. Собственность КТБУГХМАК.

Уникальность промысла заключалась в том, что он был рожден в городе. Художники мастерской, используя свойства вещи – памятного знака, постепенно формировали региональный бренд на основе синтеза архаичных и этнических традиций и эстетизации городского пространства. К 2000 г. в «Туриной горе» сформировалось направление живописной росписи по фаянсу – городской пейзаж. На изделиях художники стали воссоздавать виды старого и современного Барнаула.

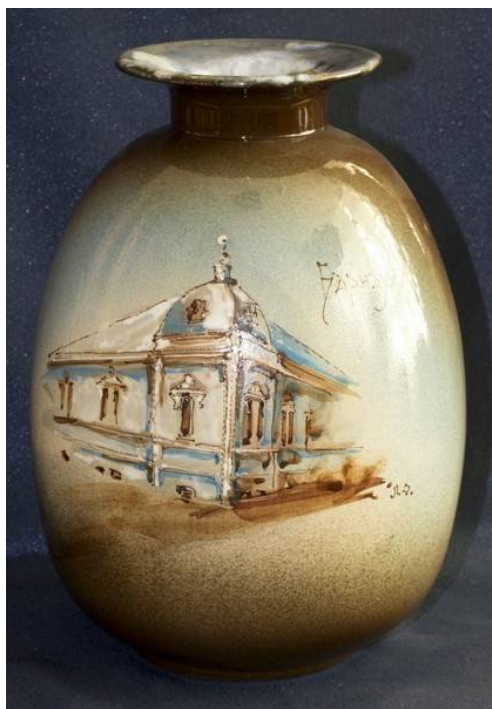


Рис. 3. Оспищева А.В. Ваза «Магазин
"Под шпилем"». Керамика, глазурь,
эмаль, роспись, аэрография. В – 23,5.
Д – 17,3. Собственность и фото:
КТБУГХМАК.



Рис. 4. Оспищева А.В. Панно «Женская гимназия».
Керамика, глазурь, эмаль, роспись, аэрография.
В – 6. Д – 44,5. Собственность и фото: КТБУГХМАК.



Рис. 5. Милантьева С.В. Панно «Старый
Барнаул». Фаянс, цветная глазурь, Д – 44.
Собственность и фото: КТБУГХМАК.



Рис. 6. Милантьева С.В. Панно «Старый
Барнаул». Фаянс, цветная глазурь, Д – 45,5.
Собственность и фото: КТБУГХМАК.



Рис. 7. Кононенко А.Б. Панно «Покровский собор». 2003 г. Фаянс, цветная глазурь, Д – 45,5. Собственность и фото: КГБУ ГХМАК.



Рис. 8. Верхотурцев Г. Большая тарелка «Барнаул». Фаянс, цветная глазурь, Д – 23. Собственность и фото: КГБУ ГХМАК.



Рис. 9. Родькина О. Кружка «Колокол». 1996 г. Керамика, глазурь, эмаль, роспись, аэрография. 16,4 x 18,6 x 13,8. Собственность и фото: КГБУ ГХМАК.

За годы существования «Туриной горы» здесь был сформирован собственный неповторимый стиль. Постепенно сложились три стилевых направления: археологическая и этническая арханка, скульптурная пластика и «художественное краеведение». В мастерской изготавливали декоративную керамику в массовом и авторском исполнении.

Современный промысел «Турина гора» – это комплекс, соединивший мастерские, художественную галерею и магазин. Его продукция разнообразна: это сервизы, кашпо, кружки, вазы, декоративные композиции, панно и проч. Мастерская в г. Барнауле – один из известнейших центров производства художественной керамики в Сибири и России. Стало традиционным его участие в формировании регионального бренда, в котором заметное место отведено образам и символам мастерового Алтая.

Развитие «Туриной горы», как и других ремесленных центров Алтая, связывается с перспективами формирования современной туристической индустрии. Так, в городе-курорте Белокурихе управлением по развитию предпринимательства и рыночной инфраструктуры ежегодно организуются выставки-ярмарки народно-промысловых изделий и краевые конкурсы на лучшую сувенирную и ремесленную продукцию.

Будущее ремесленничества и художественных промыслов в Алтайском регионе в целом связывается с программами комплексного развития, ориентированного на экологические производства и актуализацию традиций. Народному искусству в этом процессе отводится роль важнейшего ресурса. В настоящее время и на концептуальном, и на прикладном уровне оно выступает «символическим капиталом» региона, во многом определяющим его статус в пространстве национального культурного наследия.

Благодарности

Авторы статьи и редакция журнала «Искусство Евразии» выражают благодарность краевому государственному бюджетному учреждению «Государственный художественный музей Алтайского края» за предоставленные фотоматериалы – изображения предметов из его коллекции. Все права на изображения принадлежат КГБУ ГХМАК и защищены авторским правом.

Литература

1. Государственная программа Алтайского края «Развитие культуры Алтайского края» на 2015-2020 годы [Электронный ресурс]. URL: <http://www.culture22.ru/programs/gosudarstven.html> (дата обращения: 30.10.2017).
2. Закон о почетном звании Алтайского края «Народный мастер Алтайского края» [Электронный ресурс]. URL: www.culture22.ru/upload/iblock/28b/zakon.docx (дата обращения: 30.10.2017).
3. Мастера земли Алтайской [Электронный ресурс]. URL: <http://altai-mastera.ru/katalog/master/34/6> (дата обращения: 30.10.2017).
4. Москвина М.В. Стратегии развития народного искусства в Республике Алтай в XXI веке // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2017. – № 4 (49). – С. 175-179.
5. Москвина М.В., Октябрьская И.В., Павлова Е.Ю., Сковпень А.В. Алтайский «Кезер»: тенденции развития художественных промыслов современной России //

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 12-1 (74). – С. 130-132.

6. Мукаева Л.Н. История камнерезной промышленности Алтая во второй половине XIX – начале XX века // Мир Евразии. – 2008. – № 1 (1). – С. 59–61.

7. Об утверждении ведомственной целевой программы «Сохранение и развитие нематериального наследия Республики Алтай на 2016-2018 годы». [Электронный ресурс]. URL: <http://docs.cntd.ru/document/412705448> (дата доступа: 30.10.2014).

8. Октябрьская И.В., Сураганов С.К. Художественный войлок в структуре современных казахских народных промыслов: проблема сохранения культурного наследия // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2017. – № 4 (49). – С. 180-184.

9. Павлова Е.Ю. Этническая тема в современном искусстве и народные промыслы Западной Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. – 2007. – № 3. – С. 74-77.

10. Шокорова Л. В. Художественные промыслы Алтая XIX-XXI столетий: история и перспективы развития. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения 17.00.04. – Барнаул, 2009. – 21 с.

Статья поступила в редакцию 25.12.2018 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.005

ARTS AND CRAFTS OF THE ALTAI IN THE XX – XXI CENTURIES

Krasavina Margarita Vasilevna
Junior Researcher,
Institut Archaeology and Ethnography
of SB RAS.
Russia, Novosibirsk.
marg.moskvina@gmail.com

Oktyabrskaya Irina Vyacheslavovna
Doctor of History, Professor, Lead
Researcher, Institut Archaeology and
Ethnography of SB RAS.
Russia, Novosibirsk.
siem405@yandex.ru

Nazarov Ivan Ivanovich
PhD in History, Associate Professor of the
Department of Archeology, Ethnography
and Museology, Altai State University.
Russia, Barnaul.
nazarov@email.asu.ru

Pavlova Elena Yurievna
PhD in History, Associate Professor of the
Department of Social and Historical Sciences,
Novosibirsk State Medical University.
Russia, Novosibirsk.
e_lena@ngs.ru

The study was carried out under the RFBR project No. 17-01-00421-OGN «Cultural heritage of the Kazakhs of Altai: history of preservation, assessment of the current state, prospects for popularization».

Abstract

The article considers the development process and the current state of arts and crafts in the Altai region – Altai Krai and Republic of Altai both. It gives characteristics of regional programs aimed at preserving and developing the cultural heritage of the region, including arts and crafts and also shows the main tendencies in the formation of the style of crafts and their role in creating a regional brand of the Altai on the example of the development of the Kolyvan stone-cutting craft, wood carving workshop «Kezer» and ceramic folk art «Turina Gora».

Keywords: Altai Krai, Republic of Altai, heritage preservation programs, folk art, folk crafts, ceramics, stone-cutting art, wood carving.

Bibliographic description for citation:

Krasavina M.V., Nazarov I.I., Oktyabrskaya I.V., Pavlova E.Yu. Arts and crafts of Altai in the XX – XXI centuries. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 52-64. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/11/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.005. (In Russian).

References

1. *Gosudarstvennaya programma Altaiskogo kraya «Razvitie kul'tury Altaiskogo kraya» na 2015-2020 gody* [The state program of the Altai Krai «Development of culture of the Altai Krai» for

2015–2020]. Available at: <http://www.culture22.ru/programs/gosudarstven.html> (accessed 30.10.2017). (In Russian).

2. *Zakon o pochetnom zvanii Altaiskogo kraya «Narodnyi master Altaiskogo kraya»* [The Law on the honorary title of the Altai Krai «The People's Master of the Altai Krai»]. Available at: www.culture22.ru/upload/iblock/28b/zakon.docx (accessed 30.10.2017). (In Russian).

3. *Mastera zemli Altaiskoi* [Craftsmen of the Altai land]. Available at: <http://altai-mastera.ru/katalog/master/34/6> (accessed 30.10.2017). (In Russian).

4. Moskvina M.V. *Strategii razvitiya narodnogo iskusstva v Respublike Altai v XXI veke* [Strategies for the folk art development in the Republic of Altai in the XXI century]. *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Bulletin of the Surgut State Pedagogical University*, 2017, No. 4 (49), pp. 175-179. (In Russian).

5. Moskvina M.V., Oktyabr'skaya I.V., Pavlova E.Yu., Skovpen' A.V. *Altaiskii «Kezer»: tendentsii razvitiya khudozhestvennykh promyslov sovremennoi Rossii* [Altai "Kezer": trends in the arts and crafts development of modern Russia] *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice*, 2016, No. 12-1 (74), pp. 130-132. (In Russian).

6. Mukaeva L.N. *Istoriya kamnereznoi promyshlennosti Altaya vo vtoroi polovine XIX – nachale XX veka* [The history of the Altai stone-cutting industry in the second half of the XIX – early XX century]. *Mir Evrazii – World of Eurasia*, 2008, No. 1 (1), pp. 59–61. (In Russian).

7. *Ob utverzhdenii vedomstvennoi tselevoi programmy «Sokhranenie i razvitiye nematerial'nogo naslediya Respubliki Altai na 2016-2018 gody»* [On approval of the departmental target program «Preservation and Development of the Intangible Heritage of the Republic of Altai for 2016–2018»]. Available at: <http://docs.cntd.ru/document/412705448> (accessed 10.03.2014) (In Russian).

8. Oktyabr'skaya I.V., Suraganov S.K. *Khudozhestvennyi voilok v strukture sovremennykh kazakhskikh narodnykh promyslov: problema sokhraneniya kul'turnogo naslediya* [Art felt in the structure of modern Kazakh folk crafts: the problem of cultural heritage preservation]. *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Bulletin of the Surgut State Pedagogical University*, 2017, No. 4 (49), pp. 180-184. (In Russian).

9. Pavlova E.Yu. *Etnicheskaya tema v sovremennom iskusstve i narodnye promysly Zapadnoi Sibiri* [Ethnic theme in contemporary art and folk crafts of Western Siberia]. *Gumanitarnye nauki v Sibiri – Humanitarian Sciences in Siberia*, 2007, No. 3, pp. 74-77. (In Russian).

10. Shokorova L. V. *Khudozhestvennye promysly Altaya XIX-XXI stoletii: istoriya i perspektivy razvitiya*. Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya 17.00.04. [Art crafts of Altai XIX-XXI centuries: history and development prospects. Author's abstract of PhD in art history]. Barnaul, 2009. 21 p. (In Russian).

Received: December 25, 2018.

Словарь буддийской иконографии Л. Чандры

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

ОТ РЕДАКЦИИ: Уважаемые читатели!

По разрешению выдающегося ученого Локеша Чандры мы продолжаем публиковать статьи из его «Словаря буддийской иконографии» (Нью-Дели, 2005) в переводе С.М. Белокуровой. Предыдущие публикации – в №№ 4-6, №№ 8-12 журнала «Искусство Евразии».

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.006

**Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»
Том 5, с. 1391-1392.**

Хеманта-деви

Хеманта-деви – 1. (монг. Ebul-un okin tngri – Эбулун охин тэнгри – *прим. ред.*) в Монгольском Ганджуре [1, с. 158] 1717–20 гг. одна из четырех богинь времен года в свите Шридеви Ремати, в правой руке ее – волшебный зубчатый жезл, в левой – череп, наполненный кровью. Богиня едет верхом на верблюде с белым пятном на лбу [2, с. 30]. Сходные черты описаны в издании «300 Icons» 1751 г. (рис. 1). Тибетский вариант Dgun.gyi.rgyal.mo = Хеманта-раджни.



Рис. 1. Мантра Хеманта-раджни в издании «300 Icons» 1751 г.

Мудра Хеманты бодхисатвы содержится в трактате Shingon-mikkyo-zu-in-shu (японский трактат «Собрание изображений мудр в Мантраяне» – прим. ред.) под номером 4.300. Крупное изображение этой же мудры в работе Gauri Devi [3, с. 48].



Рис. 2. Мудра Хеманты бодхисатвы в трактате «Собрание изображений мудр в Мантраяне» под номером 4.300.

Издание «360 Icons» 1761 г. включает изображение богини с надписью на четырех языках: китайском (Chih-tung t'ien-mu hu-fa); маньчжурском (Tuweri enduringge eme tuwakiyangga); монгольском (Ebul-un okin tngri); тибетском (Dgun.gyi.lha.mo). В индийском варианте богиню зовут – Хеманта девамата дхармапали.

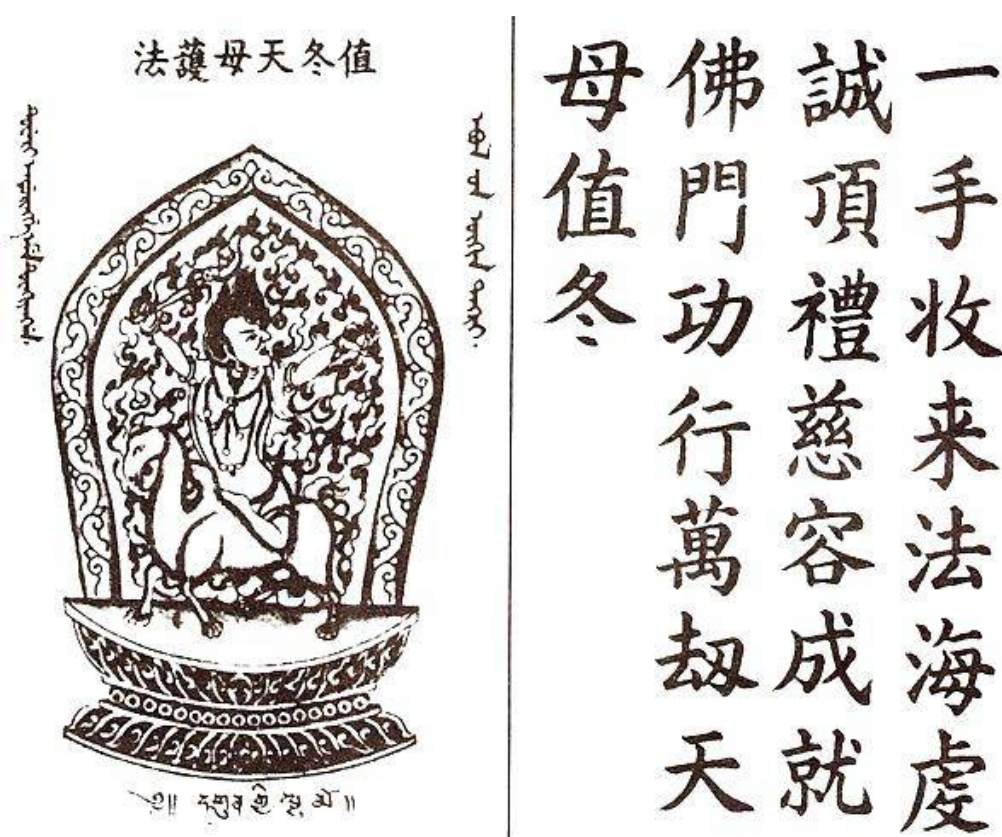


Рис. 3. Изображение богини Хеманта-деви в издании «360 Icons» 1761 г. под номером 334.

Хеманта изображается перед Ремати в левом углу, в темно-синем цвете. В правой ее руке – волшебный зубчатый жезл, в левой – череп с кровью. Богиня едет на верблюде с белым пятном на лбу [2, с. 30].

Хеманта-деви – 2. Богиня, именуемая Dgun.gyi.rgyal.mo dun.mdan.can охраняет южные ворота в мандале религии Бон, принадлежащая божеству Khod.spuns (g.yun.drun) tshehi.lha, которое соответствует Амитаюсу. Она белая королева зимы, подобная белой раковине [2, с. 427, п.16].

Литература

1. Lokesh Chandra. Buddhist Iconography, Satapitaka series No. 342, New Delhi (Additya Prakashan), 1991.
2. Rene de Nebesky-Wojkowitz. Oracles and Demons of Tibet, The Hague (Mouton&Co), 1956.
3. Gauri Devi. Esoteric Mudras of Japan, Satapitaka series No. 393, New Delhi (Additya Prakashan), 1999.

Библиографическое описание для цитирования:

Чандра Л. Хеманта-деви // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 65-67. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.006. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/14/>

Искусство XX-XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.007

УДК 75.03

БЭГЗСУРЭН БААСАНСУРЭН: ХУДОЖНИК, СТРЕМЯЩИЙСЯ К СОВЕРШЕНСТВУ

Наваанзоч Х. Цэдэв
Профессор, действительный член
Академии образования, консультант
Монгольского национального
университета.
Монголия, г. Улан-Батор.
navaanzoch@yandex.ru

Шипин Михаил Юрьевич
Искусствовед, академик Российской
академии художеств, доктор философских
наук, профессор, заведующий
международной кафедрой ЮНЕСКО
Алтайского государственного
технического университета.
Россия, г. Барнаул.
shishinm@gmail.com

Статья подготовлена
при поддержке гранта РФФИ
и Министерства образования,
науки и культуры Монголии
«Искусство Монголии в историко-
культурном контексте Евразии:
российско-монгольские диалоги
от истоков до современности»
№ 19-512-44007.

Аннотация

В статье представлена биография и проанализированы основные произведения современного монгольского молодого художника, преподавателя Монгольского национального университета Бэгзсурэн Баасансурэна. В августе 2019 года он открыл в Норпей-Арт галерее центра Блю-Мон г. Улан-Батора четвертую персональную выставку, которая называлась «Тоонолж». Художник получил профессиональное образование в Институте изобразительных искусств и дизайна при Монгольском государственном университете искусств и культуры. Его учителем был художник Х. Содномцэрэн. Баасансурэн работает в нескольких стилистических направлениях, наибольших успехов он добился в экспрессионизме и абстрактном экспрессионизме.

Ключевые слова: современное монгольское искусство, художник Бэгзсурэн Баасансурэн, экспрессионизм, абстрактное искусство.

Библиографическое описание для цитирования:

Цэдэв Наваанзоч Х., Шишин М.Ю. Бэгзсурэн Баасансурэн: художник, стремящийся к совершенству // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 68-80. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/17/>

В настоящее время усиливается интерес российских и монгольских искусствоведов к современному монгольскому искусству. Уже выделены стилистические направления, которые сложились в Монголии и Сибири фактически одновременно, например, стиль метаисторический экспрессионизм [7]. В совместных российско-монгольских искусствоведческих монографиях нашли отражение основные положения монгольского учения *арга билиг*, которое оказывает заметное влияние на всю монгольскую художественную культуру, прослежены кросскультурные взаимодействия между монгольским и российским искусством, получили свое освещение творчество и судьбы ряда мастеров искусства [8; 9]. Однако еще остается практически не осмысленным творчество большого числа современных мастеров, которые весьма успешно проявляют себя в современном художественном процессе. К ним принадлежит Бэгзсурэн Баасансурэн, и его искусство фактически впервые представляется в русскоязычном искусствоведческом исследовании.



Рис. 1. Бэгзсурэн Баасансурэн, художник, преподаватель Монгольского национального университета.

Бэгзсурэн Баасансурэн родился в сомоне Эрдэнэ Гоби-Алтайского аймака в 1969 году в семье кочевника, и особая красота этих мест с детства стала его вдохновляющей силой. Она впервые открылась для него через дымник юрты как вечно синее небо и снежные вершины Монгольского Алтая. Обращаясь к этим детским впечатлениям, он и назвал свою очередную персональную выставку «Тоонолж», что в переводе означает «дымник», верхнее отверстие юрты, с которым связаны многие сакральные представления монголов.

В 1994–1999 годах он учился в Институте изобразительного искусства при Университете культуры и искусства, в художественной мастерской известного преподавателя, профессора Ханзангийна Содномцэрэна, яркого художника, наиболее успешно проявившего себя в абстрактных формах искусства, со специфическим

подходом [4]. Композиции Х. Содномцэрэна представляют собой знак, восходящий к реальным формам бытия, и этим он отличается от абстрактного искусства в его чистом виде. Этот подход воспринял и творчески развил его ученик. В 2008 году Баасансурэн получил магистерскую степень в Монгольском государственном университете образования.

Вот уже почти двадцать лет художник Баасансурэн занимается преподавательской деятельностью, ведет курсы по изобразительному искусству в Монгольском национальном университете как старший преподаватель Школы архитектуры и дизайна. Художника отличает высокая работоспособность, о чем свидетельствует его постоянное участие в профессиональных выставках: более чем на двадцати из них Б. Баасансурэн представлял свои работы, четыре из них – персональные выставки мастера.

Ключевая тема творчества художника – это Гоби, особую красоту которой он впитал с детства. Эта линия хорошо дополняется другой темой – темой юрты, микрокосма жизни кочевника. В плане стилистических предпочтений Баасансурэну близки экспрессионизм и одна из его разновидностей – абстрактный экспрессионизм. О степени увлеченности этим стилем говорит масштаб его последней персональной выставки, где было выставлено около 50 живописных работ, выполненных в этом стиле. Относя художника к этому активно развивающемуся стилистическому направлению современного искусства, стоит все же сделать ряд уточнений и выделить специфику проявления этого стиля в творчестве Баасансурэна.

Искусствоведы считают, что истоки абстрактного экспрессионизма необходимо искать в искусстве одного из ведущих художников XX века – В. Кандинского. В последующем он активно развивался А. Бретоном, П. Мондрианом, М. Эрнстом, Р. Матта и другими ведущими художниками прошлого века. Они полагали, что необходимо «освободить» искусство от логических законов и вообще контроля разума, сделать его спонтанным, передающим внутренний мир творческой личности, импульсы подсознания, используя принцип свободного нанесения хаотических, абстрактных форм. Главное было в стремительном ритме энергичных мазков зафиксировать импульсы психического состояния и всплесков эмоций. Именно такими предстают работы Баасансурэна в первый момент их восприятия. Однако за внешним сходством может быть обнаружена одна очень важная черта творческого метода художника, которая принципиально отличает его от других мастеров этого стиля. Постараемся кратко определить составляющие его творческого метода.

Во-первых, стремясь к выразительности формального воплощения, художник начинает работать только тогда, когда у него сложится какая-то очень сильная, хорошо продуманная идея, концепция, которую он и стремится воплотить в работе. Поэтому в своих композициях он не теряет дискурсивный контроль и последовательно воплощает свой замысел. Порой для этого он разрабатывает довольно сложные аналитические схемы и в этом плане сближается с другим очень ярким явлением в современном искусстве XX века – аналитическим искусством. Его теоретик и, по сути, основоположник Павел Филонов полагал, что существуют дела два главных органа в искусстве – «глаз видящий», который воспринимает видимый мир, и «глаз знающий», прозревающий невидимую конструкцию мира, его структуру, силовые линии связей, закономерности «роста» феноменов «очевидной» действительности. Только такой подход, по Филонову, мог привести к воплощению в искусстве желаемого

гармоничного взаимодействия мира и человека, что предполагало в зрителе высокий интеллект и активное соучастие-прочтение произведения в акте творческого восприятия.

Второй очень важный момент в творчестве Баасансурэна – его укорененность в родной природе и культуре, богатый накопленный визуальный опыт, восхищение и глубокое сопереживание образам художественной культуры Монголии. Его волнуют простые знаки, чрезвычайно распространенные в орнаментальных композициях повсюду. Они стали привычны и в некотором смысле обыденны. Придавая им динамику и экспрессию, художник как будто пробуждает эти древние знаки от сна, наполняет их экспрессией и раскрывает изначальный смысл и содержание. Ниже мы остановимся на таких композициях.

И, наконец, художник не утратил интереса к красоте и выразительности мира. Он легко оставляет экспрессивные и абстрактные формы искусства и пишет реалистические пейзажи, в которых не только передает красоту и особенные черты того или иного уголка природы, но выступает и как аналитик, внимательно изучает каждую деталь, стремится запомнить мельчайшие подробности. Можно заметить, что в будущем он может сделать следующий шаг: отказаться от детализации и пойти на сильное обобщение, ярче раскрывающее, например, образ места.

Лучше всего это проявилось в его пленэрных работах. В последние годы картины Б. Баасансурэна часто принимают участие в международных выставках, в частности, в КНР, Корее, Кыргызстане и России. В 2015 году Баасансурэн участвовал в международном пленэре на берегу Иссык-Куля. Одна из творческих удач художника – картина «Лето» (холст, акрил, 30 x 30 см) – экспонировалась на выставке молодых художников в Корее и Монголии [2, с. 72]. Его работы, написанные во время международного пленэра на берегу Иссык-Куля, отличаются эпичностью композиции и напряженные цветовые эффекты (рис. 2 и 3).

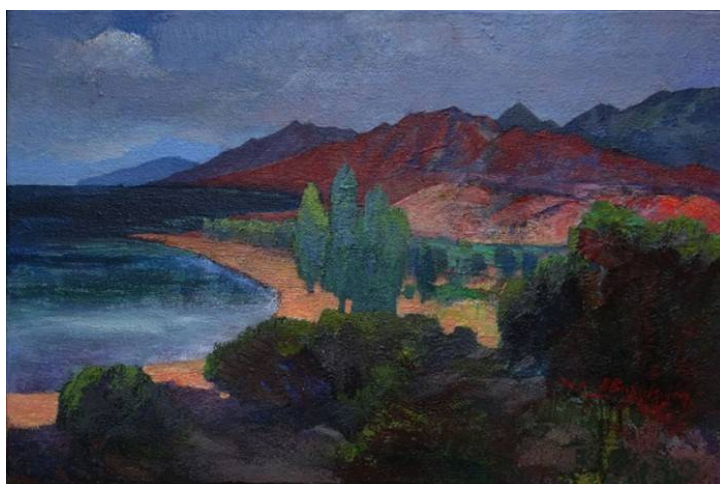


Рис. 2. Б. Баасансурэн. Иссык-Куль. Холст, акрил.
40 x 60.

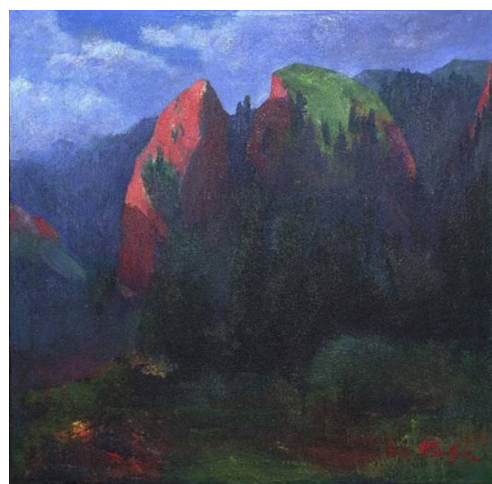


Рис. 3. Б. Баасансурэн. Гора Зурх
(Гора Сердце). Холст, акрил. 50 x 50.

Знаковой работой художника в последнее время стала картина «Тоонолж (Дымник юрты)», которая дала название и его персональной выставке (рис. 4).



Рис. 4. Б. Баасанурэн. Тоонолж (Дымник юрты). Холст, смешанная техника. 120 × 282.

Остановимся на ней подробнее. Чтобы понять замысел, нужно вспомнить об особенностях этого важнейшего элемента конструкции юрты. Фактически это деревянное искусно сделанное кольцо. Его изготовление предполагает большое мастерство – необходимо выгнуть дерево строго по кругу. Это самый ценный элемент в юрте, его тщательно берегут и бережно относятся во время перекочевок. На дымник опираются жерди, несущие кровлю юрты. Как правило, их и кольцо раскрашивают в красный или оранжевый цвета, что создает образ солнца с лучами в каждой юрте. Одним словом, дымник – не только ключевой элемент конструкции юрты, но и сакральный символ, он находится в центре юрты, как и солнце, центр и божество полуденного мира. В композиции можно заметить ряд важных моментов, раскрывающих связь творчества художника с традициями монгольской художественной культуры.

Одним из самобытных стилей искусства Монголии является *монгол зураг*, родоначальником которого был одаренный художник Б. Шарав [1]. Отличительный признак этого стиля – тяготение к симметрии в композициях, что легко обнаруживается в картине художника. Более внимательный анализ конструкции-структуры произведения (рис. 5) приводит к еще более интересной концепции.

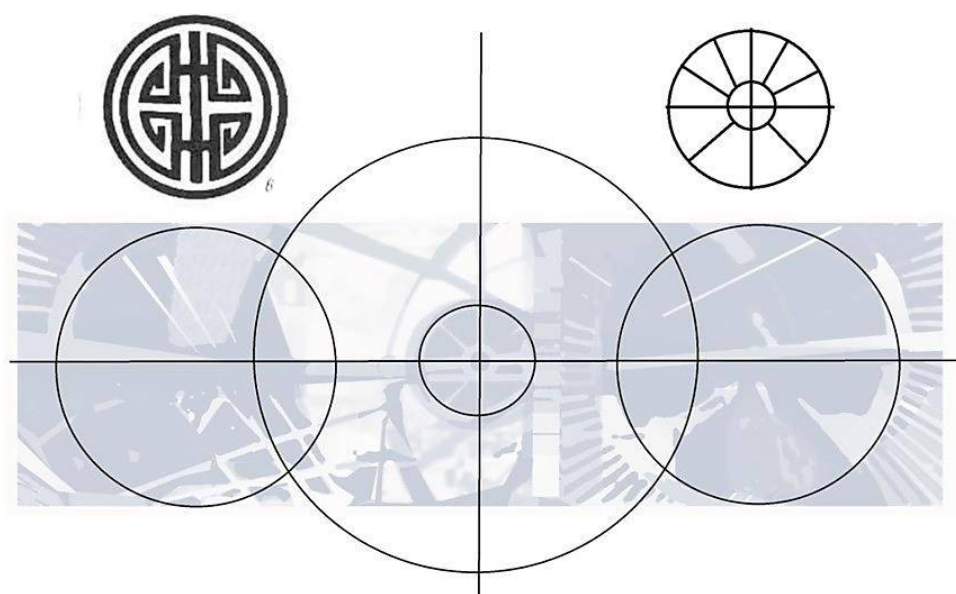


Рис. 5. Композиционная схема картины «Тоонолж».

Три пересекающиеся окружности и оси симметрии создают систему пропорциональных отношений, описываемую как «золотое сечение». За этим очевидно стоит не только желание вызвать у зрителя припоминание дымника, но раскрыть его символическую природу и показать глубину народной мудрости, воплотившейся в элементах повседневности, и в частности, в юрте.

Монгольские искусствоведы, среди них Д. Уранчимэг, относят искусство Б. Баасансурэна к направлению contemporary art, для которого характерно не изображение, а выражение идеи и философских представлений средствами искусства [5, с. 173]. Это хорошо заметно в серии его работ, где различного рода знаки и цветовые сочетания играют главную роль.

Одной из интересных и получивших широкую известность стала композиция «Огторгуй-2 (Космос-2)» Б. Баасансурэна (рис. 6). Важно отметить, что слово «космос» по-монгольски – «огт ор угуй», буквально – «совсем нет ничего».



Рис. 6. Б. Баасансурэн. *Огторгуй-2*
(Космос-2). Холст, масло. 160 x 200.

Тему картины можно воспринимать в философском ключе – она о животворящей пустоте, все порождающей и безграничной в своем бытии. На черном всепоглощающем фоне художник показывает первые мгновения зарождения форм. Акцентированно даны пятна синего (символ неба в монгольском мировоззрении) и красного цвета, имеющего большой семантический круг, включающий солнце, огонь и просто жизнь. Серия картин «Космос» была замечена и получила высокую оценку в Монголии. Картина «Космос-2» и ряд других работ включены в монографию о современном искусстве Монголии Х. Содномцэрэна «Уран бүтээлч болох замд» [6, с. 197]. А работа «Космос-1» хранится в фондах национальной галереи.

Еще одной, можно сказать, постоянной темой творчества художника стали различные древние символы монгольской культуры. Остановимся на композициях, в которых художник обращается к свастике, одному из почитаемых знаков монголов, связанному с солярной символикой и воплощающему образ вечного движения.

Знак в его картинах представляется не явно, его нужно заметить в сочетании линий и пятен, как, например, в картине «Ногоон зураг», буквально «Зеленая картина» (рис. 7). Этим приемом он заставляет зрителя внимательнее взглянуть в работу, чтобы обнаружить скрытый символ. Это важно для понимания главной идеи картины. Зеленый цвет всегда в Монголии связан с жизнью природы, это сама природа, а свастичный знак может пониматься как извечная и скрытая энергия жизни. Картина с успехом демонстрировалась на выставке китайских и монгольских художников «Один пояс, один путь» в 2016 г. [4, с. 186].

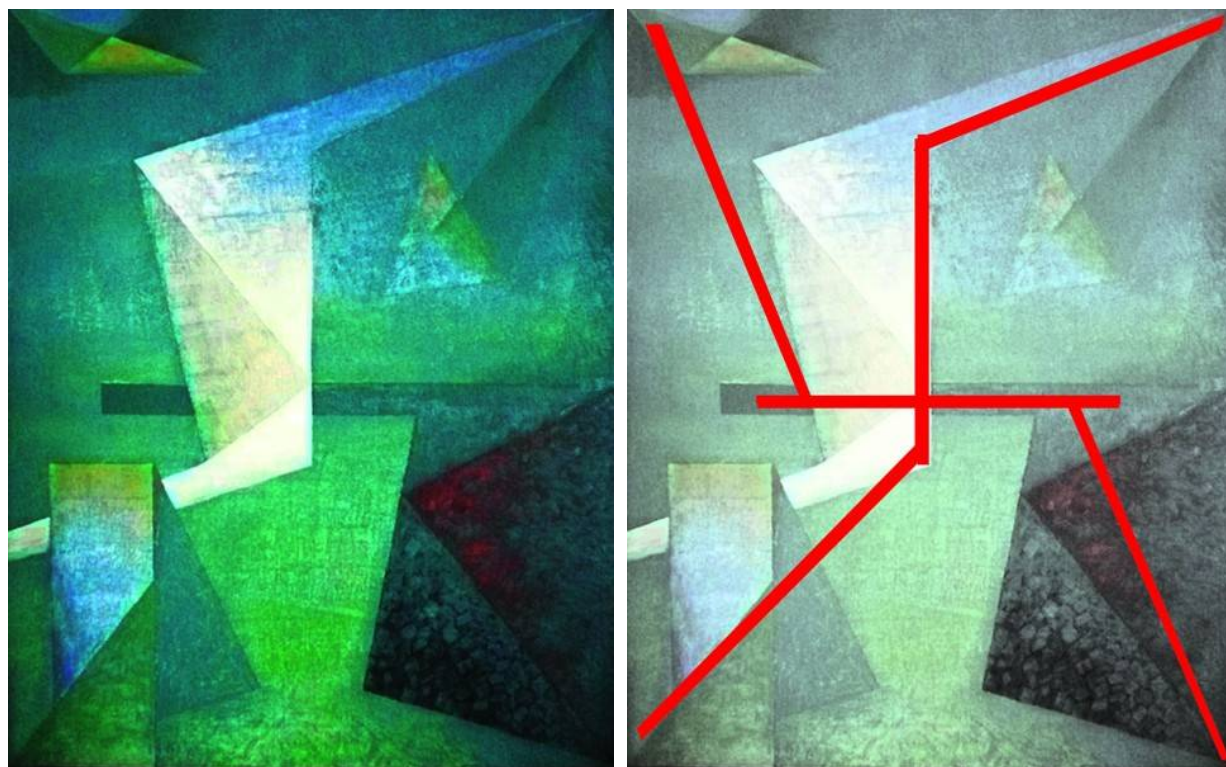


Рис. 7. Б. Баасансурэн. Ногоон зураг (Зеленая картина). Холст, масло. 60 × 75.

Этой картине предшествовал ряд отличных по цвету вариантов с красной и голубой свастикой. В них также был использован прием имплицитного присутствия знака в композиции. Представим схемы со знаком рядом с картинами, чтобы можно было лучше рассмотреть этот эффект (рис. 8, 9). Композиции получили высокую оценку искусствоведов и любителей искусства.

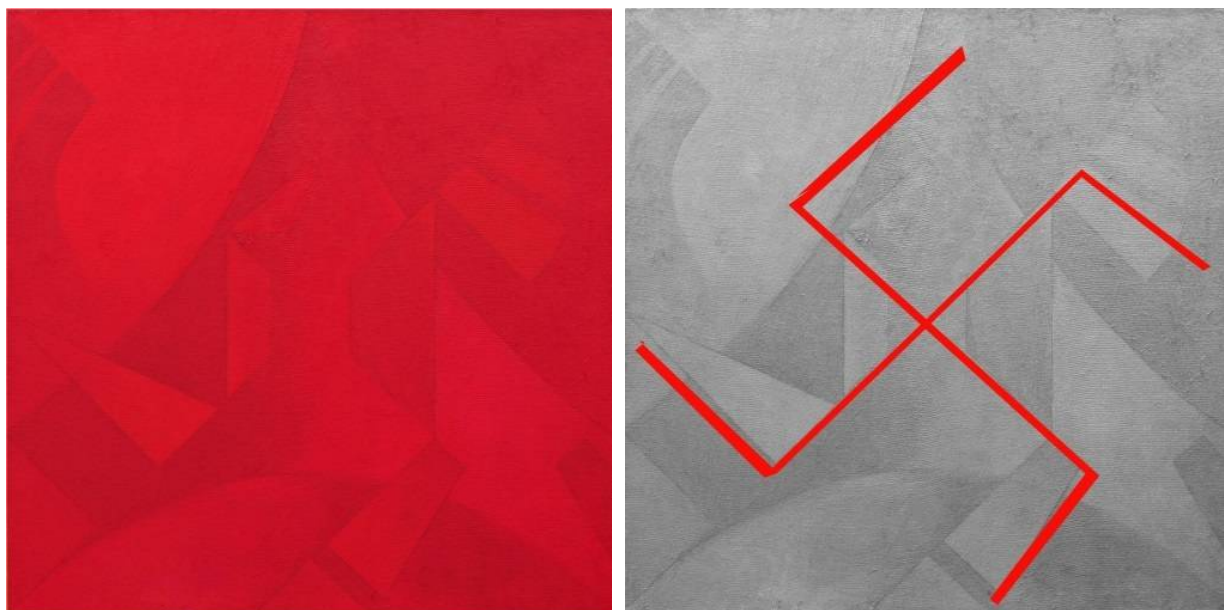


Рис. 8. Б. Баасансурэн. Красная свастика. Холст, масло. 80 x 80.

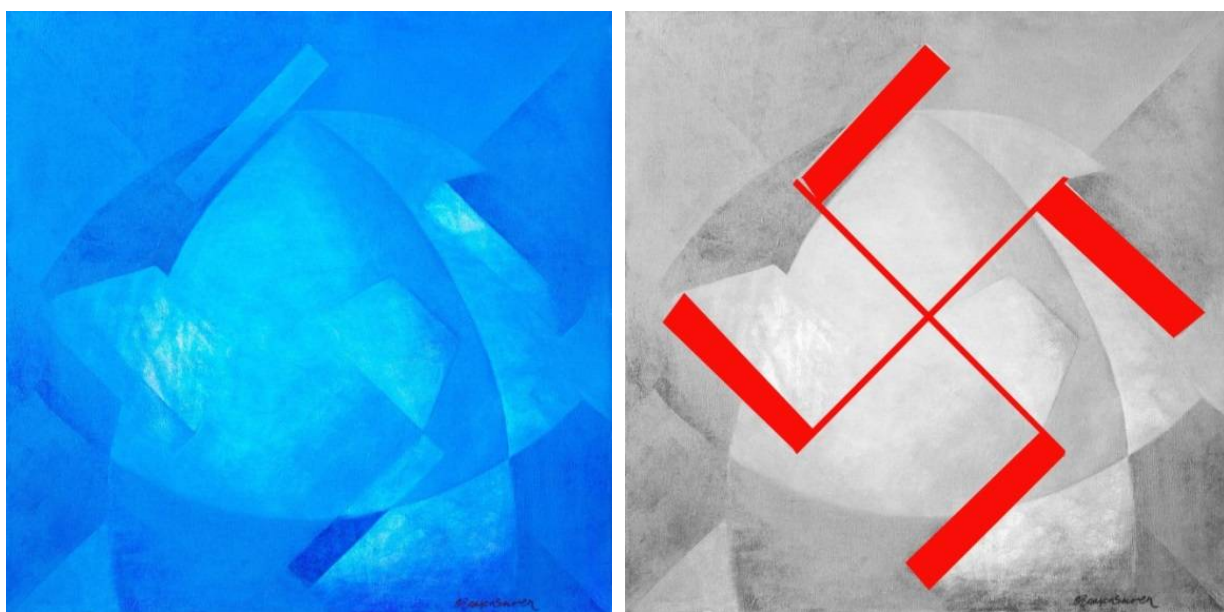


Рис. 9. Б. Баасансурэн. Голубая свастика-1. Холст, масло. 80 x 80. Хранится в частном собрании английского коллекционера Джеймса Олдриджа в Дубае.

Можно заметить, что красный относится к наиболее любимым цветам художника, и Баасансурэн мастерски использует его мощную и активную энергетику. В полотне, получившем название «Красная картина» (рис. 10), в красный фон вторгаются другие цвета – черный, белый, синий, что создает напряженный пластический эффект, возможно, связанный с душевными переживаниями автора. Эта работа также демонстрировалась на китайско-монгольской выставке в 2016 году в КНР [2, с. 187]. Более умиротворенный и спокойный образ с аллюзиями на природные явления – восход солнца или полной луны над зеленой степью – явлен в другой картине с названием «Зеленая композиция» (рис.11).



Рис. 10. Б. Баасансурэн. Красная картина. Холст, масло. 60 × 75.



Рис. 11. Б. Баасансурэн. Зеленая композиция. Холст, масло. 80 × 80.

Таким образом, работы, выполненные Б. Баасансурэном в абстрактной манере, полной музыкальности, порой несут древний мифопоэтический образ, побуждают зрителя к активному прочтению и сотворчеству в акте восприятия.

Теперь перейдем к пейзажам художника, которые, как правило, о его родных, знакомых с детства гобийских местах. Вот перед нами работа, посвященная одному из прекрасных оазисов Гоби (рис. 12).



Рис. 12. Б. Баасансурэн. Родные места. Холст, акрил. 30 × 37.

Один из самых крупных и живописных оазисов Гоби со всех сторон окружен горными хребтами – Далангийн нуруу, Эдрэнгийн нуруу, Суманхайрхан, с которых берут начало много родников и рек, крупные из них – Сангийн далай, Цагаанчулуут, Адуунбулак и др. [3, с. 281]. На картине изображен первый весенний день. Оазис, покрытый льдами, над которыми высятся горы. Земля и глыбы льда переданы экспрессивно в коричневой гамме, небо – серое и хмурое, на его фоне еле заметно проявляются горные хребты. Картина написана в аскетичной цветовой гамме с использованием фактически двух цветов – белого и коричневого. В экспрессии форм проявляется скрытое пробуждение земли после зимних холодов.

Большая серия картин названа художником «Гоби». Здесь применен тот же энергичный экспрессионистический прием. В работе «Гоби-2» (рис. 13) небо передано сложной цветовой палитрой, сочетающей желтые и сине-фиолетовые цвета. Красными энергичными мазками переданы главные помощники кочевников пустыни – двугорбые верблюды.



Рис. 13. Б. Баасансурэн. Гоби-2. Холст, акрил.
30 x 37.



Рис. 14. Б. Баасансурэн. Гоби-3. Холст, акрил.
30 x 37.

В «Гоби-3» (рис. 14) передан типичный гобийский пейзаж. Исполненные в одной манере земля и небо фактически сливаются в единое целое, их слегка разделяют лишь небольшие коричневые мазки – холмы и каменистые гряды гор. Пейзаж пустынен, не видно ни людей, ни животных. Земля и небо даны в одном состоянии и охвачены одним космическим ритмом. В картине хорошо передано мироощущение монгола, глубоко воспринимающего единство мира и скрытую энергию жизни.

Выводы

Во-первых, творчество Б. Баасансурэна представляет собой интересное явление в искусстве Монголии. В нем осуществляется синтез традиционного монгольского искусства с современными направлениями мировой художественной культуры. Его искусство уже получило признание как на родине, так и далеко за ее пределами, о чем, например, говорит факт включения картины мастера «Город Улан-Батор» в каталог «Mongolia: spirit of the Gobi. Contemporary artists from Mongolia» [10].

Во-вторых, он в зависимости от идеи картины и поставленной цели достаточно уверенно проявляет себя в формах реалистического искусства, экспрессионизме

и особых формах абстрактного искусства. В последних Б. Баасансурэн стремится передать не только эмоциональное состояние в выразительных пластических формах – его композиции, как правило, заключают в себе довольно сложные мифопоэтические и концептуальные идеи. Это, безусловно, связано с его мироотношением, впитавшим дух номада, глубоко связанного с окружающим миром и наследием предков.

Литература

1. Иккерт Т.В. Искусство монгольского художника Б. Шарава: опыт интерпретации основных работ // Искусство Евразии. – 2017. – № 1(4). – С. 129-140. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/640659/17/>
2. Каталог выставки китайских и монгольских художников «Один пояс, один путь». – КНР, г. И-У, 2016.
3. Кручкин Ю. Русско-Монгольская энциклопедия. – Москва – Улан-Батор – Лос-Анджелес. – 2015.
4. Содномцэрэн Х. «Найрамдын 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/>
5. Уранчимэг Д. XX зууны өрнөдийн урлаг. – Улаанбаатар, 2002 он. – 176 х.
6. Хайнзан Содномцэрэн. Уран бүтээлч болох замд. – Улаанбаатар, 2013 он. – 268х.
7. Шишин М.Ю. Основные черты стиля «метаисторический экспрессионизм» и его проявление в искусстве современных художников Сибири и Монголии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 11 (85). – С. 208-212.
8. Шишин М.Ю., Белокурова С.М., Иванов А.В., Первушина О.В., Цэдэв Н., Гантулга Д. Учение арга билэг как ось монгольской культуры. – Барнаул, Изд-во АлтГТУ, 2013. – 182 с.
9. Шишин М.Ю., Белокурова С.М., Цэдэв Н.Х. и др. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI вв.: очерки истории и теории. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2018. – 356 с.
10. Mongolia: spirit of the Gobi. Contemporary artists from Mongolia. Italy, Fabrica, Luciano Benetton Collection, 2013. 467 p.

Статья поступила в редакцию 01.06.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.007

BEGZSUREN BAASANSUREN: THE ARTIST STRIVING FOR PERFECTION

Navaanzoch H. Tsedev
Professor, full member of the Academy
of Education, consultant of the Mongolian
National University.
Mongolia, Ulaanbaatar.
navaanzoch@yandex.ru

Shishin Mikhail Yuryevich
Art historian, academician of the Russian
Academy of Arts, Doctor of Philosophy,
Professor, Head of the UNESCO
International Department of Altai State
Technical University.
Russia, Barnaul.
shishinm@gmail.com

The article was prepared
with the support of the RFBR grant
and the Ministry of education,
science and culture of Mongolia
«Art of Mongolia in the historical and
cultural context of Eurasia:
Russian-Mongolian dialogues
from the beginning to the present»
№ 19-512-44007.

Abstract

The article presents biography and an analysis of the main artworks of modern Mongolian young artist, lecturer of Mongolian national University of Begzsuren Baasansuren. In August 2019, he opened the fourth solo exhibition which was called «Toonolj» in Ulaanbaatar. The artist received a professional education at the Institute of Fine Arts and Design at the Mongolian State University of Arts and Culture. His teacher was artist H. Sodnomtseren. Baasansuren works with several stylistic directions, the greatest success he achieved in expressionism and abstract expressionism.

Keywords: modern Mongolian art, artist Begzsuren Baasansuren, expressionism, abstract art.

Bibliographic description for citation:

Navaanzoch H. Tsedev, Shishin M.Yu. Begzsuren Baasansuren: the artist striving for perfection. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 68-80. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/17/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.007. (In Russian)

References

1. Ikkert T. V. The art of Mongolian artist B. Sharav: the experience of interpretation of major artworks. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No. 1(4), pp. 129-140. Available at:

<https://readymag.com/u50070366/640659/17/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.008.
(In Russian).

2. Catalog of the exhibition of Chinese and Mongolian artists «One Belt, One Way». China, I-Y, 2016.

3. Kruchkin Y. *Russko-Mongol'skaya entsiklopediya* [Russian-Mongol Encyclopedia]. Moscow, Ulaanbaatar, Los Angeles, 2015.

4. 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).

5. Uranchimeg D. Western art in the twentieth century. Ulaanbaatar, 2002. 176 p. (In Mongolian).

6. Hainzan Sodnomtseren. *Uran бүтээлч болох зүгд* [To be creative]. Ulaanbaatar, 2013. 268 p. (In Mongolian).

7. Shishin M.Yu. The main features of the style of «metahistorical expressionism» and its manifestation in the art of contemporary artists of Siberia and Mongolia. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki – Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice*, 2017, No. 11 (85), pp. 208-212.

8. Shishin M.Yu., Belokurova S.M., Ivanov A.V., et al. *Uchenie arga bilig kak os' mongol'skoi kul'tury* [The teaching of arg Bilyg as the axis of Mongolian culture]. Barnaul, ASTU, 2013. 182 p.

9. Shishin M.Yu., Belokurova S.M., Tsedev N.H et al. *Iskusstvo Sibiri i Mongolii XX – nachala XXI vv.: ocherki istorii i teorii* [Art of Siberia and Mongolia of the XX – early XXI centuries: essays of history and theory]. Barnaul, ASTU, 2018. 356 p.

10. Mongolia: spirit of the Gobi. Contemporary artists from Mongolia. Italy, Fabrica, Luciano Benetton Collection, 2013. 467 p.

Received: June 01, 2019.

КРЕСТЬЯНСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ ФИЛИППА МАЛЯВИНА

Филиппова Ольга Николаевна
Искусствовед, член Ассоциации
искусствоведов, преподаватель первой
категории по истории искусства,
Детская художественная школа № 9.
Россия, г. Москва.
iscusstvo0891@mail.ru

Аннотация

Русское искусство конца XIX – начала XX века было богато яркими талантами. Филипп Андреевич Малявин (1869–1940) являлся одним из самых оригинальных художников этого периода. Главной в его творчестве была крестьянская тема, которая издавна привлекала русских художников. Над этой темой работали и многие современники Ф.А. Малявина, известные художники – А.Е. Архипов, С.В. Иванов, С.А. Коровин, А.П. Рябушкин, З.Е. Серебрякова. Они обращались к различным сторонам быта и жизни русской деревни, но всех их объединяло стремление раскрыть самобытность и душевную красоту русского народа. Ф.А. Малявин сказал свое новое слово, создал выразительные крестьянские образы «баб» и «мужиков», нашел для них новые живописно-пластические средства. Статья дает представление о периоде расцвета творчества мастера, когда им были написаны лучшие произведения, занявшие большое место в истории русского искусства.

Ключевые слова: творчество Ф.А. Малявина, этюды, наброски с натуры, портреты, живопись, рисунок, крестьянская тема, Всемирная выставка в Париже.

Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Крестьянская тема в творчестве Филиппа Малявина // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 81-96. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/16/>

Филипп Андреевич Малявин родился 10 (22) октября 1869 года в селе Казанки Самарской губернии в бедной крестьянской семье. Рисовать он начал рано и рисовал везде: на печах, воротах, стенах изб. Очень любил мальчик иконы, срисовывал изображения святых и мечтал научиться писать образа.

Родители не препятствовали увлечению сына и отпустили его с богомольцами на Афон учиться иконописи. Шестнадцатилетний юноша стал послушником в монастыре Св. Пантелеймона и начал работать в небольшой иконописной мастерской, где трудились такие же самоучки, как и он сам. К великому разочарованию Ф.А. Малявина, настоящей иконописной школы на Афоне не оказалось, и учиться там было не у кого.

Писание икон по установленным шаблонам не устраивало одаренного юношу, и он творчески перерабатывал заданные образцы. Кроме того, Ф.А. Малявин делал этюды и наброски с натуры. Относящиеся к этому времени работы: «Голова мальчика» (1885), «Крестьянин» (1888), «Девочка» (1889) и другие говорили о преодолении им канонов иконописи и приобретении некоторых живописных навыков [9, с. 2]. В 1891 году Афон посетил скульптор В.А. Беклемишев (1861–1919). Увидев работы Ф.А. Малявина, он был поражен талантом юноши, силой его природного дарования. Эта встреча решила судьбу будущего художника. В феврале 1892 года Ф.А. Малявин приехал в Петербург, а в сентябре того же года он был зачислен вольнослушателем Академии художеств.

Не имея никакого образования, благодаря только своим целеустремленности и упорству, Ф.А. Малявин в два года прошел полный академический курс обучения. Его работы «Бегство в Египет» и «Натурщик» (1893) отмечались наградами и премиями [9, с. 2]. Будучи учеником замечательного педагога – П.П. Чистякова (1832–1919), Ф.А. Малявин получил хорошую профессиональную подготовку. После реформы 1894 года в Академии художеств значительно изменилась вся система преподавания. Крупной особенностью новой Академии было учреждение персональных мастерских профессоров, где занятия велись под индивидуальным руководством преподавателей. В реформированной Академии стали работать видные мастера русского искусства того времени – это И.Е. Репин, В.Е. Маковский, А.И. Куинджи, И.И. Шишкин. Самой многочисленной была мастерская И.Е. Репина, талант которого покорял молодежь. Ф.А. Малявину, окончившему общий курс в 1894 году, посчастливилось сразу же попасть к нему в мастерскую.



Рис. 1. Ф.А. Малявин. Крестьянская девушка с чулком. 1895 г. Холст, масло, 141,0 × 81,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).



Рис. 2. Ф.А. Малявин. Крестьянка, закрывающая свиткой рот. 1895 г. Холст, масло, 140,0 × 89,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).



*Рис. 3. Ф.А. Маевина. За книгой.
Портрет сестры художника А.А. Маявиной
(1875–1903). 1895 г.
Холст, масло, 106,5 x 72,0 см.
Государственная Третьяковская галерея
(Москва).*

И.Е. Репин оказал большое влияние на формирование творчества начинающего художника, дал общее направление его самостоятельным художественным поискам. В период обучения в Академии художеств Ф.А. Маевина создал произведения, которые были показаны на выставках, получили высокие оценки современников. Ученический период выражается, прежде всего, созданием полотен на крестьянскую тему. Уже первые работы 1895 года «Крестьянская девушка с чулком», «Крестьянка, закрывающая свиткой рот», «За книгой. Портрет сестры художника А.А. Маявиной (1875–1903)» были вполне зрелыми произведениями [9, с. 4] (рис.1, 2, 3).

В них, прежде всего, привлекает новизна трактовки, внутренняя значительность образов простых русских женщин, умение выделить главное в характере каждой из них. Все эти работы отличаются уверенной лепкой объемов, высокими живописными качествами. В это же время Ф.А. Маевина были созданы замечательные портреты коллег по мастерской: И.Э. Грабаря, А.П. Остроумовой-Лебедевой, К.А. Сомова, А.А. Мурашко, Е.М. Мартыновой, А.И. Тхоржевской (рис. 4, 5, 6). Писал он портреты очень быстро, в один-два сеанса, но для каждого из них сумел найти своеобразную композицию, передать индивидуальный характер модели.



Рис. 4. Ф.А. Малявин. Портрет художника Пегоря Эммануиловича Грабаря (1871–1960). 1895 г. Холст, масло, 131,5 x 63,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

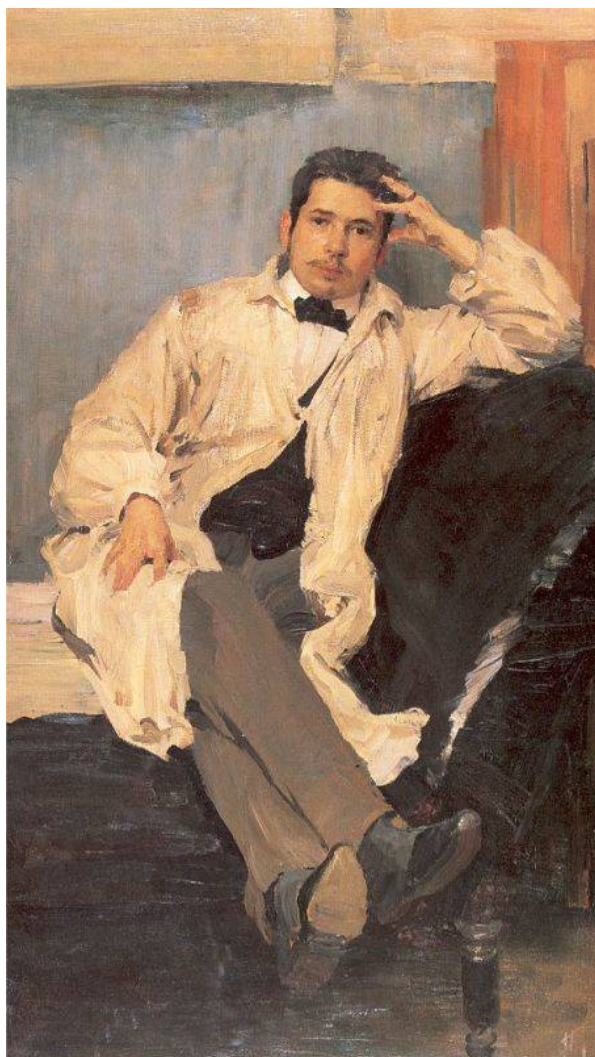
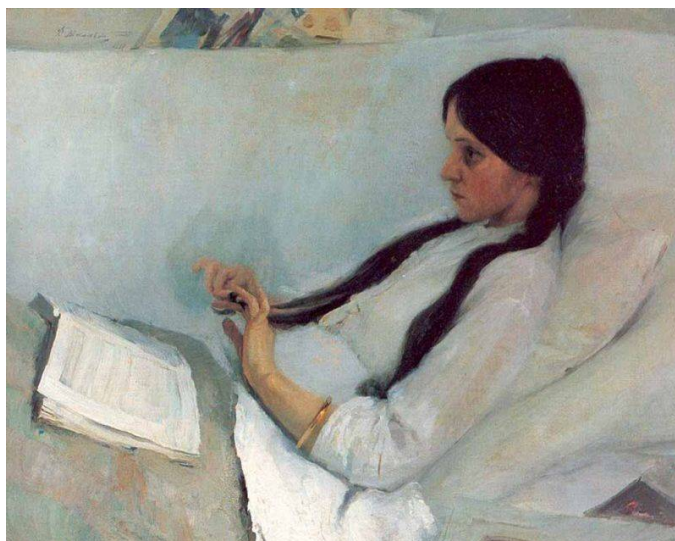


Рис. 5. Ф.А. Малявин. Портрет художника Константина Андреевича Сомова (1869–1939). 1895 г. Холст, масло, 169,0 x 92,5 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

Рис. 6. Ф.А. Малявин. Портрет художницы Елизаветы Михайловны Мартыновой (1868–1905). 1897 г. Холст, масло, 71,0 x 88,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).



Особенно выделяется среди них портрет К.А. Сомова (1895). Ф.А. Малявин мастерски передал сходство, непринужденность позы, настроение, характер молодого художника: серьезность, сосредоточенность, уверенность в себе. Привлекает внимание необычный и красивый по композиции и по серебристой гамме портрет Е.М. Мартыновой (1897). Удивительно тонко использовал художник все изобразительные средства для воссоздания лирического, хрупкого образа больной. Успехи Ф.А. Малявина в портрете были так велики, что еще до выхода из Академии он получил массу заказов, написал удачные женские и детские портреты: «Мальчик на медвежьей шкуре» (1897), «Портрет Ники Ратькова-Рожнова» (1898), «Портрет г-жи Поповой» (1899) [9, с. 5] (рис. 7).



Рис. 7. Ф.А. Малявин. Портрет г-жи Поповой. 1899 г. Холст, масло, 164,0 x 125,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

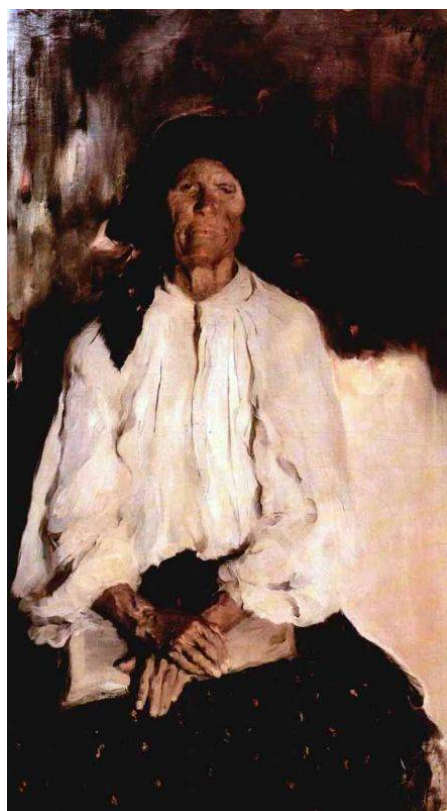


Рис. 8. Ф.А. Малявин. Старуха. Портрет Д.И. Татаринцевой, соседки Ф.А. Малявина. 1898 г. Холст, масло, 140,0 x 80,6 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

Но наибольшее внимание Ф.А. Малявин все-таки уделял родной ему крестьянской теме. Молодой художник создал ряд значительных образов: «Старуха. Портрет Д.И. Татаринцевой¹, соседки Ф.А. Малявина» (1898), «Крестьянская девушка. Портрет сестры художника П.А. Москалевой» (1899), портреты отца 1898 и 1899 годов [9, с. 5] (рис. 8, 9, 10).

¹ Название работы «Старуха. Портрет Д.И. Татаринцевой, соседки Ф.А. Малявина» приведено по данным Государственной Третьяковской галереи. В ряде публикаций встречается написание «Татарницевой» [например, 2, с. 590; 3, с. 230-231; 4, с. 58-59, 262].



Рис. 9. Ф.А. Малявин. Крестьянская девушка. Портрет сестры художника П.А. Москалевой. 1899 г. Холст, масло, 180,0 x 116,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).



Рис. 10. Ф.А. Малявин. Портрет А.И. Малявина, отца художника. 1899 г. Холст, масло, 156,0 x 120,0 см. Музей изобразительных искусств Туркменистана.

В них много задушевности, бережного отношения к натуре, но вместе с тем они отличаются от работ 1895 года. Теперь художник стремится к обобщению, создает собирательные образы русских крестьян. Он подчеркивает, прежде всего, силу и крепость духа, достоинство, цельность натуры. Наиболее выразителен среди его образов портрет старухи Д.И. Татаринцевой – мудрой и старой крестьянки с суровым лицом и тяжелыми узловатыми руками. Великолепно передана игра света на лице и белой кофте, тонко разработан сдержанный колорит. Все работы Ф.А. Малявина ученического периода говорят о большом живописном мастерстве молодого художника, о реалистических традициях, воспринятых им от И.Е. Репина. Показанные на выставках Петербурга и Москвы, они принесли ему признание и известность задолго до окончания Академии художеств.

В 1899 году Ф.А. Малявин представил на конкурс картину «Смех» [9, с. 5] (рис. 11). Она поразила современников, вызвала то полные негодования, то восторга споры. А между тем на картине были изображены простые деревенские бабы в ярко-красных сарафанах, с хохотом и гамом вертящиеся на зеленом лугу. Новизна этой работы была и в самой поэтической затее, и в новаторских средствах художественной выразительности.



Рис. 11. Ф.А. Малявин. *Смех*. 1899 г. Холст, масло, 194,0 x 428,0 см. Международная галерея современного искусства (Венеция).

Полотно Ф.А. Малявина отличалось такой дерзкой живописностью, таким ярким, огненным колоритом и необычной манерой широкого размашистого письма, каких еще не знало русское искусство. Картина была отклонена Советом профессоров Академии, и только И.Е. Репин оценил смелость работы своего ученика. Благодаря его защите Ф.А. Малявин и получил звание художника, но не за конкурсную работу, а за свои ранние портреты. Затем, отправленная на Всемирную выставку 1900 года в Париж, она получила всеобщее одобрение и признание. Жюри присудило Ф.А. Малявину золотую медаль.

А в 1903 году картина «Смех» была приобретена Музеем современного искусства в Венеции, где и находится в настоящее время [9, с. 6]. Это произведение определило весь дальнейший творческий путь художника, открыло новый период его творчества, который довольно полно был представлен на выставке произведений Ф.А. Малявина, организованной к 100-летию со дня его рождения в Ленинграде. Такие работы, как «Девка» (1903), «Баба в желтом» (1903), «Пляшущая баба» (1900-е гг.), «Вихрь» (1906) и другие, принесли ему славу создателя своей, «малявинской» темы [9, с. 6] (рис.12 – 15).

В них наиболее полно выразились живописные искания Ф.А. Малявина, сложилась индивидуальная манера исполнения. Натурой служили художнику простые рязанские бабы села Аксиньина, в котором Ф.А. Малявин поселился в начале 1900-х годов и где были написаны лучшие его произведения. Русские крестьянки покорили художника своеобразием характеров, красочностью одежд. И он создал целую серию женских образов, проникнутых ощущением жизни и силы. Особая эмоциональная насыщенность этих произведений неразрывно связана с художественными приемами, отвечавшими как самому характеру образов, так и задачам монументального искусства, которые Ф.А. Малявин пытался решить в рамках станковой картины. Художник выбирает вертикальную композицию, дает точку зрения снизу, показывает фигуры крупным планом на нейтральном фоне. Поиски декоративности обусловили обобщенность и укрупненность красочных пятен, звучность и насыщенность цвета. Но художник не допускает пестроты, его колорит монолитен, согласован, строго продуман. Добиваясь декоративности, Ф.А. Малявин вместе с тем сохраняет пластическую лепку объемов, переданную чисто живописными средствами. Полотна

написаны живо и свободно, вольным, передающим трепет цвета мазком. Причем стихийность, дробность мазков постепенно утихает по мере приближения к лицам, которые всегда смоделированы художником с большой тщательностью.

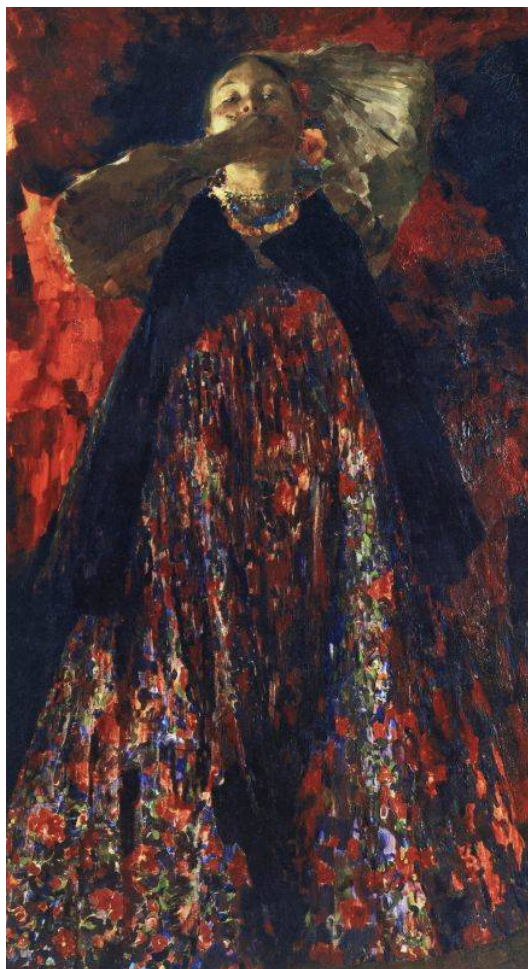


Рис. 12. Ф.А. Малявин. Девка. 1903 г.
Холст, масло, 206,3 x 115,6 см.
Государственная Третьяковская галерея
(Москва).



Рис. 13. Ф.А. Малявин. Баба в желтом. 1903 г.
Х., м., 134,0 x 97,5 см. Нижегородский
государственный художественный музей
(Нижний Новгород).

Но, прибегая в поисках выразительности к этим художественным приемам, художник достигает общего цельного впечатления. И это происходит потому, что он выискивает в натуре существенное, в форме и цвете, пренебрегая тем, что не служит главному. Как известно, к образу русской женщины обращались многие художники на протяжении всей истории русской живописи, но Ф.А. Малявин создал новый тип, его «девки» и «бабы» – это образы, приподнятые над действительностью, эпически простые и лаконичные, убеждающие в силе характера простой русской крестьянки [9, с. 7]. В большой известной своей картине «Вихрь» Ф.А. Малявин помещает своих крестьянок в атмосферу праздника, отсюда и колористика – красная, этимологически восходящая к значению «красивый, нарядный, веселый» [10, с. 101]. Атмосферу праздника подчеркивает сочный колорит буквально кричащего, сгущенного красного цвета. В этой приверженности художника красному цвету была очевидна аллюзия на древнерусскую иконописную традицию, которая связывала этот цвет с праздником, жизненной

энергией, страстью. Новая работа художника была высоко оценена не только И.Е. Репиным, но на этот раз и Советом Академии художеств. В 1906 году Ф.А. Малявин был удостоен звания академика живописи.



Рис. 14. Ф.А. Малявин. Пляшущая баба. 1900-е гг. Холст, масло, 210,0 x 125,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).



Рис. 15. Ф.А. Малявин. Вихрь. 1906 г. Холст, масло, 223,0 x 410,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

Хотя главной в творчестве Ф.А. Малявина была крестьянская тема, он работает и над портретами тоже. В 1900–1910-е годы им были написаны «Автопортрет с семьей», портреты М.В. Нестерова, С.П. Дягилева, И.Е. Репина, девочки Боткиной (внучки П.М. Третьякова), П.И. Харитоненко с сыном, скульптора В.А. Беклемишева [9, с. 8] (рис.16, 17).



Рис. 16. Ф.А. Малявин. Портрет девочки. А.С. Боткина, внучка П.М. Третьякова. 1902 г. Картон, пастель, 167,0 x 101,0 см. Государственная Третьяковская галерея (Москва).

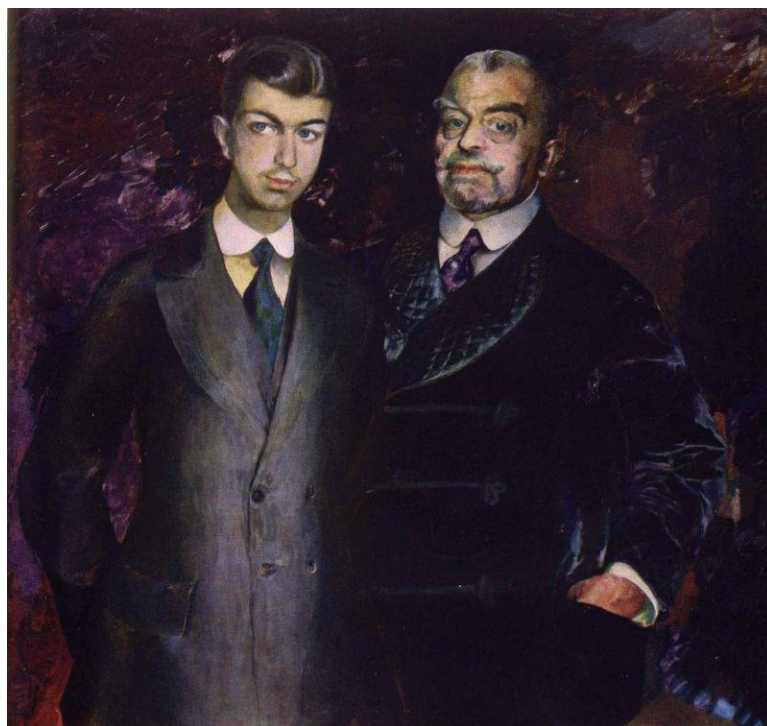


Рис. 17. Ф.А. Малявин. Портрет Павла Ивановича Харитоненко (1852–1914) с сыном. 1911 г. Холст, масло, 114,5 x 129,5 см. Харьковский художественный музей (Украина, Харьков).

Неслучайно, конечно, что в списке портретируемых стоит имя видного деятеля русской культуры – С.П. Дягилева (1872–1929). С ним Ф.А. Малявин познакомился еще в ученические годы, но не прерывал связи и после окончания Академии. С.П. Дягилев сразу же почувствовал оригинальный талант молодого художника и привлекал его к участию на выставках «Мира искусства», начиная с 1899 года [9, с. 8]. И хотя работы Ф.А. Малявина ничем не походили на большинство произведений художников «Мира искусства», все участники этого объединения были увлечены творчеством талантливого живописца [9, с. 8].

Начиная с 1903 года Ф.А. Малявин, в основном, стал выставлять свои произведения в «Союзе русских художников» [9, с. 8]. На выставке этого объединения он и выступил в 1916 году после десятилетнего перерыва с новыми работами на крестьянскую тему. Новые произведения 1910-х годов «Верка», «Две девки», «Баба», «Мужской портрет» и по колориту, и по внутреннему строю значительно отличаются от декоративных оптимистических полотен 1900-х годов [9, с. 8] (рис.18, 19).

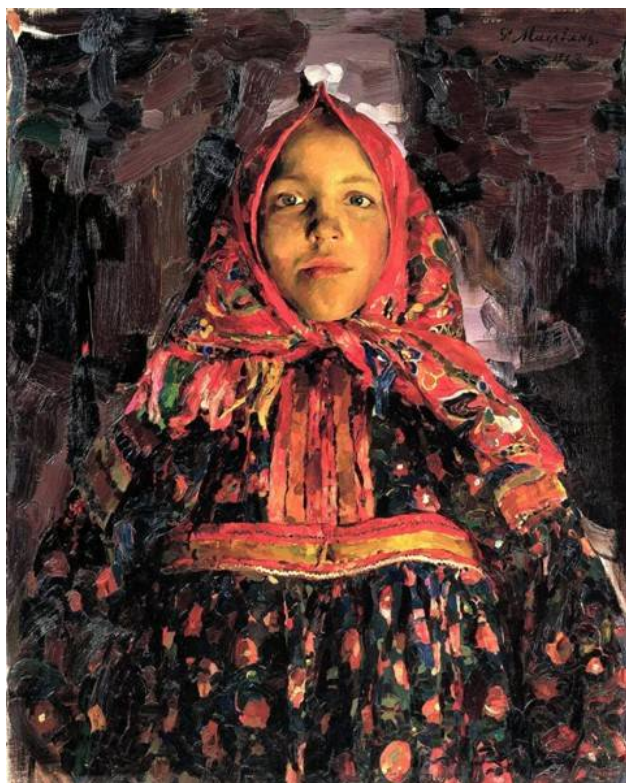


Рис. 18. Ф.А. Малявин. Верка. 1913 г. Холст, масло, 106,0 x 84,0 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

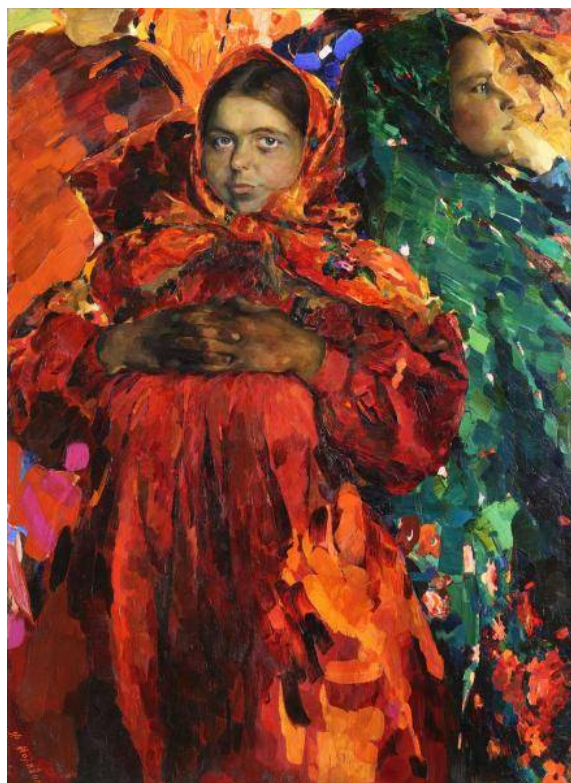


Рис. 19. Ф.А. Малявин. Две девки. 1910-е гг. Холст, масло, 143,0 x 106 см. Государственный Русский музей (Санкт-Петербург).

Художник рассматривает крестьян с не меньшим интересом, чем прежде, но теперь его захватывает область сложных переживаний, влечет скрытность и затаенность души. Для этих работ характерен общий тревожный, сумрачный колорит, острая напряженность цвета. Лица «баб» и «мужиков» неподвижные, темные, с застывшим выражением строгих глаз, словно иконописные лики [9, с. 8]. Но, при кажущемся внешнем спокойствии и некоторой холодности, они проникнуты захватывающей стихийной силой, о чем очень образно писал в свое время критик С. Глаголь: «В его “бабах” мне чудится всегда невольная и смутная разгадка чего-то особого в самом русском духе. Какой-то отблеск пожаров, “красный петух”, запах крови, заливающий народную историю, вопли кликуш, опаживание деревень, мельканье дреколье, бабьего бунта и т.д.» [1, с. 8].

С еще большей силой проявилась реалистическая трактовка в замечательных многочисленных рисунках Ф.А. Малявина. Имя Ф.А. Малявина-рисовальщика находится в ряду первоклассных мастеров рисунка конца XIX – начала XX века: В.А. Серова, М.А. Врубеля, К.А. Сомова. В графике художник предпочитал работать монохромно, но не отказывал себе в удовольствии подцвечивать рисунок, особенно в «околичностях» [7, с. 63]. О достижениях Ф.А. Малявина в области портретной графики можно судить по рисунку «Портрет старой крестьянки» (1909, собрание Мориса Барюша, Париж), который стал своеобразным парафразом дюреровского «Портрета матери» (1514) [7, с. 67] (рис.20).



Рис.20. Ф.А. Малявин. Портрет старой крестьянки. 1909 г. Бумага, графитный карандаш, 32,4 x 30,0 см. Собрание Мориса Барюша (Париж).

На листе показана одинарная фигура старой крестьянки в трехчетвертном развороте [7, с. 68]. Неприхотливыми линиями обычного грифеля выявлена анатомическая структура худого, согбенного тела и раскрывается физиогномическая некрасивость увядшего лица. Форма проработана густой, местами контрастной штриховкой, с едва намеченными тенями. Натуралистично трактованы черты лица старухи. Впалые глазницы, провалившиеся щеки, сетка мелких морщин, изъевшая высохшую кожу, почти неразличимые полосы губ – все это подчеркивает физическую немощь и угасание. На шее проступают сухожилия, на скрещенных и мирно покоящихся на животе пальцах рук обозначены узлы, образовавшиеся от непосильного физического труда. Пронзительное, щемящее чувство вызывает это хрупкое, почти воздушное существо с тревожно смотрящими вдаль глазами. Этого рисунка было бы достаточно, чтобы оценить и почувствовать все грани блистательного таланта художника.

С 16 февраля по 25 апреля 1919 года в Рязани под эгидой губернского отдела Наркомпроса, в зале бывшего губернского земства открылась первая в творчестве Ф.А. Малявина персональная выставка его картин и рисунков. На обзор публике художник предложил три больших полотна, пятнадцать картин среднего размера и пятьдесят рисунков, сократив количество графики почти в четыре раза. Отсутствие каталога, издание которого не было осуществлено ввиду тяжелейшей экономической ситуации на фоне Гражданской войны, очень затрудняет реконструкцию состава экспозиции, поскольку никаких откликов и рецензий на нее не последовало. Учитывая идеологическую направленность выставки, ее социальную ориентацию, работы, подпадающие под категорию буржуазно-мещанского искусства (например, салонный «Автопортрет с семьей» 1910 года, стилистически и содержательно чуждый пролетарским вкусам), категорически не могли быть допущены к показу [7, с. 99].

Исторический контекст как никогда обуславливал формат экспозиции. Это была выставка-пропаганда, поэтому цены на входные билеты решили не устанавливать, дабы привлечь как можно больше посетителей, преимущественно из числа рабоче-крестьянской части населения губернии, а также военнослужащих.

На выставке, всколыхнувшей провинцию, побывало свыше пятнадцати тысяч человек. Из восемнадцати представленных картин включение в экспозицию четырех подтверждают документальные источники: «Три бабы» (1902, музей Орсе, Париж), «Зеленая паль» (1914, ГТГ), «Старик у очага» (1915, РГОХМ им. И.П. Пожалостина) и «Старуха» (около 1915 года, местонахождение не было установлено) [7, с. 100]. В ранней атрибуции последнюю работу определяли как «Портрет матери», который отмечен «чернотой, сбитой формой и неправильным рисунком», однако эту картину, по свидетельству очевидца, Ф.А. Малявин писал с местной крестьянки [7, с. 101]. Схожую иконографию мы увидим в работах уже эмигрантского периода: «Смеющаяся старуха» (1920-е годы, частное собрание), «Старуха с посохом» (1920-е годы, частное собрание), «Старуха» (1927, Sepherot Foundation) [7, с. 101].

Сотрудничество с губернским отделом Наркомпроса и Комиссией по охране памятников искусства и старины дало Ф.А. Малявину неплохие финансовые ресурсы. Государство полностью взяло на себя расходы по организации персональной выставки, художнику был выплачен гонорар как устроителю и компенсированы издержки на пятикратные поездки в Москву, к тому же для местной картинной галереи приобрели две его работы.

С 1 апреля 1919 года коллегия Губоно утвердила Ф.А. Малявина руководителем по живописи в Свободные государственные художественные мастерские, но уже в мае он выбыл из преподавательского состава. Позднее Ф.А. Малявин возглавил Гарнизонную (красноармейскую) художественную студию, созданную на базе его мастерской в Денежникове, но в обоих случаях преподавательская работа не пришлась ему по душе. С 1917 года он входил в состав общественной профсоюзной организации «Изограф», вобравшей в себя объединенные художественные силы страны [7, с. 102]. Несмотря на то, что летом 1920 года местные власти предоставили ему на выбор несколько помещений под новую мастерскую, осенью 1920 года Малявины все же переехали в Москву и поселились в бывшем особняке Волконской – фон Мекка в Обуховом переулке (с 1922 года – Чистый переулок).

А в октябре 1922 года Ф.А. Малявин вместе с семьей выехал за границу для организации передвижной выставки своих произведений. Ничего нового или значительного создать он там уже не смог. Он много рисовал, в том числе и писателей А.И. Куприна (1870–1938) и И.А. Бунина (1870–1953). Он обращался снова к крестьянской теме, но его новые картины не достигали уровня прежних произведений. Скончался Ф.А. Малявин в Брюсселе 23 декабря 1940 года.

Таким образом, Филипп Андреевич Малявин вошел в русское искусство XX века как один из самых ярких, самобытных художников. Под воздействием И.Е. Репина определилась главная тема его живописи – это тема крестьянства. Образы крестьянок становятся для него символом и олицетворением русского. Крестьянки в праздничных нарядах, крестьянки в пляске, неистовой и безудержной. Ф.А. Малявин – художник-новатор, сохранивший заветы передвижников, до конца жизни оставался верен реалистическому видению мира.

Литература

1. Глаголь С. Художественные выставки в Петербурге // Зори (приложение к газете: «Книговедение». – 1906. – № 32 (4 марта). – С. 8.
2. Государственная Третьяковская галерея (Москва). Живопись конца XIX – начала XX века / Гос. Третьяков. галерея; авт.-сост. Н.Б. Автономова и др.; отв. ред. Я.В. Брук, Л.И. Иовлева. – Москва: СканРус, 2005. – 526 с. : ил., – (Каталог собрания) (Живопись XVIII-XX веков; Т.5).
3. Долгополов И.В. Мастера и шедевры: В 3 томах. Том 2. – Москва: Изобразительное искусство, 1987. – 752 с.
4. Живова О.А. Филипп Андреевич Малявин. 1869-1940. Жизнь и творчество. – М.: Изд-во: «Искусство», 1967. – 296 с.
5. Кириченко Е.И. Традиции русского народного и средневекового искусства в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX века // Кириченко Е.И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – начала XX века. – М.: Изд-во: «Галарт»; «АСТ», 1997. – С. 383-401.
6. Москалев И.Ф., Коновалов Д.А. Детство и юность Малявина [Повесть]. – Челябинск: «Южно-Уральское книжное изд-во», 1978. – 102 с.
7. Семина М.В. Филипп Малявин. – М.: Изд-во: «БуксМАрт», 2014. – 208 с.: ил.
8. Филипп Андреевич Малявин. Альбом / Авт. текста и сост. альбома Н. Александрова. – М.: Изд-во: «Советский художник», 1966. – 12 с.: ил.
9. Филипп Андреевич Малявин. Каталог выставки. К 100-летию со дня рождения. – Л.: Изд-во: «Искусство», 1969. – 76 с.
10. Шлыкова С.П. Метафорика красного в искусстве начала XX века // Град Китеж русского искусства: сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции 22-25 ноября 2016 года. – Саратов: «СГК имени Л.В. Собинова», 2017. – С. 91-114.

Статья поступила в редакцию 22.04.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.008

THE PEASANT THEME IN THE CREATIVE WORK OF PHILIPP MALYAVIN

Filippova Olga Nikolaevna
Art critic,
member of the Association of art critics,
the teacher of the first category in the history of art,
Children's art school №9.
Russia, Moscow.
iscusstvo0891@mail.ru

Abstract

Russian art of the late XIX – of the early XX century was rich in bright talents. Philipp Andreevich Malyavin (1869–1940) was one of the most original artists of this period. The main theme in his work was the peasant theme, which has long attracted Russian artists. Many contemporaries of P.A. Malyavin, famous artists – A.E. Arkhipov, S.V. Ivanov, S.A. Korovin, A.P. Ryabushkin, Z.E. Serebryakova worked on this topic. They turned to various aspects of life and life of the Russian village, but all of them were United by the desire to reveal the identity and spiritual beauty of the Russian people. P.A. Malyavin said his new word, created expressive peasant images of "women" and "men", found new pictorial and plastic means for them. The purpose of this publication is to give the reader an idea of the heyday of the master, when he wrote the best works that have taken a great place in the history of Russian art.

Keywords: artworks, P.A. Malyavin, drawing, painted studies from nature, portraits, painting, peasant theme, world exhibition in Paris.

Bibliographic description for citation:

Filippova O.N. The peasant theme in the creative work of Philipp Malyavin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 81-96. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/16/> (In Russian).

References

1. Glagol S. *Hudozhestvennye vystavki v Peterburge* [Art exhibitions in Petersburg]. *Zori – Dawns*, (Appendix to the newspaper «Bibliology»), 1906, No. 32 (March 4), p. 8.
2. *Gosudarstvennaya Tretyakovskaya galereya (Moskva). Zhivopis' kontsa XIX – nachala XX veka* [State Tretyakov Gallery (Moscow). Painting of the late XIX – early XX century]. Moscow, SkanRus, 2005, 526 p. (Catalog of the collection) (Painting of the XVIII–XX centuries; Volume 5).

3. *Dolgoplov I.V. Mastera i shedevry: V 3 tomakh. T. 2* [Dolgoplov I.V. Masters and masterpieces: In 3 volumes. Volume 2]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1987, 752 p.
4. Zhivova O.A. *Filipp Andreevich Maljavin. 1869-1940. Zhizn' i tvorchestvo* [Philipp Andreevich Malyavin. 1869–1940. Life and art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967, 296 p.
5. Kirichenko E.I. *Traditsii russkogo narodnogo i srednevekovogo iskusstva v izobrazitel'nom iskusstve kontsa XIX – nachala XX veka* [Traditions of Russian folk and medieval art in the visual arts of the late XIX – early XX century]. In: Kirichenko E.I. *Russkij stil'. Poiski vyrazheniya natsional'noj samobytnosti. Narodnost' i natsional'nost'. Traditsii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII – nachala XX veka* [Russian style. The search for the expression of national identity. Nation and nationality. Traditions of old Russian and folk art in Russian art of the XVIII – early XX century]. Moscow, Galart Publ.; AST Publ., 1997, pp. 383-401.
6. Moskalev I.F., Konovalov D.A. *Detstvo i junost' Maljavina* [Childhood and youth of Malyavin]. Cheljabinsk, Juzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatelstvo, 1978, 102 p.
7. Semina M.V. *Filipp Maljavin* [Philipp Malyavin]. Moscow, BuksMArt Publ., 2014, 208 p.
8. *Filipp Andreevich Maljavin. Al'bom* [Philipp Andreevich Malyavin. Album]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1966, 12 p.
9. *Filipp Andreevich Maljavin. Katalog vystavki. K 100-letiju so dnja rozhdenija.* [Philipp Andreevich Malyavin. Exhibition catalogue. To the 100th anniversary]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1969, 76 p.
10. Shlykova S.P. *Metaforika krasnogo v iskusstve nachala XX veka* [Metaphorics of red in the art of the beginning of the 20th century]. In: *Grad Kitezh russkogo iskusstva: sbornik statej po materialam Vserossijskoj nauchnoj konferentsii 22-25 nojabrja 2016 goda* [Grad Kitezh of Russian Art: a collection of articles on the materials of the All-Russian Scientific Conference. November 22-25, 2016]. Saratov, SGK imeni L.V. Sobinova, 2017, pp. 91-114.

Received: April 22, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.009

УДК 7.031.2

О НЕКОТОРЫХ ВАРИАНТАХ КОМПОЗИЦИЙ АЛТАЙСКИХ ДОМОВЫХ РОСПИСЕЙ

Батюк Галина Михайловна
Санкт-Петербургский
государственный университет,
бакалавр истории искусств
Россия, г. Барнаул.
galinabatyuk@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматриваются различные типы композиций, применявшиеся в алтайской домовой росписи (круговые композиции, цветочные деревья, зооморфные композиции) в сравнении с другими художественными традициями. Так, например, важными источниками сравнений становятся росписи Урала и Русского Севера. Кроме того, в статье освещается вопрос изучения алтайских росписей. Сравнительно-типологический метод позволяет достичь понимания места алтайских домовых росписей в общерусском контексте и сделать предположение о возможных путях культурных влияний.

Ключевые слова: алтайские домовые росписи, Алтай, народное искусство, крестьянская живопись, круговая композиция, цветочное дерево, лев.

Библиографическое описание для цитирования:

Батюк Г.М. О некоторых вариантах композиций алтайских домовых росписей // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 97-110. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/19/>

Художественная роспись по дереву представляет собой интересное самобытное явление в народном искусстве. Домовые росписи, существование которых не обусловлено практической жизненной необходимостью, являются неким своеобразным визуальным воплощением крестьянских представлений о мире и человеке, выраженным в декоративной форме. Традиция домовой росписи известна на территории Русского Севера, Урала, Алтая, Забайкалья, а также в странах

Скандинавии и Восточной Европы. Алтайская домовая роспись среди данных географически обусловленных типов обладает собственным выразительным лицом. Однако алтайскую домовую роспись нельзя рассматривать обособленно, напротив, ее генеалогическое древо восходит к декоративным традициям других регионов.

Алтайские домовые росписи рассматриваются с помощью иконографического, сравнительно-типологического методов, а также элементов иконологического метода. Мы основываемся на типологии композиций росписи, сформулированной Л.В. Живовой и И.В. Шлейхер [8, с. 19-26]. Однако научная новизна в данном случае состоит в том, что, во-первых, мы пытаемся рассмотреть данную типологию критически, привлекая расширенный ряд сравнений, во-вторых, приводим наиболее полную историографическую традицию, в которой отражена тема алтайской домовой росписи.

Появление алтайской домовой росписи стало возможно по двум причинам: во-первых, переход к топке избы по-белому, что позволило сделать избу светлее и стены пригодными для росписи; во-вторых, миграция населения, несущего свои культурные традиции, на восток.

Первые сведения о домовой росписи Алтая относятся ко второй половине XIX века. Информация о росписях встречается в краеведческих и статистико-описательных трудах. Беллетрист И.А. Куцевский пишет о росписях в домах, стоящих на пути из Томска в Барнаул: «...иногда, смотря по затейливости хозяина, [стены] разрисованы птицами, павлинами и всякой пестротой» [10, с. 591-592]. Об украшении жилищ «поляков» (группа русского старообрядческого населения, переселившаяся из Польши) росписью сообщает публицист Н.М. Ядринцев [19, с. 99]. Ссылный революционный деятель С.Л. Чудновский, собирая данные о старообрядцах Алтайской волости Бийского округа Томской губернии [17, с. 39-74], заметил присутствие росписей на крыльцах, ставнях, потолках, полах и стенах домов и упомянул о том, что роспись потолков в одном доме была выполнена «каким-то “тюменским” (*кавычки С.Л. Чудновского*) художником». Статист М.Н. Швецова, изучавшая жизнь уже упоминаемых «поляков» в Змеиногорском округе [18, с. 1-82], отмечает дверь, «украшенную различными рисунками – произведениями доморожденных художников», и опечек, где масляными красками изображены либо «фантастические цветы с не менее фантастическими птицами», либо жанровые сцены. Писатель Г.Д. Гребенщиков сообщает о присутствии росписей в домах поселка Убинского и дает им весьма яркое определение: «Небеленые потолки и стены украшены какими-то фантастическими, напоминающими современный декадентский стиль цветами и фигурами местного творчества» [7, с. 9]. Д.А. Болдырев-Казарин упоминает роспись «кутных заборов» мотивами винограда в домах «где-нибудь в Алтайской губернии» [5, с. 15]. Н.К. Рерих, побывавший на Алтае в 1926 г., сообщает о замеченной им в одном селе на юге Алтая росписи и имя мастера: «Вахрамеева сестра, тетка Елена. И лекарь, и травчатый живописец, и письменная искусница... Распишет охрой, баканом и суриком любые наличники. На дверях и на скрынях наведет всякие травные узоры. Посадит птичек цветистых и желтого грозного леву-хранителя... Такая искусница!» [15, с. 327].

Первым научным трудом, где рассматриваются алтайские домовые росписи, можно считать работу Е.Э. Бломквист и Н.П. Гринковой «Бухтарминские старообрядцы» [4, с. 257-278]. Авторы, изучавшие быт старообрядцев, выявляют расписанные части

интерьера и характерные особенности росписи. Искусствовед и архитектор Е.А. Ащепков в своей работе выделял два свойства алтайской росписи: живописный характер и применение растительного орнамента [2, с. 132]. Труд Н.И. Каплан стал одной из наиболее полных попыток исследования алтайской росписи по дереву. Книга написана на основе материала, собранного во время экспедиций Научно-исследовательского института художественной промышленности 50-х гг. на Алтай. Автор вводит алтайские росписи в общий культурный контекст, приводит ряд сопоставлений [9].

Шестидесятые годы XX века в СССР были отмечены всплеском интереса к русскому народному искусству. Алтай не стал исключением в этом процессе, и в конце 60-х годов Алтайский музей изобразительных и прикладных искусств (с 1993 г. – Государственный художественный музей Алтайского края) начал поисковую деятельность в районах края [8, с. 5-6]. В 60-е годы Алтайским музеем изобразительных и прикладных искусств были проведены четыре экспедиции под руководством старшего научного сотрудника музея Л.И. Снитко, что послужило началом собирания предметов с народной росписью. Поисковая деятельность была продолжена в 1979–1994 гг. под руководством научного сотрудника музея Н.П. Гончарик. Наконец, в 1994 году был создан отдел традиционной русской культуры, в коллекцию которого вошли накопленные за годы экспедиций предметы (рис. 1). Главным трудом сотрудников ГХМАК, посвященным данной теме, стала монография Л.В. Живовой и И.В. Шлейхер, в которой подводится промежуточный итог более чем полувековому изучению алтайской росписи по дереву [8].



Рис. 1. Часть экспозиции сектора традиционной русской культуры ГХМАК.
Фотография предоставлена Т.А. Боровцевой.

Наибольшее развитие на Алтае получила роспись интерьера, детали фасада декорировались избирательно. Алтайская роспись характеризуется комплексным характером: состоятельные семьи могли позволить расписать весь дом целиком, включая потолок, стены, пол и мебель. Для каждой поверхности исторически выработалась наиболее закономерная для нее художественная форма. Е.Э. Бломквист попыталась выделить основные элементы росписи [4, с. 262-263], однако наиболее полной представляется типология, предложенная Н.И. Каплан и развитая Л.В. Живовой и И.В. Шлейхер.

Для плоскостей потолков и полатей характерна круговая цветочная композиция. Она состоит из многолепестковой розетки, окруженной гирляндами из цветов, листьев и ягод. Круговые композиции помещали на красный фон потолка избы или белый фон горницы.

Весьма типична декорировка полатей из села Боровлянка Заринского района (рис. 2): центральный цветок окружен двойным кольцом гирлянд с включением дополнительной обводки. Колористическая согласованность, повторение через равное количество промежутков одних и тех же мотивов создают впечатление не монотонное, а напротив, приподнятое и радостное, в котором есть что-то от народной песни с бесконечным количеством вариаций.



Рис. 2. Фрагмент полатей из села Боровлянка Заринского района Алтайского края. ГХМАК. Источник: [8, с. 61].



Рис. 3. Фрагмент потолка из села Белый Ануи Усть-Канского района Республики Алтай. ГХМАК. Источник: [8, с. 59].

Несколько иначе решен потолок из села Белый Ануй Усть-Канского района (рис. 3). Композиция выдержана в едином тональном колорите с помощью аккуратных мазков, что выглядит тонко и изящно. Подобные композиции приводили исследователей к мысли о возможном влиянии приемов декорировки потолков в дворянских усадьбах (мотив лепного плафона) на народные росписи [8, с. 20-21; 9, с. 41]. Это влияние объясняется тем, что первая половина XIX века отмечена активным строительством усадеб сибирских чиновников в стиле провинциального классицизма и ампира. Здесь также уместно вспомнить условное понятие «крестьянский ампир», применяемое для характеристики резного декора домов некоторых районов Русского Севера (подобный декор позволял приблизить облик крестьянского дома к облику дворянской усадьбы) [13].

Вполне логично связывать кругообразную цветочную композицию с мотивом солнца. Л.В. Живова и И.В. Шлейхер называют такую композицию «солярной розеткой» [8, с. 19]. Этот мотив находит параллели среди других образцов народного искусства. Так, по мнению Н.И. Каплан, он родственен солнечным розеткам на резных ярославских вальках и прялках [9, с. 33]. Также мотив розетки встречается на вологодских и архангельских прялках.

Традиция изображать подобные круги на потолке известна и в других областях. Ближайшее сходство обнаруживается в уральских росписях, которые, очевидно, и оказали влияние (дом В.С. Рошетаевой в дер. Ячменево Свердловской области, рис. 4 [3, с. 98-99]). Кроме того, круговые композиции на потолке встречаются в Забайкалье (дом Гребенщикова С.Ф., село Большой Куналей, Бурятия, рис. 5 [12, с. 137]).



*Рис. 4. Фрагмент росписи в доме
В.С. Рошетаевой в дер. Ячменево
Свердловской области.
Источник: [3, с. 99].*

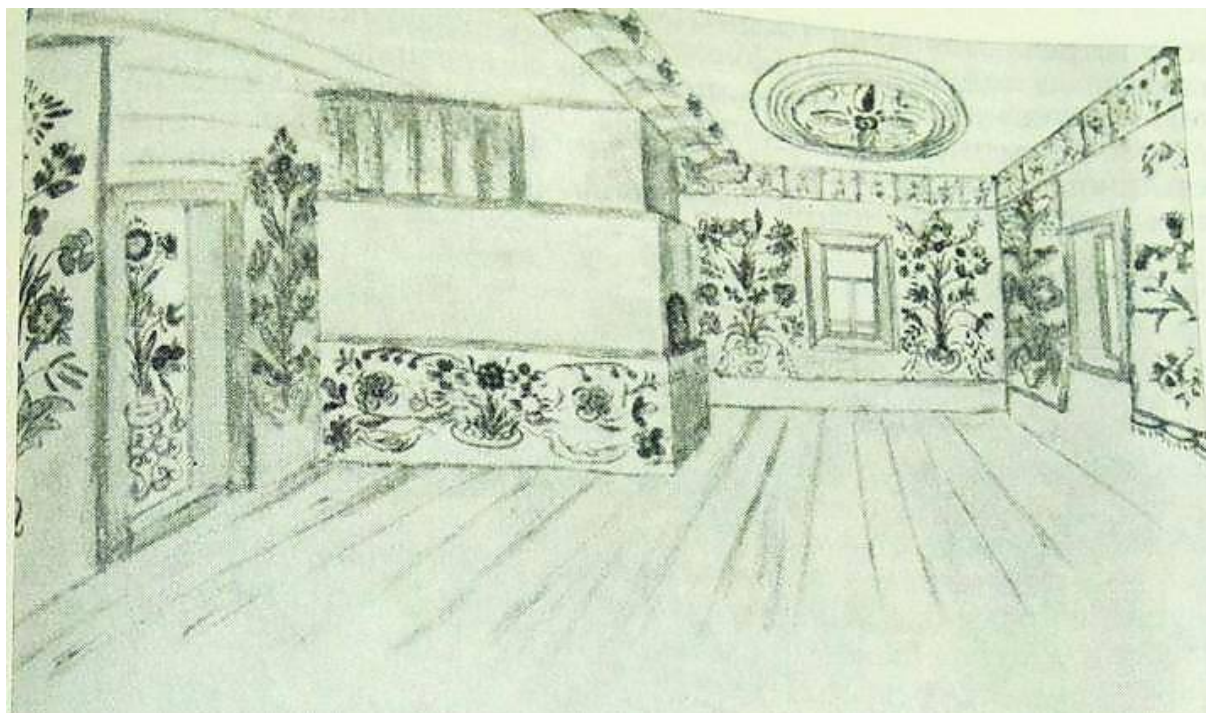


Рис. 5. Записовка росписи в доме С.Ф. Гребенщикова, село Большой Куналей, Бурятия. Источник: [12, с. 137].

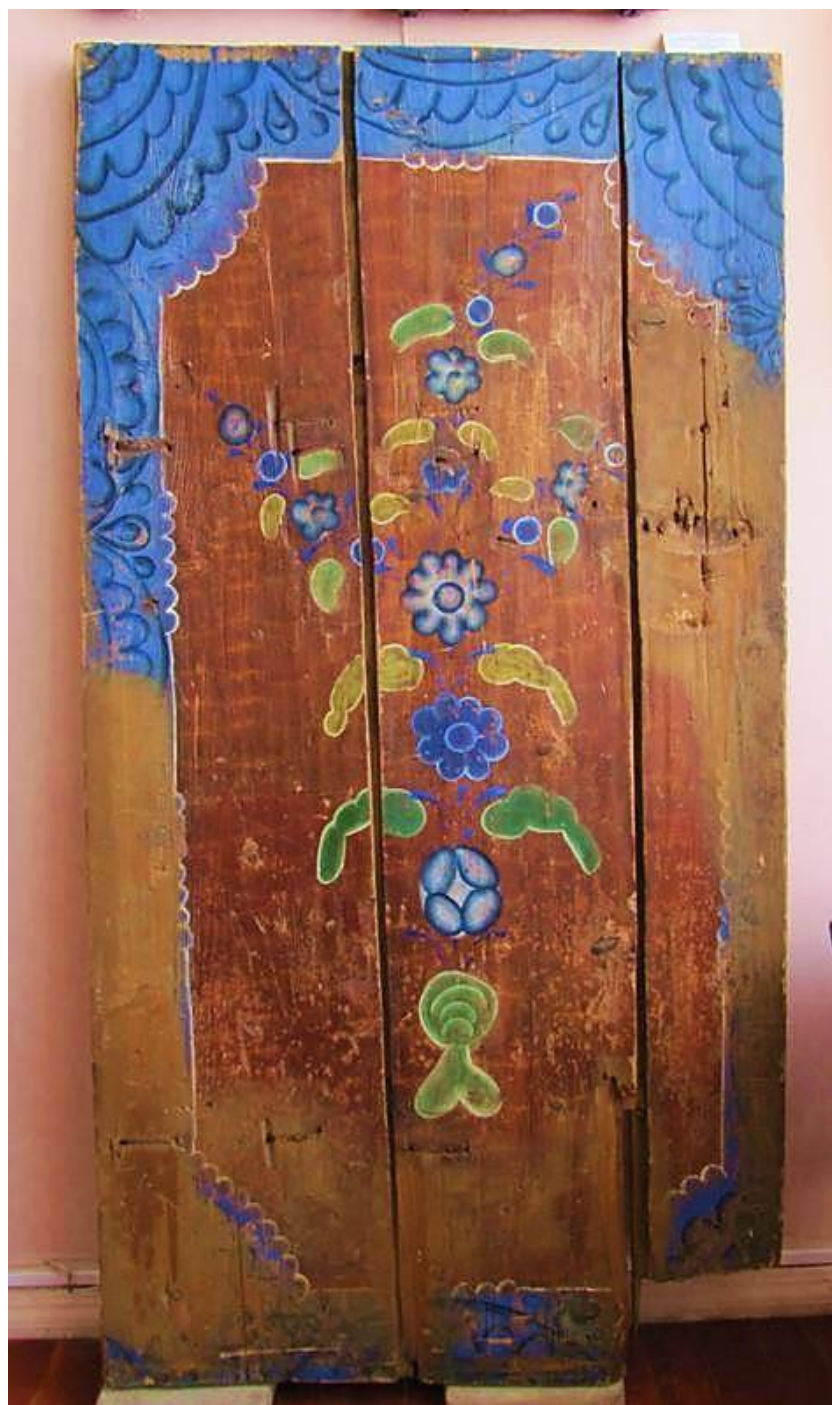
На Русском Севере традиция декорирования потолков «плафонами» не была распространена, однако сам мотив розетки порой встречается (роспись крыльца «Алешкина дома», дер. Чурковская Вельского района [16, с. 78]). Интересно, что хоть и весьма далекие от алтайских, но все же содержащие в себе растительные и геометрические мотивы круговые композиции на потолке обнаруживаются и в шведском музее «Халсингладс» [16, с. 196].

Еще один тип, характерный для алтайских росписей, – цветочные композиции в двух вариантах: вертикальное цветочное дерево в вазоне или горизонтальная гирлянда. Первым, как правило, покрывали однополотные двери и простенки между окнами, вторым – опечки и полки.

Одну из таких композиций можно видеть на двери из села Ельцовка Ельцовского района (рис. 6). На киноварном фоне помещен куст, вырастающий из условно решенного вазона, обрамленный изображением занавеса. Мотив дерева считается достаточно древним: Каплан Н.И. пишет о некоей двери в переходе одной из галерей в Михайло-Архангельском соборе в Великом Устюге с подобным мотивом [9, с. 29], а изображения листьев связывает с традициями русской орнаментики XVII в. [9, с. 34]. Занавес, напротив, является более поздним элементом и связан с влиянием городской культуры [9, с. 30].

Исследователи порой склонны при попытках интерпретации данного мотива придавать ему усложненные характеристики. У Л.В. Живовой и И.В. Шлейхер цветочный куст называется деревом жизни [8, с. 18]. На наш взгляд, интерпретировать некоторые мотивы народного искусства с точки зрения их связи с мировоззренческими представлениями достаточно сложно по многим причинам, и прежде всего потому, что наиболее архаичные смысловые пласты по истечении времени могут быть затеряны под декоративными функциями (как в случае, например, с вышивкой). В целом данная

композиция воспринимается как своеобразная визитная карточка дома, доброе приветствие и приглашение войти. Известный исследователь народного искусства В.М. Василенко писал о прялочной росписи Архангельского и Олонецкого краев, где, как известно, также был популярен мотив цветочных деревьев: «Характерно, что в таких росписях “живописного” стиля совсем исчезает какая-либо символика... Нельзя в этих росписях искать каких-либо даже отзвуков мифологического “древа жизни”, как это иногда хотят делать некоторые» [6, с. 117-118].



*Рис. 6. Дверь из села
Ельцовка Ельцовского
района Алтайского края.
ГХМАК.
Источник: [8, с. 64].*

Горизонтальным вариантом куста является цветочная гирлянда, как на опечке из села Сосновка Заринского района (рис. 7).



Рис. 7. Опечек из села Сосновка Заринского района Алтайского края. Заринский краеведческий музей. Источник: [8, с. 69].

Известные на сегодняшний день образцы росписи по дереву дают богатую почву для сравнений. Мотив цветочного куста широко распространен в росписи прялок и мебели Русского Севера (вологодская, олонецкая, шенкурская, каргопольская, поморская роспись) [1, с. 45, 53, 88, 93, 96, 101] (рис. 8).



Рис. 8. Каргопольская роспись на прялке. Архангельская область. Источник: [1, с. 96].

Рис. 9. Расписной интерьер в доме В.В. Шапова, дер. Вершина, Красноборский район Архангельской области. Источник: [16, с. 126].

Что касается интерьерной росписи, аналогии встречаются в расписанных домах Вологодской (Верховажский район) и Архангельской (Верхне-Тоемский, Красноборский) областей [16, с. 102, 107, 126, 187] (рис. 9). Несмотря на то, что на Русском Севере традиция покрывать весь интерьер росписью не была распространена, все же отдельные детали (опечки, голбцы, двери) имеют весьма близкое решение. Экспедицией НИИ художественной промышленности 1957–1958 гг., обследовавшей территорию Архангельской области, удалось выявить ряд расписных интерьеров в районе реки Верхней Уфтьюги, напоминающих расписные интерьеры на Алтае [14, с. 10]. Отличие, однако, заключалось в том, что росписи Верхней Уфтьюги были менее яркими, чем алтайские. По мнению участников экспедиции, сходство объясняется оттоком населения, искавшего пригодные для сельского хозяйства земли, с Русского Севера в Сибирь. Родство этих районов подтверждается также присутствием в речи жителей Верхней Уфтьюги и Алтая таких диалектизмов, как «шоркать» и «забор» («заборка») в значении перегородки в избе.

Уральская роспись дает практически идентичные образцы (рис. 10) за тем лишь исключением, что в алтайской росписи больше пользовалась популярностью схема со строго вертикальной композицией дерева с нанизанными на ось цветами, в то время как на Урале часто встречаются разветвленные деревья (дом Ячменева Н.Г. в дер. Ячменеве) [3, с. 87, 91-92.]. В Забайкалье также встречается этот мотив, однако он интерпретируется скорее как высокое тонкое дерево (дом Естифеевой в селе Десятниково Тарбагатайского района Бурятии) [12, с. 134].



Рис. 10. Роспись двери в горницу. Дом Н.Г. Ячменева, дер. Ячменеве, Алапаевский район, Свердловская область. Источник: [3, с. 87].



Рис. 11. Фрагмент двери с изображением льва из села Карагайка Красногорского района Алтайского края. ГХМАК. Источник: [8, с. 78].

Помимо растительных мотивов, в алтайской домовой росписи имеют место и зооморфные изображения. Один из наиболее частых мотивов – птицы, однако они обычно включены в композицию цветочного дерева. Кроме того, встречаются изображения львов и коней. Вероятно, это был не самый популярный мотив, композиции кажутся менее отработанными и типизированными.

На двери из села Карагайка Красногорского района на красном фоне под цветочным деревом помещен желтый грациозный лев (рис. 11). Такие композиции характерны для костромских мастеров (филенка голбца в доме Вельского района Архангельской области) [8, с. 25] [16, с. 91], что может свидетельствовать о работе бригад мастеров-отходников. Интересно решение опечка из села Усть-Кокса Усть-Коксинского района: от розетки расходятся ветви, заканчивающиеся с одной стороны фигурами лошади и птицы, с другой – изображением кота (льва) на цепи (рис. 12). Трудно судить о происхождении композиции: быть может, ее исполнил не профессиональный красильщик, или же для мастера, специализирующегося на цветочных росписях, изображение животного было непривычно, однако не может не поразить то наивное прямотушение, с которым художник написал этого кота-льва.



Рис. 12. Опечек из села Усть-Кокса Усть-Коксинского района Республики Алтай. ГХМАК.
Источник: [9, вклейка после с. 32].

Мотив львов и коней считается довольно древним, уходящим корнями в XVII в. [8, с. 25]. Львы в виде одиночных или геральдических композиций встречаются и на Русском Севере (дом в дер. Окуловка Вожегодского района Вологодской области) [16, с. 97, 148], и на Урале (дом в дер. Дуброво Соликамского района Пермского края) [3, с. 112]. Как сообщает известный исследователь архитектуры и живописи Русского Севера М.И. Мильчик, в Средние века лев символизировал бессмертие Христа, в русских волшебных сказках лев – проводник героя, его верный помощник [11, с. 245]. На Русском Севере традиционно помещали изображения львов по сторонам окон на фасаде, что было связано с охранительной функцией (здесь уместно вспомнить размещение скульптур львов у подъездов дворцов и особняков). Ко времени распространения традиции домовой росписи сложная средневековая символика редуцировалась до простой охранительной функции (львы на дверях, как, например, вышеупомянутый лев из села Карагайка также, вероятно, с ней связаны), лев воспринимался как почти домашнее животное, даже внешне напоминающее кота или собаку.

Таким образом, можно прийти к нескольким выводам. Интерес к алтайской домовой росписи проявился во второй половине XIX в., а в научный оборот она была

введена уже в 30-50-х гг. XX в. Ключевое значение в изучении алтайской домовой росписи имеют экспедиция НИИ художественной промышленности, результаты которой были отражены в работе Н.И. Каплан, а также монография Л.В. Живовой и И.В. Шлейхер. Для алтайской росписи типичны следующие мотивы и композиции: круговая цветочная композиция на потолках и полотах, горизонтальная цветочная гирлянда, цветочное дерево. В существующей литературе встречаются попытки интерпретации этих мотивов. Традиционно круг понимается как символ солнца, цветочные мотивы связываются с общим позитивным контекстом народного декоративного искусства. Изображения животных имеют более маргинальный характер, что отличает алтайскую интерьерную роспись от фасадной росписи Русского Севера. Домовая роспись Алтая, будучи подверженной влиянию других традиций, находится в общерусском культурном контексте и сама могла оказывать влияние на другие регионы, о чем говорят аналогии с интерьерными росписями Русского Севера, Урала и Забайкалья. Упоминания в краеведческой литературе мастеров из других регионов, а также сходство отдельных мотивов с росписями Русского Севера и практически полное совпадение с расписанными интерьерами Урала – все это говорит о том, что значительная роль в развитии алтайских росписей принадлежит приезжему населению. Это могло быть связано как с продвижением населения на восток (как в случае с влиянием Русского Севера – известно, что в Сибирь переселялись выходцы из северных городов [9, с. 13]), так и с целенаправленным приглашением мастеров для росписи (в случае с Уралом). Для домовой росписи Алтая характерен комплексный подход (росписью покрывали все помещение целиком), однако нельзя утверждать, как писала Н.И. Каплан [9, с. 46], что это уникальное явление: подобные решения имеют аналоги на Урале и в Забайкалье.

В результате можно заключить, что алтайская домовая роспись представляет собой своеобразное эстетическое явление, находящееся, тем не менее, в общем контексте русского народного искусства.

Литература

1. Арбат Ю.А. Русская народная роспись по дереву: Новые находки. Систематизация. Современное состояние. – М.: Изобразительное искусство, 1970. – 199 с.
2. Ащепков Е.А. Русское народное зодчество в Западной Сибири. – М.: Изд-во Ак. Арх. СССР, 1950. – 140 с.
3. Барадулин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. – Ленинград: Художник РСФСР, 1988. – 198 с.
4. Бломквист Е.Э., Гринкова Н.П. Бухтарминские старообрядцы. Материалы комиссии экспедиционных исследований, вып. 17, серия Казахстанская. – Ленинград: Изд-во АН СССР, 1930. – 460 с.
5. Болдырев-Казарин Д.А. Народное искусство в Сибири. Из очерков по истории русского искусства в Сибири. – Иркутск: Вост.-Сибирское отделение Русского географического общества. 1924. – 18 с.
6. Василенко В.М. Народное искусство: избранные труды о народном творчестве X–XX вв. – М.: Советский художник, 1974. – С. 65-129.

7. Гребенщиков Г.Д. Река Уба и убинские люди // Алтайский сборник. Издание Алтайского подотдела Западно-Сибирского отдела ИРГО. – Барнаул: Типо-литография Главного Управления Алтайского округа, 1912. – Вып. 11. – С. 1-80.
8. Живова Л. В. Шлейхер И.В. Домовая и прялочная роспись Алтая. – Барнаул: ООО «ТЛ «Красный угол», 2012. – 100 с.
9. Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая. – М.: Госместпромиздат, 1961. – 96 с.
10. Куцевский И.А. Не столь отдаленные места Сибири // Русские очерки / Сост. Костелянец Б.О. и Сидоров П.А. Т. 2. – М.: Гос. изд-во худ. лит-ры, 1956. – С. 584-612.
11. Мильчик М.И. Львы на домах // Памятники архангельского Севера. – Архангельск: Северо-Западное книжное издательство, 1991. С. 235–246.
12. Охрименко Г.И. Русская домовая роспись Забайкалья // Советская этнография. – 1966. – № 1. – С. 128-141.
13. Прилучный В.А. Расписные дома Русского Севера. Поважье [Электронный ресурс]. URL: <http://pakshenga.ru/muzej/istoriya-pakshengi/220-raspisnie-doma-russkogo-severa-povazhe-odin-iz-primerov-dom-gorbunova-iv-d-petregino> (Дата обращения 23.05.2019).
14. Работнова И.П., Вишневская В.М., Кожевникова Л.А. Народное искусство Архангельской области // Сборник трудов Научно-исследовательского института художественной промышленности. – Вып. 1. – М., 1962. – С. 3-35.
15. Рерих Н. К. Алтай – Гималаи. – М.: Эксмо, 2009. – 461 с.
16. Севан О.Г. Росписи жилых домов Русского Севера. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 216 с.
17. Чудновский С. А. Раскольники на Алтае (выдержки из дневника) // Северный вестник. – 1890. – № 9. – С. 39-74.
18. Швецова М. Н. “Поляки” Змеиногорского округа // Записки Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. – 1899. – Кн. 26. – С. 1-92.
19. Ядринцев Н.М. Поездки по Западной Сибири и в горный Алтайский округ // Записки Западно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества. – 1880. – Кн. 2. – С. 1-147.

Статья поступила в редакцию 29.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.009

ON SOME VARIANTS OF COMPOSITIONS OF ALTAI HOUSE PAINTINGS

Batyuk Galina Mikhailovna
St. Petersburg State University,
Bachelor of Art History.
Russia, Barnaul.
galinabatyuk@yandex.ru

Abstract

The article discusses various types of compositions used in Altai house painting (circular compositions, flower trees, zoomorphic compositions) in comparison with other artistic traditions. For example, the murals of the Urals and the Russian North become important sources of comparisons. In addition, the article addresses the issue of studying Altai paintings. A comparative typological method allows us to reach an understanding of the place of Altai house paintings in the general Russian context and to make an assumption about possible ways of cultural influences.

Keywords: Altai house paintings, Altai, folk art, peasant painting, circular composition, flower tree, lion.

Bibliographic description for citation:

Batyuk G.M. On some variants of compositions of Altai house paintings. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 97-110. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/19/> (In Russian)

References

1. Arbat Yu.A. *Russkaya narodnaya rospis' po derevu: Novye nahodki. Sistematizatsiya. Sovremennoe sostoyanie* [Russian folk painting on wood: New findings. Systematization. The current state]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970. 199 p.
2. Ashchepkov E.A. *Russkoe narodnoe zodchestvo v Zapadnoj Sibiri* [Russian folk architecture in Western Siberia]. Moscow, Academy of Architecture of the USSR, 1950. 140 p.
3. Baradulin V.A. *Narodnye rospisi Urala i Priural'ya. Krest'yanskij raspisnoj dom* [Folk paintings of the Urals. Peasant painted house]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1988. 198 p.
4. Blomkvist E.E., Grinkova N.P. *Bukhtarminskie staroobryadcy. Materialy komissii ekspeditsionnykh issledovanij, vyp. 17, seriya Kazahstanskaya* [Bukhtarma Old Believers. Materials of the Expeditionary Research Commission, Issue 17, Kazakhstan series]. Leningrad, Academy of Sciences of the USSR, 1930. 460 p.
5. Boldyrev-Kazarin D.A. *Narodnoe iskusstvo v Sibiri. Iz ocherkov po istorii russkogo iskusstva v Sibiri* [Folk art in Siberia. From the essays on the history of Russian art in Siberia]. Irkutsk, East-Siberian Branch of the Russian Geographical Society, 1924. 18 p.

6. Vasilenko V.M. *Narodnoe iskusstvo: izbrannye trudy o narodnom tvorchestve X–XX vv.* [Folk art: selected works on folk art of the 10th – 20th centuries]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1974, pp. 65-129.
7. Grebenshchikov G.D. *Reka Uba i ubinskie lyudi* [The Uba river and people of Uba]. In: *Altajskij sbornik. Izdanie Altajskogo podotdela Zapadno-Sibirskogo otdela Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo obshchestva* [Altai collection. Publication of the Altai subdivision of the West-Siberian department of the Imperial Russian Geographical Society]. Barnaul, Tipo-litografiya Glavnogo Upravleniya Altajskogo okruga, 1912. Issue 11, pp. 1-80.
8. Zhivova L. V. Schleicher I.V. *Domovaya i pryalochnaya rospis' Altaya* [House and distaff painting of Altai]. Barnaul, Tvorcheskaya laboratoriya «Krasnyj ugol», 2012. 100 p.
9. Kaplan N.I. *Oчерки по народному искусству Altaya* [Essays on the folk art of Altai]. Moscow, Gosmestpromizdat, 1961. 96 p.
10. Kushchevskiy I.A. *Ne stol' otдалennye mesta Sibiri* [remote areas of the Siberia]. In: *Russkie oчерки* [Russian essays]. Vol. 2. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1956, pp. 584-612.
11. Milchik M.I. *L'vy na domah* [Lions on houses]. In: *Pamyatniki arhangel'skogo Severa* [Monuments of the Arkhangelsk North]. Arkhangelsk, Severo-Zapadnoe knizhnoe izdatel'stvo, 1991, pp. 235-246.
12. Ohrimenko G.I. *Russkaya domovaya rospis' Zabajkal'ya* [Russian house painting Transbaikalia]. *Sovetskaya etnografiya – Soviet ethnography*, 1966, No. 1, pp. 128-141.
13. Priluchnyj V.A. *Raspisnye doma Russkogo Severa* [Painted houses of the Russian North]. Available at: <http://pakshenga.ru/muзей/istoriya-pakshengi/220-raspisnye-doma-russkogo-severa-povazhe-odin-iz-primerov-dom-gorbunova-iv-d-petregino> (accessed 23.05.2019). (In Russian).
14. Rabotnova I.P., Vishnevskaya V.M., Kozhevnikova L.A. *Narodnoe iskusstvo Arhangel'skoj oblasti* [Folk art of the Arkhangelsk region]. *Sbornik trudov Nauchno-issledovatel'skogo instituta hudozhestvennoj promyshlennosti – Proceedings of the Research Institute of art industry*, 1962, issue 1, pp. 3-35.
15. Roerich N. K. *Altaj – Gimalai* [Altai – Himalayas]. Moscow, Eksmo, 2009. 461 p.
16. Sevan O.G. *Rospisi zhilyh domov Russkogo Severa* [House Paintings of the Russian North]. Moscow, Progress-Tradiciya, 2007. 216 p.
17. Chudnovskiy S. L. *Raskol'niki na Altae (vyderzhki iz dnevnika)* [Dissenters in Altai (diary excerpts)]. *Severnyj vestnik – The Northern Journal*, 1890, No. 9, pp. 39-74.
18. Shvetsova M. N. *"Polyaki" Zmeinogorskogo okruga* ["Poles" of Zmeinogorsk district]. *Zapiski Zapadno-Sibirskogo otdela Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva – Notes of the West Siberian Department of the Imperial Russian geographical society*, 1899, Book 26, pp. 1-92.
19. Yadrintsev N.M. *Poezdki po Zapadnoj Sibiri i v gornyj Altajskij okrug* [Trips to Western Siberia and the mountainous Altai district]. *Zapiski Zapadno-Sibirskogo otdela Imperatorskogo Russkogo geograficheskogo obshchestva – Notes of the West Siberian Department of the Imperial Russian geographical society*, 1880, Book 2, pp. 1-147.

Received: May 29, 2019.

НАИВНЫЙ ХУДОЖНИК КОРОВКИН И ЕГО СТЕКЛЯННЫЙ ЗВЕРИНЕЦ

Бобрихин Андрей Анатольевич
Кандидат философских наук,
заведующий сектором наивного
искусства Екатеринбургского музея
изобразительных искусств.
Россия, г. Екатеринбург.
uralfolk@mail.ru

Аннотация

Альберт Коровкин (1935 г. р.) – художник, чье имя вошло во Всемирную энциклопедию наивного искусства (World Encyclopedia of Naive Art). Его произведения поступили в собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств в составе дара Евгения Ройзмана. Среди переданных работ около 50 предметов составляют произведения стеклодувного искусства. А.Н. Коровкин работал стеклодувом в институте Уральского научного центра, где изготавливал научное оборудование, профессионального образования не имел. Поскольку в момент приобретения работ коллекционер не фиксировал атрибуционных данных, актуальной является любая информация о технологии изготовления произведений, а также сравнительный анализ сюжетно-образного ряда живописных и стеклодувных произведений. В статье делается попытка такого анализа.

Ключевые слова: самодеятельное творчество, художественное стекло, стеклодувная техника, наивное искусство, декоративно-прикладное искусство, Альберт Коровкин.

Библиографическое описание для цитирования:

Бобрихин А.А. Наивный художник Коровкин и его стеклянный зверинец // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 111-124. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/20/>

В исторический день рождения Екатеринбурга – 18 ноября 2017 года в городе был открыт Музей наивного искусства, подразделение Екатеринбургского музея изобразительных искусств (ЕМИИ) и новая институция на культурной карте столицы Урала. Собрание произведений наивного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств является наиболее многочисленным собранием уральских наивных художников, сформированным на основе частной коллекции Евгения Ройзмана. В 2015 году после проведения масштабной выставки в ЕМИИ коллекция была передана в состав музея изобразительных искусств и стала основой Музея наивного искусства.

Большую часть собрания составляют уральские мастера, авторы из Екатеринбурга и Свердловской области, оно репрезентативно отражает многообразие стилистических и сюжетных вариантов отечественного наива второй половины XX века. Произведения, представленные в музее, были приобретены Евгением Ройzmanом или получены им в дар от художников и наследников на протяжении двадцати пяти лет коллекционирования. Каждый художник – это отдельная история поисков собирателя и знакомства с автором, а его картины – отдельный внутренний мир. Уникальным явлением наивного искусства и жемчужиной собрания является коллекция произведений Альберта Николаевича Коровкина: его живопись, акварельная графика, гравюры, апликации и художественное стекло. И если живопись Коровкина известна давно, его картины и «досочки» участвовали в выставках и приобретались в музейные собрания с начала 1970-х годов, то стеклу повезло меньше. Лишь недавно, в 2015 году увидели своего зрителя произведения, выполненные в 1970–1980-е годы.

Вспоминает Юлия Крутева, жена коллекционера: «У нас среди картин стояли несколько картонных коробок со стеклом. Мы всегда знали, что они есть, что это предметы, которые делал художник Альберт Коровкин, который подписывал свои картины: “Рисовал стеклодув Коровкин”. Мы даже доставали кое-что и смотрели. Но никак не могли придумать, куда поставить, как показать. Так и жили эти вещицы в коробках среди картин» [3].

Альберт Николаевич Коровкин родился 11 января 1935 года в г. Сысерти, окончил ремесленное училище, специализировался по ремонту точной техники, отслужил в армии, работал в экспериментальных мастерских Уральского научного центра. Имея пристрастие к тонкой и кропотливой работе, он работал сначала механиком, затем попросил перевести его в стеклодувную мастерскую. В детстве Коровкин увлекался рисованием, собирал репродукции, срисовывал их, пытался ходить на этюды. Но по-настоящему почувствовал радость и полноту жизни, которые дает искусство, только поступив в конце 60-х годов в самодеятельную студию Дворца культуры железнодорожников, где руководителем был живописец Николай Гаврилович Чесноков.

Занимаясь в студии Чеснокова, Коровкин не только овладел азами мастерства, научившись готовить и наносить грунт и смешивать краски, «он нашел свою форму выражения, свою технологию: покрывает доску специальным, им самим сваренным раствором, пишет темперой под лак» [1, с. 25]. Искусство создания живописного образа Альберт Николаевич постигал у Н.Г. Чеснокова, различным графическим техникам учился у А.А. Казанцева. Студия ДКЖ стала для Коровкина, как сейчас становится понятно, убежищем и укромным уголком, где молодой человек мог смело экспериментировать с материальной формой, бережно храня индивидуальное эмоционально-образное содержание своих произведений. Своеобразием и уникальностью студии Чеснокова в 1960–1970-е было «гармоничное сосуществование чудаков и прагматиков, основанное на уважении к художнику как творческой личности, на идее необходимости искусства как самовыражения человека в релевантном мире» [7, с. 111].

Увлечение лубком, интерес к древнерусской живописи, восхищение детским рисунком и подражание ему – все отразилось в этих работах. Ранние работы нехитры по сюжетам: преимущественно это ироничные зарисовки из городской жизни, в них много выдумки и доброго юмора. Яркие, красочные, они побывали на многих

выставках, в том числе и за рубежом. И на каждой из них можно было прочесть надпись: «Рисовал стеклодув Коровкин. Из Свердловска. Ученик Н.Г. Чеснокова».

Из воспоминаний студийцев: «*Стеклодув Коровкин на досках в иконописной манере рисовал “Телевизор не работает” или автопортрет с рогами “Человек-олень”.* Еще помню у него *“Коровкин летит в Москву по путевке”, где он в небе с путевкой в руке летит, а внизу Свердловск и Москва*».

Альберт Николаевич рано сформировал свою неповторимую авторскую манеру письма, которая во многом определена художественной техникой и процессом подготовки произведения. Он увлекался народным лубком и русской иконописью. И именно у последней перенял способ письма на досках с ковчежцем, левкашенье основы и письмо яркими чистыми темперными красками, в полной мере используя возможности, предоставляемые студией Чеснокова, не очень-то присущую другим студиям 70-х смелость формы, проявляя «себя как в следовании традиционному академическому или традиционному народному, фольклорному, так и в выражении своей субъектности, индивидуальности» [7, с. 112].

Первые доски художника начала 1970-х – «Барьер», «Привет с Урала», «Увольнительная» (рис. 1), «Восьмое марта» и др. – изображали бесхитростные бытовые сценки, где главным был мотив позирования, демонстрация характера героя перед зрителем. Интонации доброго юмора, легкое, изящное чувство игры, все более уверенная стилизация формы и данное от природы великолепное видение цвета – все свидетельствовало о рождении интересного художника.

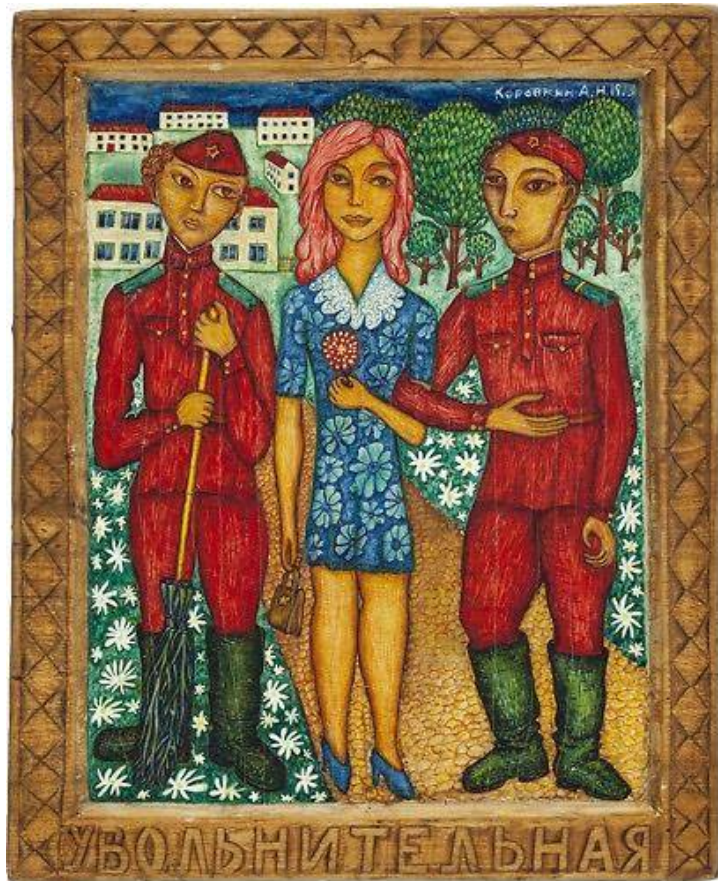


Рис. 1. Коровкин А.Н.
Увольнительная. 1970-е. Дерево,
масло. Екатеринбургский музей
изобразительных искусств.
22 x 28. Фото: Андрей Ткач.

Постепенно композиционное построение картин усложняется, они становятся многофигурными, появляется сюжет и символика, между героями возникают определенные психологические отношения, обогащается интонационный строй. Появляются сказочные образы, фольклорные метафоры: облака-барашки, солнце-цветок, женщины-рыбы, люди-олени и пр. Мир плотно заселяется людьми, цветами, зверями. Каждый сантиметр живописной поверхности осмысливается как многоцветное бытие (рис. 2, 3, 4). Картины все более требуют заинтересованного рассматривания.



Рис. 2. Коровкин А.Н. Пёсик-медалист. 1980-е. Дерево, масло.
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств.
18 x 16. Фото: Андрей Ткач.



Рис. 3. Коровкин А.Н. Мишка с добычей. 1980-е. Дерево, масло.
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств.
18 x 19. Фото: Андрей Ткач.



Рис. 4. Коровкин А.Н. Полярники отдыхают. 1980-е. Дерево, масло. Собрание Е.В. Ройзмана. 18 x 21. Фото: Андрей Ткач.

А. Н. Коровкин остро ощущает и трагизм истории, и некоторую абсурдность социального бытия. Изображенные простодушной рукой народного художника, трагические страницы нашей истории превращаются в фантасмагории, нелепые и страшноватые. Добрый юмор чередуется с горькой иронией. У кентавра оказывается отрубленной лошадиная голова, а красный командарм Блюхер с пашкой наголо в своем революционном неистовстве готов залить мир потоками крови. Как известно, с прошлым нужно расставаться смеясь, смех – заклинание, убивающее страшные фантомы.

Мужчины играют в свои жутковатые игры, победно оглашая ближайшие окрестности звуками труб, кричат «ура!» у кремлевских сакральных жертвенников, принося в жертву детей, будущее, любимых, а из бесконечных матрешек лезут и лезут очередные пожиратели человеческого материала. А женщины любят детей и зверей, рожают и пестуют младенцев и готовы на многое, чтобы жизнь продолжалась, ведь даже социалистическим детям нужно белое молоко, хотя эта жизнь складывается так, что курит не только женщина, но и корова. Картина «Белое молоко» – удивительно точная

передача социальной и психологической ситуации незабвенной эпохи застоя. Мир на грани абсурда, и в то же время он теплый, живой мир.

Произведения Альберта Николаевича поступили в собрание Екатеринбургского музея изобразительных искусств в составе дара Евгения Ройзмана. Около 50 предметов из них составляют произведения стеклодувного искусства. Вспоминает коллекционер Е. Ройзман: «Он мне помимо прочего передал семь ящиков художественного стекла. Он, работая стеклодувом, выдувал тончайшие сложнейшие фигуры. Я эти ящики убрал в хранилище. А однажды зашел в подвал, а они там стоят. Вдруг до меня дошло, что они у меня в подвале стоят 13 лет! Я думаю: с чего вдруг это стоит в подвале? И мы сразу сделали выставку, и я все работы городу передал» [4].

Поскольку в момент приобретения работ коллекционер не фиксировал атрибуционных данных, а художник работал в Свердловске вне профессионального общения с художниками-стеклодувами, актуальной является любая информация о технологии изготовления произведений. Специфику ситуации с атрибуцией стеклодувных произведений Коровкина придают те факты, что производства художественного стекла в регионе не существовало, автор действовал методом проб и ошибок, вырабатывая свою технику, стиль и манеру, а его работы не участвовали в выставках самодеятельного творчества или декоративно-прикладного искусства и не поступали в музеи.

Таким образом, исследовательская задача научных сотрудников музея наивного искусства заключается в сборе научной информации об авторе, технологиях стеклодувного производства и тонкостях производства художественного стекла. Анализируя произведения из стекла Альберта Коровкина, нужно учитывать ряд факторов. Во-первых, Альберт Николаевич не имел специального художественного образования стеклодува, а стеклодувную технику осваивал самостоятельно, когда в Уральском научном центре создали мастерскую по производству лабораторного и аппаратного стекла. Во-вторых, художественные произведения – декоративные сосуды, абстрактные композиции и скульптуры – были выполнены Коровкиным из стекла, используемого для изготовления лабораторных приборов, установок и технической посуды. В-третьих, необходимо проследить определенное соответствие между сюжетно-образным рядом его живописных произведений и персонажами его изделий из стекла.

Стеклодувная техника широко применялась в СССР на предприятиях и в лабораториях для изготовления различной аппаратуры, приборов и их деталей из стекла. Работа с лабораторным стеклом, казалось бы, не предполагает полета воображения и творческой свободы, а нацелена на воспроизведение замысла ученого-заказчика и точное выполнение научно-технических задач. С другой стороны, экспериментальные научно-исследовательские задачи физиков и химиков подталкивают ученых на сотворчество с мастерами, производящими лабораторное оборудование, и требуют нестандартных пластических и технологических решений, превращая процесс изготовления научного оборудования в творческие искания.

Исходным материалом для опытно-экспериментальных стеклодувных работ являются стеклянные трубки и стеклянные монолитные стержни различного диаметра – дроты и штабики. Массовое производство широкого ассортимента химпосуды, а также полуфабрикатов для институтских стеклодувных мастерских, дротов и штабиков,

в СССР было налажено на многих стекольных заводах, «были организованы крупные предприятия по выпуску лабораторной посуды и стеклянной аппаратуры. Самые крупные из них – заводы «Светлана» и «Дружная горка» в Ленинграде, «Химлаборприбор» в Клину, «Победа труда» в Казани. Наряду с этим при научно-исследовательских институтах были созданы стеклодувные мастерские, оснащенные современным оборудованием» [2, с. 4].

В институтских лабораториях создавалась широкая номенклатура изделий для химических и физических опытов, от простой химпосуды до сложных приборов и установок – газоанализаторов, фильтров и холодильников. Стеклодувы-аппаратурщики, создающие сложнейшие стеклянные приборы для научно-исследовательских институтов и лабораторий, применяли стекло, называемое молибденовым. Это название оно получило благодаря замечательному свойству – давать вакуумноплотный спай с металлическим молибденом.

Стекла этой группы средне термостойки (в отличие от свинцового – менее термостойкого стекла и кварцевого – более термостойкого), сравнительно легкоплавкие и широко используются для изготовления приборов и вакуумных коммуникаций в цельнопаянных лабораторных установках. Молибденовые стекла по своим химическим свойствам уступают другим стеклам: они менее стойки по отношению к кислотам, воде и щелочи. Однако они малогазопроницаемы и легко поддаются обработке. Главное достоинство молибденового стекла – это способность выдерживать сложную обработку в пламени: витье и наваривание жгутов и слоев этого же стекла, скручивание из трубок колец и спиралей, возможность заплавления трещин и т. п. Кроме использования стандартных для лабораторного стекла технологических приемов [5, с. 196-202] Коровкин декорировал работы не только пластическими элементами (фестонами, защипами и спиральями) собственно на стекле, но и цветом, пигментацией стекла. В цветовой гамме от светло-желтого и розового до рубинового окрашивались как части фигур животных (гривы львов и коней), так и отдельные детали сложных сосудов – рубиновые пробки в виде петухов и петухи, посаженные внутрь сосуда (рис. 5). Палитру от оранжевого-красного до коричневого дают сочетания сульфида кадмия и селенида кадмия. Поскольку автор работал с полуфабрикатами в виде прозрачных стеклянных цилиндров, а не окрашенным при варке стеклом, возникает вопрос о технике окрашивания стекла. К тому же при изготовлении научных приборов окрашивания изделий не требовалось, то есть все пробы и открытия в окрашивании стекла были продуктом личного интереса и авторского поиска самостоятельного художника.

В итоге мастер пришел к двум основным приемам декорирования произведения окрашиванием. Один прием требует подбора готового цветного, например, бутылочного или абажурного стекла. Прикасаясь к изделию цветным стеклом под огнем горелки, художник оставляет цветные следы – пятна и полосы – на произведении. К другому приему художник пришел путем экспериментирования с окислами металлов, дававших окраску стекла в языке пламени. Направляя пламя горелки на деталь изделия, гриву или спину животного, художник держит кусок металлического вещества между пламенем и стеклянной поверхностью произведения и направляет окрашенное металлом пламя на деталь, окрашивая ее.



*Рис. 5. Коровкин А.Н. Композиция из пяти графинов с петухами. 1980-е.
Стекло, стеклодувная техника. Екатеринбургский музей изобразительных искусств.
28 x 32 x 12. Фото: Андрей Ткач.*

Размягчая, выдувая и сплавляя детали из трубок разного диаметра, Коровкин создавал декоративную посуду в виде фигур животных и птиц или помещал внутрь сосуда зверей – оленей, медведей, петухов. Коровкин также изготавливал полые скульптуры в виде львов, оленей, баранов, ежей, коней со всадниками и без.

Стекланный зверинец Альберта Коровкина – неслучайная тема в его творчестве. Опираясь на выделенные «основные жанровые формы художественного стекла» [6, с. 56-61], произведения Коровкина нужно отнести к анималистической пластике и декоративным сосудам. В детстве он жил недалеко от старого цирка в Свердловске на улице Куйбышева и часто бегал смотреть представления с дрессированными животными. Цирковые персонажи и сюжеты впоследствии воплотились в его графических и живописных работах и в стеклянной скульптуре.

Живое, пластичное и своевольное стекло, дитя стихий, огня и света, в руках мастера из змеевиков, колб и реторт превращалось в огненных коней и пламенеющих птиц. И вот уже в огне, укрощенном Мастером, рождается причудливый бестиарий – добрый, светлый и хрупкий. Олень и петух – мифологические персонажи, символизирующие яркое пылающее солнце, свет и огонь. Мы встречаем их и в живописных работах А.Н. Коровкина, и в стеклодувных скульптурах (рис. 6, 7, 8).



Рис. 6. Коровкин А.Н. Стеклодув и олень. 1970-е. Дерево, масло. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. 22 x 35. Фото: Андрей Ткач.

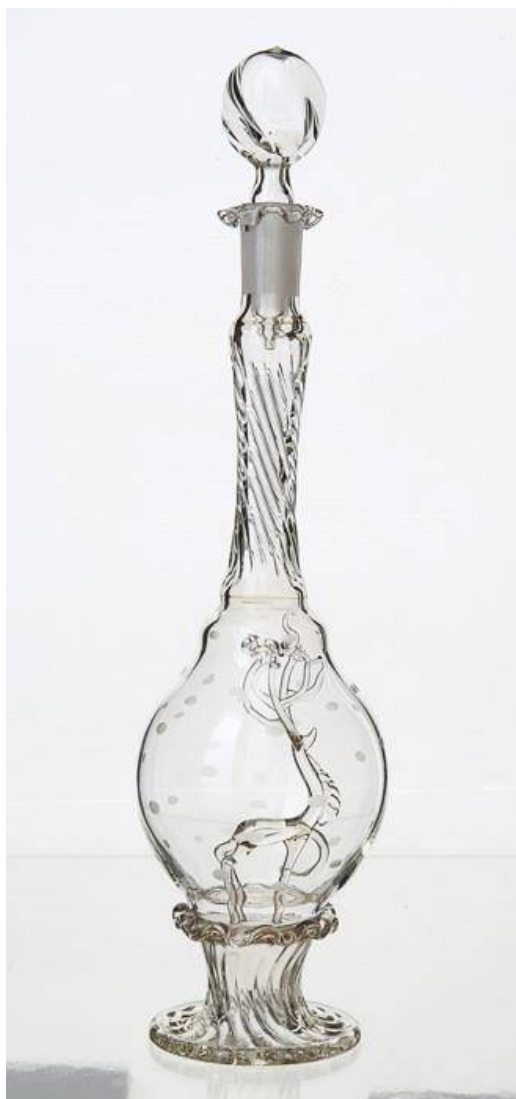


Рис. 7. Коровкин А.Н. Графин с оленем. 1980-е. Стекло, стеклодувная техника. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. 28 x 8 x 8. Фото: Андрей Ткач.

Его волшебный мир наполняют образы из знакомых сказок и личной мифологии автора – Жар-птица (рис. 9) и сказочный всадник-богатырь, восточная красавица (рис. 10) и Серебряное копытце, глупые барашки и упрямый ежик. И актеры добросердечной, но эфемерно-прозрачной цирковой труппы: львы «в горошек» (рис. 11), крутогорбые верблюды, кудрявые лошадки (рис. 12), спрятавшийся в графин медвежонок и клоун в надежде до него добраться (рис. 13). Едва уловимой игрой формы мастер наделяет своих сказочных героев индивидуальными характерами и неповторимой образной выразительностью.



Рис. 8. Коровкин А.Н. Скульптура
«Олень с рогами в виде дерева». 1980-е.
Стекло, стеклодувная техника.
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств. 48 x 31 x 14.
Фото: Андрей Ткач.



Рис. 9. Коровкин А.Н. Скульптура
«Птица». 1980-е. Стекло, стеклодувная
техника. Екатеринбургский музей
изобразительных искусств. 22 x 27 x 10.
Фото: Андрей Ткач.



Рис. 10. Коровкин А.Н. Скульптура «Женщина с кувшином». 1980-е. Стекло, стеклодувная техника. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. 19 × 11 × 9. Фото: Андрей Ткач.



Рис. 11. Коровкин А.Н. Скульптура «Лев». 1980-е. Стекло, стеклодувная техника. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. 14 × 15 × 7. Фото: Андрей Ткач.



Рис. 12. Коровкин А.Н. Скульптура «Конь». 1980-е. Стекло, стеклодувная техника. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. 15 × 8 × 4. Фото: Андрей Ткач.



Рис. 13. Коровкин А.Н. Кувшин с медведем. 1980-е. Стекло, стеклодувная техника. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. 25 × 15 × 10. Фото: Андрей Ткач.

В 1984 году усилиями югославских исследователей была издана Всемирная энциклопедия наивного искусства [8]. В этом издании было представлено 69 художников из 9 республик СССР, в том числе 31 автор из РСФСР, среди них двое из Свердловской области – Нина Варфоломеева и Альберт Коровкин, которых мы сегодня называем классиками отечественного наивного искусства. Художественное стекло самодеятельного художника Альберта Николаевича Коровкина, в отличие от его живописных произведений, – практически неизвестное явление и неисследованное поле, нуждающееся и в дополнительной атрибуции, и в комплексном анализе художественного мира автора.

Литература

1. Воронова О. П. Открывай, душа, красоту свою! Всесоюзный фестиваль самодеятельного творчества // Смена. – 1975. – №19. – С. 24-25.
2. Зимин В.С. Стеклодувное дело и стеклянная аппаратура для физико-химического эксперимента. – М.: «Химия», 1974.
3. Крутева Ю.В. Про стеклодува Альберта Коровкина [Электронный ресурс]. URL: https://artbird.ru/zhurnal/yuliya_kruteeva/stekloduv_Korovkin (дата обращения 15.05.2019).
4. Ройзман Е.В. «Коллекционирование – это немножко мелко» [Электронный ресурс]. URL: <https://itsmycity.ru/2017-04-14/evgeniy-royzman-obyasnyayet-zachem-nuzhno-sobirat-predmety-iskusstva> (дата обращения 15.05.2019).
5. Сергеев Ю.П. Выполнение художественных изделий из стекла. – М.: Высшая школа, 1984. – 240 с.
6. Субботина О.С. Возникновение и развитие жанра стеклопластики в советском художественном стекле // Артикульт. – 2015. – 18(2). – С. 56-61.
7. Трошина Т.М. Переформатирование границ конформизма и нонконформизма после «оттепели»: студия Н.Г. Чеснокова // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – 2015. – № 2. – С. 108-114.
8. Bihalji-Merin O., Tomasevic N.-B. World Encyclopedia of Naive Art: A Hundred Years of Naive Art. London, Bracken Books, 1984.

Статья поступила в редакцию 30.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.010

NAIVE ARTIST KOROVKIN AND HIS GLASS MENAGERIE

Bobrikhin Andrey Anatolevich
PhD in Philosophy,
Head of the naive art sector,
Ekaterinburg Museum of Fine Arts.
Russia, Yekaterinburg.
uralfolk@mail.ru

Abstract

Albert Korovkin (b. 1935) – the artist, whose name was included in the World Encyclopedia of Naive Art. His works came to the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts as part of the donations of Eugene Roizman. Among the donated works of Albert Korovkin, about 50 items are glass-blowing artworks. A.N. Korovkin worked as a glassblower at the Institute of the Ural Scientific Center, where he manufactured scientific equipment, he did not have any professional art education. Since at the time of collection of works, the collector did not record attribution data, any information on the technology of making works as well as a comparative analysis of scenes from paintings and glass-blowing works are relevant. The article attempts such an analysis.

Keywords: amateur creativity, art glass, glass-blowing technique, naive art, arts and crafts, Albert Korovkin.

Bibliographic description for citation:

Bobrikhin A.A. Naive artist Korovkin and his glass menagerie. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 111-124. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/20/> (In Russian)

References

1. Voronova O.P. *Otkryvai, dusha, krasotu svoyu! Vsesoyuznyi festival' samodeyatelnogo tvorchestva* [Open your soul, your beauty! All-Union festival of amateur art]. Smena – Change, 1975, No. 19, pp. 24-25.
2. Zimin V.S. *Stekloduvnoe delo i steklyannaya apparatura dlya fiziko-khimicheskogo eksperimenta* [Glass blowing and glass apparatus for a physicochemical experiment]. Moscow, Khimiya Publ., 1974.
3. Kruteyeva Yu.V. *Pro stekloduva Al'berta Korovkina* [About glassmaker Albert Korovkin]. Available at: https://artbird.ru/zhurnal/yuliya_kruteeva/stekloduv_Korovkin (Accessed 15.05.2019). (In Russian)
4. Royzman Ye.V. *«Kolleksionirovanie – eto nemnozhek melko»* [«Collecting is a little shallow»]. Available at: <https://itsmycity.ru/2017-04-14/evgeniy-royzman-obyasnyayet-zachem-nuzhno-sobirat-predmety-iskusstva> (Accessed 15.05.2019). (In Russian)

5. Sergeev Yu.P. *Vypolnenie khudozhestvennykh izdelii iz stekla* [Performance of artistic glass products]. Moscow, Vysshaya shkola, 1984. 240 p.

6. Subbotina O.S. *Vozniknovenie i razvitie zhanra stekloplastiki v sovetskom khudozhestvennom stekle* [The emergence and development of the genre of fiberglass in the Soviet art glass]. *Artikult – Articult*, 2015, No. 18(2), pp. 56-61.

7. Troshina T.M. *Pereformatirovanie granits konformizma i nonkonformizma posle «ottepeli»: studiya N.G. Chesnokova* [Reformatting the boundaries of conformism and non-conformism after the «thaw»: studio of N.G. Chesnokov]. *Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy – Labyrinth. Journal of Social and Humanitarian Studies*, 2015, No. 2, pp. 108-114.

8. Bihalji-Merin O., Tomasevic N.-B. *World Encyclopedia of Naive Art: A Hundred Years of Naive Art*. London, Bracken Books, 1984.

Received: May 30, 2019.

АЛЕКСЕЙ ПЕСЕГОВ. ФАРФОРОВЫХ ДЕЛ МАСТЕР

Варламова Людмила Ивановна
Старший научный сотрудник Приморской
государственной картинной галереи.
Россия, г. Владивосток.
ppt005@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена 95-летию со дня рождения Алексея Семеновича Песегова – старейшего члена Приморского отделения ВТОО «Союз художников России», заслуженного художника РФ, художника-керамиста, вложившего свою творческую энергию в создание первого фарфора в советском Приморье. По первоисточникам исследуется биография А.С. Песегова, история его профессиональной деятельности и его окружения в художественной мастерской Артемовского фарфорового завода (1964–1988 гг.), выставочная деятельность, комплектование коллекции Приморской государственной картинной галереи авторскими произведениями мастера. Впервые в научный оборот вводится большой массив биографических сведений.

Ключевые слова: Песегов Алексей Семенович, художник-керамист, скульптор, Артем, Владивосток, Артемовский фарфоровый завод, Приморская государственная картинная галерея.

Библиографическое описание для цитирования:

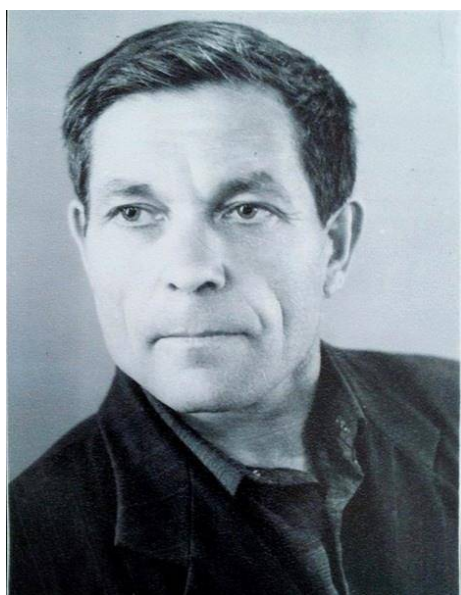
Варламова Л.И. Алексей Песегов. Фарфоровых дел мастер // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 125-136. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/21/>

В 2019 году исполняется 95 лет Алексею Семеновичу Песегову – старейшему члену Приморского отделения ВТОО «Союз художников России», художнику-керамисту, вложившему всю свою творческую энергию в создание *первого* фарфора в советском Приморье [4]. Почти четверть века он работал на Артемовском опытно-экспериментальном фарфоровом заводе (АОЭФЗ) в разных должностях: художник, старший художник, главный художник (1964–1965, 1974), скульптор, старший скульптор, главный скульптор (1966–1988) [7].

В 1988 году А.С. Песегову были присвоены звания «Почетный работник Артемовского фарфорового завода» и «Ветеран труда». В 2001 г. за заслуги в области искусства указом президента Российской Федерации В.В. Путина он получил почетное звание «Заслуженный художник Российской Федерации», в 2004 был удостоен звания кавалера Почетного знака города Артема, а 27 июня 2007 года стал Почетным жителем Артемовского городского округа [1].

В 1960–1980-е годы Алексей Семенович достойно представлял приморский фарфор на международных торгово-промышленных выставках в Японии, Канаде, ФРГ, Финляндии. В России можно отметить его участие на всесоюзной выставке «Урал, Сибирь, Дальний Восток» (Москва, 1971), республиканских – «Мы строим БАМ» (Улан-Удэ, 1978) и «50 лет Комсомольску-на-Амуре» (Комсомольск-на-Амуре, 1982), на зональных выставках «Советский Дальний Восток» (1967–1990) и, конечно, на краевых выставках приморского декоративно-прикладного искусства во Владивостоке².

Персональных выставок у мастера было шесть. Первая прошла в 1985 году в Народной галерее поселка Заводской Надеждинского района Приморского края, вторая – в 2000-м в Приморском государственном объединенном музее им. В.К. Арсеньева, остальные – в Историко-краеведческом музее города Артема [2].



*Рис. 1. Алексей Семенович Песегов.
Фото, 1964 год. Артем.*

Художник родился 3 апреля 1924 года в селе Усть-Ерба Боградского района Хакасской автономной области Красноярского края в рабочей семье [4]. В 27 лет по направлению Министерства культуры Молдавской ССР, выдержав большой конкурс, поступил учиться в Одесское художественное училище им. М.Б. Грекова на отделение керамики (1951–1956). Учебу окончил с отличием по мастерской профессора П.С. Коновского, получив специальность художника-керамиста [4]. Дипломной работой стал чернильный набор «Сказка о царе Салтане» из пяти предметов: чернильница, пресс, пепельница и два бокала для ручек. Набор был создан

² Каталоги выставок А.С. Песегова в России и за рубежом: Международная торгово-промышленная выставка, Япония, Осака (1966); Всемирная выставка «Экспо-67», Канада, Монреаль (1967); «Художники Урала, Сибири, Дальнего Востока», Москва (1971); республиканская выставка «50 лет Комсомольску-на-Амуре», Комсомольск-на-Амуре (1982); республиканская выставка «Мы строим БАМ», Улан-Удэ (1978); II зональная выставка «Советский Дальний Восток», Москва (1967); III зональная выставка «Советский Дальний Восток», Улан-Удэ (1969); IV зональная выставка «Советский Дальний Восток», Владивосток (1974); V зональная выставка «Советский Дальний Восток», Чита (1980); Международная торгово-промышленная выставка, ФРГ, Берлин (1984); VI зональная выставка «Советский Дальний Восток», Владивосток (1985); Национальная выставка произведений художников СССР, Финляндия, Хельсинки (1987); VII зональная выставка «Советский Дальний Восток», Якутск (1990).

по мотивам сказки в стихах А.С. Пушкина. Форму и декор художник придумал сам. Тут и «Бочка по морю плывет...», и «Белка семечки грызет», и сама Царевна Лебедь с поверженным коршуном у ее ног [3].

После окончания учебы Песегов уехал в Новокузнецк, где работал художником-оформителем в различных организациях и в 1959 году женился на Елизавете Ивановне Федорко (Песеговой, 1923 г. рожд.). С 1 декабря 1959 года он начал работать скульптором в художественной лаборатории Хайтинского фарфорового завода в поселке Хайта Иркутской области. С 1960 стал выставлять свои авторские произведения на областных выставках в Иркутске. Это были чайные сервизы «Таежный» и «Красные чумы», винный набор «Кедровый», вазы. В Хайте по специальному заказу для президента ЧССР Антонина Новотного художник создал винный набор «Сибирский» (рис. 2) [4]. В 1960 году у него родилась дочь Наталья и, чтобы решить жилищный вопрос, он переехал в Ангарск, где работал в художественных мастерских Иркутского отделения Художественного фонда РСФСР. В ноябре 1964 года администрация строящегося в Приморье Артемовского опытно-экспериментального фарфорового завода (далее – АОЭФЗ) пригласила его на работу [7]. Так в свои сорок лет он оказался на Дальнем Востоке.



Рис. 2. Песегов А.С. Винный набор «Сибирский». Хайтинский фарфоровый завод, 1963 г. Фарфор, роспись, тонированный кобальт.

В послереволюционное время фарфоровых заводов на Дальнем Востоке не было. Но до революции (до 1900 года) в Приморье существовала фарфоровая фабрика предпринимателя А.Д. Старцева на острове Путятин. Знаменательно, что и в советское время, после открытия Артемовского (1965) и Владивостокского (1971) фарфоровых заводов, именно фарфоровое производство получило наибольшее развитие в художественной промышленности края. АОЭФЗ, первенец фарфоровой промышленности Приморья, славился своим тонкостенным фарфором необыкновенной белизны, высоким качеством, оригинальностью и совершенством

форм [1]. Завод использовал не только привозное, но и местное сырье (Гусевское месторождение фарфорового камня – дацита близ поселка Барабаш). Его продукция – столовые, чайные, кофейные сервизы, чайники, масленки, бокалы и вазы – поставлялась в 23 области и края Сибири, Крайнего Севера и Дальнего Востока.

«Строительство Артемовского фарфорового завода началось в 1958 году и велось до 1963 года. В декабре 1964 был подписан акт о сдаче в эксплуатацию АФЗ. В январе затопили печи, чтобы вывести их на рабочий режим. 16 марта 1965 года первая продукция поступила в торговые организации Приморья. К 1967 году завод освоил проектную мощность: 3 миллиона изделий в год. К 1975 году производство увеличилось до 6 миллионов изделий. Ассортимент составлял 70 наименований. Фарфор поставляли до Урала. К этому времени на предприятии работало 960 человек. Около 100 человек были подобраны для обучения профессии фарфориста и направлены на Дмитриевский и Дулевский фарфоровые заводы в Подмосковье. Часть ведущих специалистов была приглашена с действующих фарфоровых заводов: скульпторы, художники, модельщики, технологи. Песегов А.С. *один из приглашенных на работу – первый скульптор*», – пишет главный хранитель МКУ «Историко-краеведческий музей города Артема» Александр Владимирович Синцов [1].

В Архивном отделе Артемовского городского округа автором статьи были найдены очень краткие, ранее неизвестные сведения о специалистах АОЭФЗ, которые работали в заводской художественной лаборатории, созданной Песеговым в 1965 году. Эти мастера четверть века совершенствовали сложную технологию производства тонкостенного артемовского фарфора, налаживали его производство, разрабатывали и технически выверяли изделия массового выпуска, создавали авторские росписи и формы сервизов, наборов посуды, сувениров. Как и Песегов, почти все они стали членами Союза художников СССР, участниками краевых, зональных, республиканских, всесоюзных и зарубежных художественных и художественно-промышленных выставок.

В 1964 году одновременно с Алексеем Семеновичем с Хайтинского фарфорового завода в Артем приехали скульптор-модельщик Владимир Геннадьевич Кузнецов и художник Анатолий Александрович Северов.

В.Г. Кузнецов родился в 1939 году в селе Мишелевка Усольского района Иркутской области. На Хайтинском заводе работал с 1958 года, сначала учеником скульптора-модельщика, потом модельщиком в заводской художественной лаборатории и в опытно-экспериментальном цехе. По направлению дирекции АОЭФЗ учился в Гжельском силикатно-керамическом техникуме (1969–1972) по специальности «Технология керамики», получив квалификацию техника-технолога. В 1973 году он уволился в связи с переменой места жительства [5].

Анатолий Александрович Северов родился в 1938 году в Вологде. Учился в художественном училище поселка Песочное Ярославской области (1953–1955). С 1955 года работал художником на Хайтинском фарфоровом заводе. В 1964 году был принят слесарем 5 разряда на еще строившийся тогда АОЭФЗ. Дирекцией завода был направлен учиться во Владивостокское художественное училище на живописно-педагогическое отделение (1967–1971), а после окончания учебы вернулся на завод [6].

Среди других талантливых мастеров, работавших вместе с А.С. Песеговым в заводской художественной лаборатории в период становления АОЭФЗ (1960-е годы), можно упомянуть супругов Аркадия Федоровича и Александру Родионовну

Архиереевых. В 1967 году они были приглашены старшими художниками переводом с Коростенского фарфорового завода (г. Коростень, Житомирская область УССР).

Аркадий Федорович Архиереев (1914–1982) родился в деревне Подолино Палехского района Ивановской области РСФСР. Он был членом Союза художников СССР с 1938 года, участником Великой Отечественной войны. Окончил Палехскую профессионально-техническую школу древней живописи (1930–1933), получив квалификацию «художник миниатюры древней живописи», и Палехское художественное училище древней живописи (1935–1938), отделение монументально-декоративной живописи, получив аттестат первой категории. До войны А.А. Архиереев работал художником палехской «Артели древней живописи» (1933–1935), а после нее был главным художником Довбышского фарфорового завода (1950–1951, г. Довбыш, Житомирская область УССР), художником, начальником цеха и главным художником на Коростенском фарфоровом заводе (1951–1967) [6].

Александра Родионовна Архиереева родилась в 1924 году в селе Чапищево Прудковского района Смоленской области. Училась в Днепропетровском государственном художественном училище им. Е.В. Вучетича на живописно-педагогическом отделении (1944–1949) и в Львовском институте декоративно-прикладного искусства на факультете художественной керамики (1950–1956). Квалификация – художник декоративного искусства. С 1957 по 1967 год работала художником Коростенского фарфорового завода, член Союза художников СССР с 1972 года. Архиереевы уволились с АОЭФЗ в 1974, одновременно с А.А. Северовым, переводом на Богдановический фарфоровый завод. [6].

В 1965 году из города Армавир по направлению на АОЭФЗ приехал Анатолий Валентинович Прочко. С 1966 по 1973 год он был главным художником завода. Через год из Москвы к нему приехала жена, художник-керамист Валентина Ивановна Прочко. Анатолий Валентинович родился в 1938 году в селе Ардон Ардонского района Северо-Осетинской АССР. Окончил Абрамцевское художественно-промышленное училище (1960–1965), отделение художественной керамики [5]. Валентина Ивановна родилась в 1941 году в селе Деденево Дмитровского района Московской области. Окончила Гжельский силикатно-промышленный техникум, отделение художественной керамики (1957–1962). С 1966 по 1973 год работала художником 1-й категории в художественной лаборатории АОЭФЗ. В 1973 году Анатолий и Валентина Прочко уволились переводом на Прокопьевский фарфоровый завод (г. Прокопьевск Кемеровской области) [5].

В 1970-е годы молодые мастера, пришедшие на завод, привнесли в артемовский фарфор новые, свежие творческие идеи. В росписях Татьяны Григорьевны Матюхиной, ученицы и последовательницы ленинградской школы художественного фарфора, впервые появились лирические пейзажи, жанровые и портретные композиции. Татьяна Григорьевна Матюхина (1946, Хабаровск – 2013, Артем) окончила живописно-педагогическое отделение Владивостокского художественного училища (1963–1968) и Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной (1969–1974), получив квалификацию художника-керамиста. Она была членом Союза художников СССР (с 1978 г.), членом Приморского отделения ВТОО «Союз художников России» (с 1992 г.), лауреатом Артемовского городского округа по изобразительному искусству (2007 г.). На АОЭФЗ работала с 1974 года: с 1991 г. – скульптором I категории, с января 1994 по сентябрь 1995 гг. – живописцем-исполнителем [8].

Людмила Васильевна Смирнова (Рыбалочко) родилась в 1940 году на разъезде Хехцир Хабаровского края. В 1962 окончила Семеновское художественно-промышленное училище в городе Горьком и по распределению приехала во Владивосток. С 1975 по 1980 год Л.В. Смирнова — главный художник Владивостокского фарфорового завода. С 1980 по 1984 гг. — главный художник Туймазинского фарфорового завода (Республика Башкортостан, г. Туймазы). С 1984 по 1988 гг. — главный художник АОЭФЗ [7].

Во времена хрущевской оттепели Песегов и другие вышеперечисленные художники его окружения, ведущие специалисты завода, работали в стиле минимализма 1960-х годов, предельно упрощая форму и росписи фарфоровых изделий массового производства. Уже в 1966 году художественный совет Приморского отделения легкой промышленности дал оценку «отлично» сразу двум новым видам продукции артемовского фарфорового завода. Это были чайный сервиз «Север» (рис. 3) и чайно-кофейный сервиз «Золотые листья» (автор формы — А.С. Песегов, автор росписи — В.И. Прочко). Их признали соответствующими мировым стандартам и отобрали для советской Торгово-промышленной выставки в Японии. В 1966 году чайный сервиз «Север» экспонировался на международной Торгово-промышленной выставке в городе Осака. Чайно-кофейный сервиз «Золотые листья» экспонировался на Всемирной выставке «ЭКСПО-67» в Монреале. В 1972 году А.С. Песегов получил первую премию ВДНХ (г. Москва) за чайный сервиз «Золотые листья» и стал лауреатом Всесоюзного конкурса газеты «Известия» на лучшие товары массового спроса.



*Рис. 3. Чайный сервиз «Север». Артемовский фарфоровый завод.
Автор формы «Бочоночек» — А.С. Песегов, автор росписи «Север» — А.А. Северов.
Место хранения: Историко-краеведческий музей г. Артема.*

В 1987 году на национальной Торгово-промышленной выставке СССР в Хельсинки экспонировался набор «Тет-а-тет. Свадебный» (рис. 4). В 1984 году на международной Торгово-промышленной выставке в Берлине был представлен кофейный сервиз «Элегантный» (автор формы — А.С. Песегов, автор росписи — Т.Г. Матюхина).



Рис. 4. Набор подарочный «Тет-а-тет. Свадебный». Автор формы «Элитный» – А.С. Песегов, автор росписи – Т.Г. Матюхина. Артемовский фарфоровый завод. Из личной коллекции А.С. Песегова.

В собрании Приморской государственной картинной галереи в основном фонде находится 188 музейных предметов приморского декоративно-прикладного искусства. Из них 150 – фарфор и другие виды керамики. Авторских работ Алексея Семеновича, представляющих первый фарфор советского Приморья в основном фонде, немного. Это чайно-кофейный сервиз «Лотос» (рис. 5) и чайный набор «Праздник Нептуна» (1972, 6 предметов, закупка УК Примкрайисполкома в 1972 году, фарфор, роспись надглазурная, краски, золото, ПР–116-122) [3].



Рис. 5. Сервиз «Лотос», 6 предметов. 1969 г., АОЭФЗ. Фарфор, роспись надглазурная, краски, золото. Из собрания Приморской государственной картинной галереи.

В 2000-м году Алексей Семенович подарил ПГКГ панно «Весна» (рис. 6). История его создания необычна. Летом 1970 года Песегов, находясь в Москве, неожиданно получил предложение от правления Союза художников РФ поработать на всесоюзной творческой даче художников-керамистов в Дзинтари (Латвия) [2]. Образы панно «Весна», созданного там, ему подсказала память о природе и древней истории Приморья.

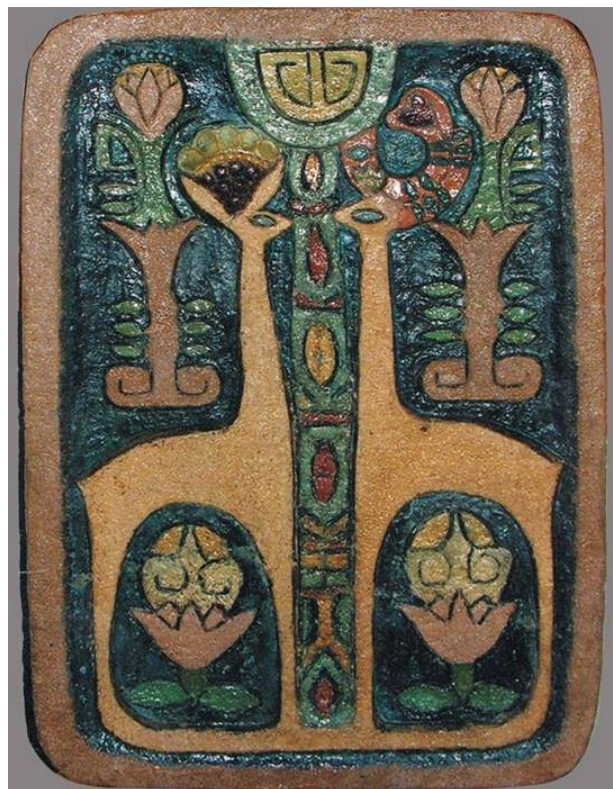


Рис. 6. Песегов А.С. Декоративное панно «Весна». 1970 г. Шамот, ангоб, цветные глазури. 48,5 x 32. Из собрания Приморской государственной картинной галереи.

В шамоте, пластичном и податливом материале, художник изобразил пару пятнистых оленей, под ногами которых растут лотосы. Между оленями в центре он поместил удэгейский орнамент, символизирующий вечность, а над их спинами – ветви элеутерококка. Рога оленей изображены в виде цветка элеутерококка, а рога оленя – в виде подковы. На ней видны веточки с листочками, крайний из которых имеет форму сердца, которое олень как бы дарит своей подруге. Когда Песегов выставил панно «Весна» и скульптурную композицию «Кабаны» на отчетной выставке, руководитель заезда художников-керамистов академик Алде Какабадзе обняла его и сказала: «Еще один художник родился!». Переплетая приморские природные мотивы и удэгейский этнический орнамент, Алексей Семенович создал в Дзинтари изумительные керамические изделия в современной стилистике.

Песегов был сильной творческой личностью, способной сопротивляться постороннему влиянию, отстаивать свои творческие интересы и убеждения. Как главный скульптор и, периодически, главный художник АОЭФЗ он мог позволить себе работать свободно и, не нуждаясь в компромиссах, обновить уже существовавшие, признанные решения, начиная с выбора формы и сюжета. В начале творческого пути, работая на Хайтинском фарфоровом заводе, мастер пытался обращаться к авангардным традициям советского агитфарфора, например, в чайном сервизе «Красные чумы».

Но с середины 1960-х годов пафос политизированного соцреализма уже не привлекает мастера, и он подчиняет свое искусство чисто практическим задачам.

На АОЭФЗ творческой мерой Песегова становится не новаторская исключительность, а обычная человеческая норма. Тяготая к миру изящных, камерных вещей, он избегал крупных масштабов, тяжелых, массивных форм, прямых статичных линий и только в заказных юбилейных вазах сохранял внушительную массивность, строгость и торжественность формы. Рисунок и цвет у него не теряют натуральность, но и не делаются отчетливыми до чрезмерной жесткости. От рококо идет любовь мастера к мягким овалам и изгибам, от русского народного творчества – к посудным формам в виде кувшина, снопика, бочоночка. Чтобы сохранить «фарфористость» артемовских изделий, показать необыкновенную белизну материала, Песегов, как правило, не записывал форму полностью, добиваясь ее полной гармонии с росписью. Женственность была для него критерием красоты.

Сегодня уникальные авторские произведения фарфоровых дел мастера из Артема являются поистине национальным достоянием. В них царят простота и практичность, легкость и изящность формы, нежность и мягкая гармония колорита. Эти качества, характерные для индивидуальной манеры Алексея Песегова, легли в основу фирменного стиля артемовского фарфора.

В советское время фарфоровые заводы Урала, Сибири и Дальнего Востока России обменивались специалистами, технологиями разработки рецептуры фарфоровой массы и глазури, поддерживая друг друга. В годы перестройки ведущие фарфоровые заводы этого гигантского азиатского региона России – Богдановический, Прокопьевский, Туйманзинский, Владивостокский и Артемовский, став акционерными обществами, не выдержали конкуренции с наводнившей страну импортной продукцией и были закрыты. В 1988 году АОЭФЗ перевели на хозрасчет, в 1990-е намеревались провести его реконструкцию, в 2003 – закрыли. Музей художественной лаборатории завода был передан Историко-краеведческому музею города Артема. Сегодня там находится более 40 авторских работ Алексея Семеновича [1], первоклассных образцов, по которым можно восстановить их производство.

Произведения А.С. Песегова находятся в дирекции ГВМЦ РОСИЗО (Москва), в Читинском художественном областном художественном музее, в Приморской государственной картинной галерее, в Приморском государственном объединенном музее им. В.К. Арсеньева, в Историко-краеведческом музее города Артема, в частных коллекциях в стране и за рубежом [3]. Среди наград «короля приморского фарфора»: Золотая медаль ВТОО «Союз художников России», Почетный знак ВДНХ и первая премия за чайный сервиз «Золотые листья» (1972), Почетные знаки лауреата Всесоюзного конкурса газеты «Известия» на лучшие товары массового спроса (1972, 1982 гг.), почетная грамота губернатора Приморского края С.М. Дарькина, почетные грамоты и благодарности администраций АОЭФЗ, Приморского отделения Союза художников РСФСР, департамента культуры Приморского края [2].

Литература

1. Архив МКУ «Историко-краеведческий музей города Артема», справка главного хранителя А.В. Синцова «Алексей Семенович Песегов».
2. Архив А.С. Песегова (личный).
3. Архив ГАУК «Приморская государственная картинная галерея».
4. Архив Приморского отделения ВТОО «Союз художников России. Личное дело А.С. Песегова.
5. Архивный отдел Артемовского городского округа. АОЭФЗ, личные карточки дел на уволенных специалистов за 1973, 1974, 1988, 1995 гг. Ф. 5, оп. 1, д. 118а. – В.И. Прочко, А.М. Прочко, В.Г. Кузнецов.
6. Архивный отдел Артемовского городского округа. АОЭФЗ, личные карточки дел на уволенных специалистов за 1973, 1974, 1988, 1995 гг. Ф. 5, оп. 1, д. 128а – А.Ф. Архиреев, А.Р. Архиреева, А.А. Северов.
7. Архивный отдел Артемовского городского округа. АОЭФЗ, личные карточки дел на уволенных специалистов за 1973, 1974, 1988, 1995 гг. Ф. 5, оп. 1, д. 294 – Л.В. Смирнова, А.С. Песегов.
8. Архивный отдел Артемовского городского округа. АОЭФЗ, личные карточки дел на уволенных специалистов за 1973, 1974, 1988, 1995 гг. Ф. 5, оп. 1, д. 375 – Т.И. Матюхина.
9. Костюкова Л. Из детского приемника – в короли фарфора // Выбор (г. Артем). – 2009. – 3 апр. – С. 12.
10. Нестеренко З. Звездный час Алексея Песегова // Спад (Артем). – 1999. – 7 апр.;
11. Художник Алексей Песегов // Артем. 60 лет: фотоальбом. – 1998. – С. 86-87: фот.

Статья поступила в редакцию 02.02.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.011

ALEXEY PESEGOV. THE PORCELAIN MASTER

Varlamova Lyudmila Ivanovna
Senior Researcher at the Primorsky State Art
Gallery.
Russia, Vladivostok.
ppt005@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the 95th anniversary of the birth of Alexey Semyonovich Pesegov is the oldest member of the Primorsky branch of the Union of artists of Russia, honored artist of Russian Federation, ceramic artist who invested his creative energy in the creation of the first porcelain in the Soviet Primorye. The author used primary sources for research of biography of A.S. Pesegov and the story of his work on Artem porcelain factory (1964–1988), also exhibition activities, artworks of the master in the collection of Primorye state gallery. For the first time a large array of Pesegov's biographical information is introduced in scientific use.

Keywords: Pesegov Alexey Semenovich, artist, ceramist, sculptor, Artem, Vladivostok, Artem porcelain factory, Primorye state art gallery.

Bibliographic description for citation:

Varlamova L.I. Alexey Pesegov. The porcelain master. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 125-136. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/21/> (In Russian)

References

1. Archive of the Historical Museum of the city of Artyom, statement of the main curator A.V. Sintsov «Alexey Semenovich Pesegov».
2. Personal archive A.S. Pesegov.
3. Archive of the Primorsky State Art Gallery.
4. Archive of the Primorsky Branch of the Union of Artists of Russia. Personnel file of A.S. Pesegov.
5. Archive department of Artyomovsky city district. Artyomovsk Porcelain Factory, personal cards of affairs to dismissed specialists for 1973, 1974, 1988, 1995 F. 5, op. 1, d. 118a. – V.I. Prochko, A.M. Prochko, V.G. Kuznetsov.
6. Archive department of Artyomovsky city district. Artyomovsk Porcelain Factory, personal cards of affairs to dismissed specialists for 1973, 1974, 1988, 1995 F. 5, op. 1, d. 128a – A.F. Archiereev, A.R. Archiereeva, A.A. Severov.
7. Archive department of Artyomovsky city district. Artyomovsk Porcelain Factory, personal cards of affairs to dismissed specialists for 1973, 1974, 1988, 1995 F. 5, op. 1, d. 294 – L.V. Smirnova, A.S. Pesegov.

8. Archive department of Artyomovsky city district. Artyomovsk Porcelain Factory, personal cards of affairs to dismissed specialists for 1973, 1974, 1988, 1995 F. 5, op. 1, d. 375 – T.I. Matyukhina.

9. Kostyukova L. *Iz detskogo priemnika – v koroli farfora* [From the children's receiver – to the kings of porcelain]. *Vybor – Choice*, April 3, 2009, p. 12.

10. Nesterenko Z. *Zvezdnyi chas Alekseya Pesegova* [Alexey Pesegov's finest hour]. *Spad – Recession*, April 7, 1999.

11. *Khudozhnik Aleksei Pesegov* [Artist Alexey Pesegov]. *Artem. 60 let: fotoal'bom* [Artem. 60 years: photo album]. Artem, 1998, pp. 86-87.

Received: February 02, 2019.

К ВОПРОСУ О ВАЖНОСТИ КОЛОРИСТИЧЕСКОГО НАЧАЛА В ВОСПРИЯТИИ СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

Воронова Мария Викторовна
Кандидат искусствоведения,
доцент кафедры социально-гуманитарных
наук и истории искусств,
Сибирский государственный институт
искусств им. Д. Хворостовского.
Россия, г. Красноярск.
gloria-nikita@mail.ru

Аннотация

Цель данной статьи – выявление основных тенденций в развитии колористического начала в декорировании современной художественной керамики. Автор анализирует способы использования цвета в эстетических решениях художественных произведений декоративного искусства. Приводятся примеры как среди отечественных авторов, так и среди иностранных (применение в произведениях цвета в качестве определяющего элемента). Сравниваются выразительные возможности различных материалов, применяемых для декора керамических произведений, и их связь с современной ситуацией в этой сфере художественной деятельности. Вывод обозначает неуклонность нарастания значения колористического начала в современной художественной керамике как одной из черт ее творческого развития и как один из путей сближения отдельных региональных школ.

Ключевые слова: художественная керамика, декоративно-прикладное искусство, декоративное искусство, колористическое начало, декоративная скульптура, глазури, эффекарные глазури, ангобы, оксиды металлов.

Библиографическое описание для цитирования:

Воронова М.В. К вопросу о важности колористического начала в восприятии современной художественной керамики // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 137-146. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.012. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/22/>

В таком виде прикладного искусства, как керамика, долгое время существовал приоритет формы и фактуры над остальными средствами художественной выразительности. Цвет как категория во всем его богатстве традиционно воспринимался в связи с живописью. В декоративно-прикладном искусстве необходимость использования цвета ассоциировалась с таким видом искусства, как разновидности

дизайна. Художественная керамика до недавнего времени занимала промежуточное и неопределенное положение между декоративно-прикладным искусством и скульптурой. В последней вопросы необходимости колористического решения, несмотря на то, что поднимались на протяжении всей истории ее существования, так и не получили однозначного ответа о его необходимости. В конечном итоге, ряд исследователей пришел к компромиссу, выделив в отдельную категорию декоративную скульптуру, в которой применение цвета мыслилось оправданным и даже необходимым [4]. Неопределенность самого понятия «декоративная скульптура» до сих пор приводит к тому, что грань между двумя видами искусства (скульптурой и керамикой) стирается или становится трудноразличимой. Работы керамистов могут трактоваться как произведения декоративной скульптуры, а скульпторов – анализируются как эксперименты с декоративным искусством.

Керамика долгое время оставалась словно в стороне от серьезных изысканий в области трактовки таких важных художественных качеств, как экспрессивность, колористическая гармония или дисгармония. Во главу угла ставился прикладной аспект или тектоническое звучание произведений в контексте архитектурных декоративных элементов. Особенно это касалось советской школы керамики, где вплоть до 80-х годов XX века в профессиональном сообществе преобладало мнение о том, что «керамика должна быть коричневая и блестящая».

Процессы, происходившие в течение XX века в живописи, и многочисленные открытия в области свойств художественных материалов привели в конечном итоге к изменению понимания цветового начала в декоративном искусстве. Постепенно открытия затрагивают и технологию керамических глазурей, и способы их применения и сочетания, расширяются возможности обжигов. В связи с этим в рамках данной статьи хотелось бы проанализировать основные виды декорирования в современной керамике с позиции значения в них колористического начала. Проблематика различных направлений керамики, связанных непосредственно с росписью (подглазурная и надглазурная роспись фарфора, фаянса, роспись по сырой эмали и пр.), не будет затрагиваться в данной статье, так как это очень многогранная тема, заслуживающая отдельного разговора. Значение цвета и живописных качеств изделий там не оспаривается и воспринимается как самостоятельное явление. В данном случае речь идет лишь о тенденциях, связанных с новым пониманием цвета в керамической форме как таковой, подчеркивающего, выявляющего ее качества, не маскирующего их сюжетными или орнаментальными росписями, а применяемого в качестве полноценного средства выразительности, раскрывающего замысел автора.

Самым «щадящим» с точки зрения звучания цветового решения следует, вероятно, считать декорирование при помощи оксидов металлов (оксид меди, кобальта, марганца и др.) как в качестве самостоятельного средства (затирка порошка либо водного раствора в фактуру поверхности), так и в качестве дополнительного выразительного элемента (при доработке изделий, покрытых глазурью). Применение этих материалов позволяет практически полностью сохранить выразительность фактуры, лишь выявив рельефность или объемы форм. Цветовые оттенки (темно-зеленый, темно-синий, оттенки коричневого) соответствуют натуральным природным мотивам и почти всегда выглядят беспринужно, что делает их очень популярными среди начинающих керамистов или у авторов, тяготеющих к так называемому скульптурному направлению

в керамике. В каком-то смысле их можно сравнить с лессировками в акварельной или масляной живописи, когда возможность варьировать насыщенность слоя позволяет либо слегка оттенять или обобщать формы, либо перекрывать предыдущие неудачные слои.

Применение техники ангобного окрашивания по этой аналогии можно сравнить с плотным слоем живописи гуашью. Использование ангобов в качестве красящего вещества основано на применении пигментов. Минеральные пигменты – устойчивые к свету и атмосферному воздействию, имеют, однако, существенный недостаток – отсутствие блеска, можно производить только относительно матовые оттенки [5]. Они часто используются в учебном процессе в художественных вузах, благодаря своей предсказуемости. Они не меняют цвета после обжига, легко наносятся и перекрывают предыдущие слои (к этой категории можно отнести и флюсные ангобы), достаточно универсальны в применении к формам разного назначения. Их выразительные качества являются ограниченными, диапазон эффектов практически отсутствует, поверхность, окрашенная ангобом, не впускает свет, матовость и плотность красочного слоя не дает богатства нюансов.

С прозрачными материалами, такими, как потечные глазури, свет при падении на слой прозрачного материала частично поглощается и рассеивается, часть непоглощенного – отражается. Это создает ощущение глубины и сложности цвета, более полно оно выявляется на сложной, изогнутой или фактурной поверхности, отображая взаимодействие формы и цвета в монументальных работах. Значительную роль при этом играют светопроницаемость, прозрачность, текстура и обработка поверхности, они меняют восприятие одного и того же цвета.

И наконец, самым сложным и многообещающим материалом в современной художественной керамике можно назвать огромный спектр глазурей эффектных. Здесь необычайный диапазон цветовых оттенков, спецэффектов (от кракле до кристаллических глазурей), степеней прозрачности и глянцевого, разнотемпературных возможностей, что позволяет художнику максимально творчески выразить себя и свои замыслы. Неслучайно именно в последние годы так сильно расширился спектр производимых глазурей и в европейских странах, и в Азии. Интерес к сложному цвету, его возможностям в керамике говорит не только о росте интереса к этому виду искусства, но и об углублении этого интереса. Все чаще создаются произведения абсолютно не прикладные, в которых главенствуют не ответы на вопросы функциональности, а постановка более глобальных творческих, философских вопросов. То есть выполняются задачи высокого искусства.

А потому следует рассуждать не только и не столько о чисто технических вопросах (химический состав глазурей, температуры обжигов и т. п.), сколько о том, почему происходит рост интереса к цвету в прикладном искусстве. Трудно назвать такую область культуры, где цвет не играл бы более или менее существенной роли. Это поистине вездесущее явление. Цвет отражает миропонимание человеком определенной эпохи [5, с. 70]. Символика цвета распространяется на связь с высшими силами и богами, социальное положение, аспекты психологического состояния. Психологический аспект восприятия цвета неразрывно связан с социально-культурным и эстетическим. Важен контекст. Любое произведение прикладного искусства создает цветовую среду, так или иначе формирующую душевное состояние человека, влияющую на строй его мыслей и работоспособность.

К объективным свойствам цвета относятся: чистота, яркость, форма цветового пятна, место и значение его в визуальной структуре, материал, фактура. Воспринимающие свойства субъекта могут быть групповыми (этническая группа, культурные традиции и т.д.) и субъективными, индивидуальными (пол, возраст, образование и т.д.) [5, с. 74]. Примеры развития керамики последних лет говорят о стремлении современных авторов к расширению границ традиционных видов искусства, его влияния на зрителя и среду, в которой он обитает.

Одним из факторов, влияющих на восприятие цвета, его эмоциональное переживание, является форма предмета или пятна, несущего данный цвет, тесно связанная со структурой и другими качествами поверхности. В связи с этим фактура поверхности керамического изделия составляет такую же важную часть общего восприятия работы. Богатство фактурных поверхностей, которое мы наблюдаем в последние годы у совершенно разных мастеров – как у принципиальных сторонников цвета в керамике (Паола Паронетто, рис. 1), так и его противников (японские мастера и мастера, исповедующие эстетику ваби), говорит о том, что появление нового взгляда на цвет не отменяет прежних выразительных качеств материала.



Рис. 1. Паола Паронетто (Paola Paronetto). Коллекция «Бумажная глина». 2017 г. Керамика.
Источник: www.paolaparonetto.com, фото: Studio Auber.

Крупные мастера легко сочетают и соединяют в своих произведениях фактурное, цветовое и скульптурные начала. Одним из выразительных примеров в отечественном декоративном искусстве последних десятилетий можно назвать творчество такого автора, как Алена Залуцкая (г. Новосибирск, рис. 2).



*Рис. 2. Алена Залуцкая.
Концентрические контрасты.
2016 г. Шамот, эмали, флюсы,
ангобы. 9 x 600 мм.*

Ее смелое и монументальное видение формы и цвета, сочетание матовых и глянцевых, фактурных и гладких поверхностей демонстрируют в ней уверенного мастера. Подобного рода примеры дают основания полагать, что новосибирская и шире – сибирская школа керамики содержит огромный художественный потенциал. Регулярные симпозиумы и пленэры керамики в Сибири («Байкал-керамистика», мероприятия Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского) говорят об интересе и активном развитии этого вида искусства в регионе.

Но, возвращаясь к проблематике цвета в керамике, отметим, что особенности идейного замысла и способы его выражения различны и зависят от вида изделия, его материала и способа изготовления. При всех обстоятельствах, создавая предмет, мы думаем, прежде всего, о том, в чем заключается его жизненный смысл. Какую цель он преследует?

Забота об эффектной форме в процессе создания художественного произведения не может являться самоцелью. Поиск художника лишь в этом направлении, опирающийся на рассудочные понятия о новизне и оригинальности формы, еще не ведет к созданию подлинно художественного и эмоционального произведения. Напротив, становится очевидной поверхностная суть, внутренняя пустота замысла, бесплодная игра формальными приемами [3, с. 273].

Важность концептуального смысла, сути и при этом интерес к цвету и связь с формой и фактурой, безусловно, присутствуют в творчестве отечественных мастеров, таких как Ольга и Олег Татаринцевы (рис. 3). Татаринцевы – авторы, сохранившие в своих объектах редкие видовые качества. Это новая скульптура, какой она покидала век XX и какой еще не перестала быть. Это не вполне и не всегда абстракция, новизна ее не в минималистичности, не в специфике работы с материалами, не в провокационности – новизна в информационной концентрации: проблематике

части и целого, структуры и хаоса, свободного развития элемента и подчинения четкому замыслу, повтора одинаковых сегментов. Дух времени заключен в комбинаторике простых форм и простых чисел в бинарные оппозиции, из которых сегодня складывается практически все [6, с. 7].



Рис. 3. Ольга и Олег Татафинцевы. Моделирование нормальности. Выставочный проект в Галерее Нади Брыкиной. Цюрих. 2016 г. Источник: <http://ot2.ru>

Нельзя не упомянуть и о таких видах декорирования керамики, очень популярных в последнее время, как раку, восстановительный и дровяной обжиги, использование терра-сигилатты и других подобных приемов, которые не применяют цвет напрямую. Это скорее графические, в высоком смысле этого слова, техники, выявляющие красоту оттенков черного, белого, цветов глины, линии и фактуры. Но богатство их выразительных возможностей также свидетельствует о поисках в области углубления смыслов керамики как искусства. И функциональные аспекты в использовании таких техник даже при декоре посуды стоят далеко не на первом месте. Скорее напротив, используя прикладную форму (кружку, вазу и т.д.) и декорируя ее подобным образом, художник уводит зрителя в мир эстетического, а не практического наслаждения объектом.

Конечно, смелое использование эффектных глазурей, цвета и всех его возможностей наблюдается не у всех мастеров керамики. Отголоски классического стиля в виде доминирующего использования в декорировании теплых пастельных тонов остаются распространенным приемом работы с цветом. Однако в связи с тем, что интерес к более ярким и экспрессивным сочетаниям цвета наблюдается в дизайне интерьера, в графическом и рекламном дизайне, в моде и, конечно, в современной живописи, эти тенденции проникают во все более широкие слои, все больше художников-керамистов перестают бояться цвета и неклассических, «некерамичных» фактур [2].

Еще одним аспектом, о котором хотелось упомянуть, является крупноформатность изделий – значительная черта времени. Более крупный монументальный объект воспринимается совершенно иначе, нежели камерная форма, и соответственно сила цветового решения в них звучит громче и выразительнее. Тот факт, что именно крупные формы предпочитают такие разные известные авторы, как Eva Hild, Iwamura EN, Yoshikawa Masamichi, Babos Pálma, Кортни Мэттисон, Владимир Цивин и др., говорит о том, что керамика обретает все более самостоятельное значение, высвобождается из прикладной функции, отделяется от архитектуры и интерьера, превращаясь в самостоятельное и самоценное явление. Вертикальные линии воспринимаются человеком как движение ввысь. Горизонталь – спокойствие и умиротворение. Динамика современной жизни диктует искусству динамику форм и объемов, устремленность ввысь, желание движения как эмоциональное состояние эпохи.

Подводя итоги рассуждению о важности взаимодействия формы и цвета, хотелось бы привести в пример эксперимент, описанный в работе Рудольфа Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие», изданной в России впервые в 1960 г. В испытаниях реакции человека на цвет были задействованы две группы детей – в возрасте менее 3-х лет и в возрасте от трех до шести. Им предлагалось выбрать из предложенных форм более похожую на образец. Образцом являлся зеленый треугольник, а выбрать нужно было из красных треугольников и зеленых кругов. Дети младшей группы чаще выбирали предмет, ориентируясь на форму, в то время как более старшие чаще выбирали эмоционально – созвучность цвету. Исследуя эти данные, Хайнц Вернер предположил, что реакция самых маленьких обусловлена моторным поведением и «постигаемыми» свойствами объекта. После того, как визуальные характеристики стали доминирующими, на дошкольников начинает оказывать влияние сильная перцептивная привлекательность цвета. Однако по мере приобщения ребят к культуре, с ее большим тяготением к форме, чем к цвету, в своей практической деятельности они все большее предпочтение отдают форме как решающему средству узнавания [1, с. 314].

Вывод, к которому приходит Арнхейм в связи с этим экспериментом, состоит в том, что форма является более эффективным средством коммуникации, чем цвет. Но у цвета больше экспрессивного воздействия. То есть уже в процессе развития, в детстве, мы воспринимаем цвет предмета в тот момент, когда становимся готовы эмоционально. Любовь к цвету, его градациям и нюансам, а значит и к его сочетаниям с формой, тем больше трогает наши эстетические чувства, чем более развитым является наше восприятие. А потому мыслится вполне закономерным, что керамика, пройдя столь долгий, многовековой путь своего развития, именно в XX веке пришла к уверенному применению цвета в своей сущностной программе. И художники XXI века продолжают идти по пути развития и обогащения колористической программы современной керамики и декоративной скульптуры. Потому, думается, что именно такое глобальное, основополагающее начало, как цвет, может стать тем консолидирующим компонентом прикладного искусства, который послужит универсальным языком в профессиональном общении мастеров из разных школ и регионов, будет способствовать их плодотворному сотрудничеству.

Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
2. Бойко Ю.А., Крашенинников А.И. Современные тенденции в декорировании керамических изделий // Дизайн. Материалы. Технология: журн. / СПбГУ технологии и дизайна. – 2010. – № 3 (14). – С. 25-29.
3. Владимир Федорович Марков [керамика, стекло, воспоминания, педагогическое наследие]: альбом / сост. и общ. ред. В.А. Цивина; сост. ред., пер. на англ. Е.В. Марковой; вступ. ст. К.Ф. Софьиной; Санкт-Петербургская гос. худож.-пром. академия им. А.А. Штиглица. – СПб.: Проект «Свободные художники Петербурга», 2012. – 352 с.
4. Копенкина О.Ю. Скульптура из керамики // Вестник ИрГТУ. – 2015. – № 6 (101). – С. 363-369.
5. Омельяненко Е.В. Цветоведение и колористика: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2014. – 104 с.
6. Ольга и Олег Татаринцевы. Максимум исключений: [авторская керамика]: каталог выставки / авт. вступ. ст. С. Попов, А. Успенский; Московский музей современного искусства. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2011. – 98 с.

Статья поступила в редакцию 29.05.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.012

A FEW WORDS ABOUT IMPORTANCE OF COLORISTIC SOLUTION IN PERCEPTION OF MODERN ART CERAMICS

Voronova Maria Viktorovna

Candidate of Art Criticism,

associate professor of the Department of social
and humanitarian disciplines and history of arts,
Siberian state institute of arts named after D.

Hvorostovsky.

Russia, Krasnoyarsk.

gloria-nikita@mail.ru

Abstract

The purpose of this article is to identify trends in developing of coloristic qualities in ceramics art today. There were analyzed abilities of using the color in esthetic decisions of decorative art: there are examples among Russian and foreign artists, using the color as main expressive element in their ceramic works; there is comparison of expressive abilities of different materials that using for the decoration and it's connection with a situation in the sphere of creativity. Conclusion indicates a steady rise of the importance of coloristic solution in modern art ceramics. Also this fact is considering one of the most important trends of it's creative developing and helps in connection of different regional schools.

Keywords: art ceramics, decorative art, arts and crafts, coloristic qualities, expressive element in ceramics, decorative sculpture, glazes, spectacular glazes, engobes, metal oxides.

Bibliographic description for citation:

Voronova M.V. A few words about importance of coloristic solution in perception of modern art ceramics. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 137-146. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/22/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.012. (In Russian).

References

1. Arnheim R. *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie* [Art and visual perception]. Moscow, Arkhitektura-S, 2007. 392 p.
2. Boyko Yu.A., Krashenninnikov A.I. *Sovremennye tendentsii v dekorirovanii keramicheskikh izdelii* [Modern trends in the decoration of ceramic products]. *Dizain. Materialy. Tekhnologiya – Design. Materials Technology*, 2010, No. 3 (14), pp. 25-29.
3. *Vladimir Fedorovich Markov. Keramika, steklo, vospominaniya, pedagogicheskoe nasledie: al'bom* [Vladimir Fedorovich Markov. Ceramics, glass, memories, pedagogical heritage: album]. St. Petersburg, Proekt «Svobodnye khudozhniki Peterburga», 2012. 352 p.

4. Kopenkina O.Yu. *Skul'ptura iz keramiki* [Sculpture from ceramics]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of the Irkutsk State Technical University*, 2015, No. 6 (101), pp. 363-369.
5. Omelyanenko E.V. *Tsvetovedenie i koloristika: ucheb. posobie* [Color science and coloristics: a tutorial]. St. Petersburg, Lan', 2014. 104 p.
6. *Ol'ga i Oleg Tatarintsevy. Maksimum iskhlyuchenii: avtorskaya keramika. Katalog vystavki* [Olga and Oleg Tatarintsev. Maximum exceptions: original pottery. Exhibition catalog]. Moscow, Publishing House of V. Shevchuk, 2011. 98 p.

Received: May 29, 2019.

ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО ЕКАТЕРИНБУРГА КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Глазырин Кирилл Николаевич
Доцент кафедры декоративно-прикладного
искусства, Институт изобразительных
искусств, Уральский государственный
архитектурно-художественный университет.
Россия, Екатеринбург.
Kirillbordo1@mail.ru

Аннотация

В статье кратко рассмотрены три основных этапа развития ювелирного искусства Екатеринбурга конца XX – начала XXI века. Приведены общие временные и стилистические особенности каждого периода. Определены ведущие характеристики для современного периода развития ювелирного искусства Екатеринбурга.

Ключевые слова: ювелирное искусство Екатеринбурга, художники-ювелиры Свердловска и Екатеринбурга, металл, поделочный камень.

Библиографическое описание для цитирования:

Глазырин К.Н. Ювелирное искусство Екатеринбурга конца XX – начала XXI века // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 147-153. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.013. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/23/>

Ювелирное искусство Екатеринбурга не имеет глубоких исторических традиций, характерных для центральных регионов и городов России, таких как Москва, Петербург, Владимир, Ростов Великий, Ярославль и Кострома. Во многих из них связь времен прослеживается до XVII века и ранее. Историю екатеринбургского ювелирного и камнерезного искусства принято отсчитывать от даты основания Екатеринбургской гранильной фабрики в 1751 году. Но согласно сохранившимся документам, основным направлением деятельности данного производства являлось создание облицовочных плит, колонн и ваз по эскизам и чертежам, присланным из Санкт-Петербурга. Камнерезные произведения того периода украшают сегодня залы Эрмитажа, как и многих других памятников архитектуры XVIII–XIX веков, являясь частью всемирного культурного наследия. Однако следует отметить, что развитие собственных художественных и стилистических традиций в области именно камнерезного искусства началось на Урале только после 1917 года.

Согласно сложившейся традиции, ювелирное и камнерезное искусство Екатеринбурга принято рассматривать как единое целое, некий монолитный феномен, образующий общее направление в декоративно-прикладном искусстве, но в реальности

возникновение собственного ювелирного направления связано с созданием в 1941 году Свердловской ювелирно-гранильной фабрики.

Только благодаря мастерам эвакуированного во время Великой Отечественной войны на Урал Киевского ювелирного завода сложились благоприятные условия для развития ювелирного направления. Деятельность всех существовавших в Екатеринбурге до этого периода небольших кустарных мастерских по производству ювелирных украшений следует относить скорее к народным промыслам, чем к проявлению декоративного искусства, так как главной задачей подобных производителей является приобретение денежных средств путем оборота драгоценных металлов и камней, не более того.

Художественные и эстетические составляющие подобного ассортимента изделий берут свое начало в модных столичных журналах того времени, а сами украшения рассматриваются либо как средство сбережения денежных средств, либо как предметы быта, позволяющие продемонстрировать окружающим свою сопричастность к высшему обществу. В некоторых случаях это демонстрация высокого материального достатка, но никто из современников не рассматривал их как произведения искусства. Данное понятие уже существовало в тот период, имело свою концепцию и адептов, но все это было очень далеко, в столицах, за границей и за океаном.

Наиболее яркие художники ювелирного искусства конца XIX – начала XX века, такие как Рене Лалик, Жорж Фуке или Тиффани, уже сформировали своим творчеством суть данного явления, до сегодняшнего дня сохраняющую свою актуальность. Но для художников Советского Союза она была неприемлема, в первую очередь, по политическим причинам, а также ввиду утраты необходимых технологических навыков и полному запрету на работу с драгоценными материалами для частных лиц, то есть художников, не работающих на государственных предприятиях.

Начало формирования традиций в области уральского ювелирного искусства связано с созданием в 1963 году на базе Свердловского ювелирного завода, бывшей ювелирно-гранильной фабрики, специализированной творческой группы [3]. Главная задача, поставленная перед молодыми специалистами, заключалась в создании эксклюзивных ювелирных украшений, предназначенных для экспорта и призванных сформировать свое, новое лицо всего региона.

Именно тогда появляются первые екатеринбургские художники-ювелиры, посвятившие свою жизнь и творчество именно ювелирному искусству. На сегодняшний день имена их хорошо известны, это Леонид Федорович Устьянцев, Михаил Михайлович Лесик, Владислав Михайлович Храмцов, Надежда Дмитриевна Кузнецова и многие другие. Созданные ими работы украшают собрания крупнейших российских музеев.

Творческие поиски вели их разными путями. Многие обращались к историческому наследию, изучая представленные в музеях собрания древностей, но прямое цитирование или заимствование никак не проявлялось в их творчестве. Использование старинных, как тогда было принято считать, ювелирных технологий, таких как скань, грануляция, ковка, считалось утратившим свою актуальность и требующим творческого переосмысления, нового прочтения и понимания.

Именно в тот период происходит разделение творческого процесса на производственный заказ, направленный на разработку новых моделей для заводского, серийного производства, и чистое творчество, предполагающее создание выставочных

украшений, предназначенных только для экспозиции в рамках выставочных проектов и необязательных к использованию по прямому назначению. Функциональность в чистом творчестве уступает место работе с определенным художественным образом [4].

Отсутствие возможности работать с драгоценными металлами привело к тому, что основным материалом для создания произведений ювелирного искусства стали медь и сплавы на ее основе, такие как мельхиор, нейзильбер и томпак. Серебро использовалось крайне редко, а золото применялось только для выпуска серийной заводской продукции, не воспринимаемой художниками как произведение декоративного искусства.

В условиях столь жестких ограничений по работе с металлом главным материалом в работе художников-ювелиров становится минимально обработанный, недорогой поделочный камень. Визуальные особенности малахита, яшмы и всевозможных разновидностей кварца ложатся в основу методологии работы с художественным образом. Необычный рисунок, цвет или фактура поверхности камня (рис. 1) становятся главным полем для творческого поиска. Размер украшения и его удобство в эксплуатации не имеют особого значения.



Рис. 1. Кузнецова Надежда Дмитриевна. Брошь «Приполярье», 1991. Серебро, агат, золочение. Частное собрание. Авторское фото, публикуется с разрешения автора.

Таким образом, первыми чертами, определяющими екатеринбургскую стилистику, стали монументальный размер и активное использование вставок из натурального камня в произведениях ювелирного искусства 1960–1980-х годов. Сегодня этот период кажется наиболее ярким из всех остальных благодаря несоразмерной человеческому телу масштабности и уникальности использованных в работе каменных вставок.

Следующий период развития ювелирного искусства Екатеринбурга связан со снятием запрета на работу с драгоценными материалами в начале 90-х годов XX века и последовавшим за этим бурным развитием частных ювелирных производств. Однако недоступные ранее и широко вошедшие в обиход драгоценные материалы не оказали особого воздействия на творческие ориентиры художников Екатеринбурга. Доступность сделала их обыденными и подтолкнула к поиску самых разнообразных, зачастую не использовавшихся ранее широко в ювелирном деле материалов.

Поиск новых, необычных конструктивных решений в процессе формообразования становится наиболее актуальным и востребованным в этот период [1]. Кроме того, в работах начинает активно использоваться резной камень. Именно в это время ювелирное и камнерезное искусства становятся очень близки. С одной стороны, это дань давним традициям, с другой – влияние вошедших в широкий обиход недоступных ранее инновационных камнерезных технологий.

Наиболее яркие представители данного периода – Владимир Денисов (рис. 2), Александр Мирошников, Игорь Бадов (рис. 3) и многие другие, работающие как в области ювелирного искусства, так и в области ювелирного производственного дизайна. Это уже состоявшиеся художники-ювелиры конца XX – начала XXI века.



Рис. 2. Денисов Владимир Николаевич. Серия колец «Эбро», 1995. Серебро, эбонит, фианиты. Собственность автора. Авторское фото, публикуется с разрешения автора.



Рис. 3. Бадов Игорь Владиславович. Браслет «Центурия», 2013. Мельхиор, резной кварц, циркон, гематит, карбон. Собственность автора. Авторское фото, публикуется с разрешения автора.

Уникальный творческий почерк каждого создает ощущение большого стилистического разнообразия, крайне затрудняя понимание общей картины происходящего в этот период в среде художников поиска новых стилистических решений и своего собственного пластического языка. Именно поэтому работы данного этапа не воспринимаются как единое и некогда монолитное проявление регионального сегмента и начинают плавно растворяться в сфере такого всеобъемлющего понятия, как современное русское ювелирное искусство, постепенно утрачивая свою локальную самобытность.

Начало нового, XXI века было отмечено появлением и широким распространением сети Интернет, что способствовало еще большему размытию региональных границ и появлению ранее неизвестных инновационных технологий, получивших широкое распространение в области ювелирного производства и, как следствие, открывших новые перспективы для художников-ювелиров.

В первую очередь это 3D-моделирование, технология, значительно расширявшая возможности классического проектирования и позволяющая увидеть будущее произведение во всех мельчайших деталях еще до его воплощения в материале. Вторая революционная технология – прототипирование – открыла недоступные ранее технологические приемы воплощения эскизных разработок в материале. Если в XX веке художник-ювелир располагал исключительно простыми средствами проектирования, такими как бумага, карандаш и акварель, а в работе с материалом использовал классические ювелирные технологии, имеющие определенные ограничения, то сегодня перспективы новых возможностей кажутся безграничными и не освоенными даже наполовину (рис. 4, 5).

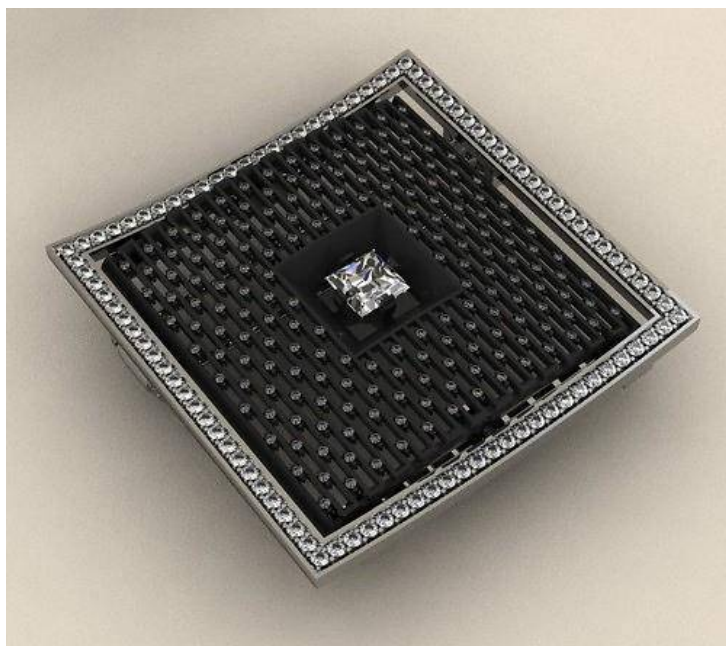


Рис. 4. Глазырин Кирилл Николаевич. Брошь «Чистый квадрат» из коллекции «Черный квадрат», 2018. Золото, бриллианты, 3D-моделирование, фрезеровка, родирование, рутенирование. Разработано для ювелирной компании «Ринго», собственность компании. Фото, авторская 3D-визуализация исходного файла, публикуется с разрешения автора.

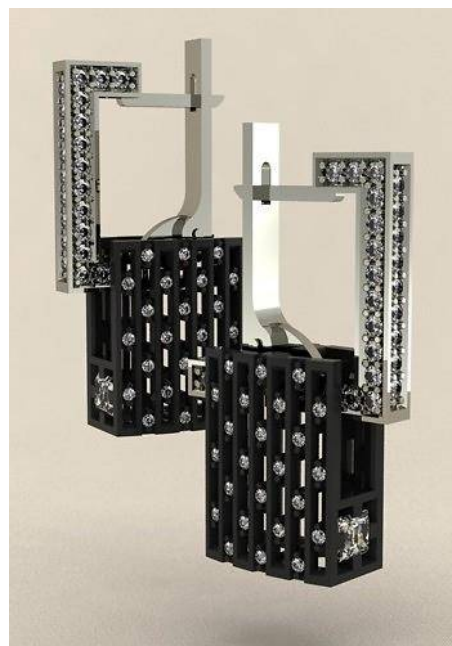


Рис. 5. Глазырин Кирилл Николаевич. Серьги «Чистый квадрат» из коллекции «Черный квадрат», 2018. Золото, бриллианты, 3D-моделирование, фрезеровка, родирование, рутенирование. Разработано для ювелирной компании «Ринго», собственность компании. Фото, авторская 3D-визуализация исходного файла, публикуется с разрешения автора.

Новое поколение художников-ювелиров Екатеринбурга активно осваивает все открывшиеся на сегодняшний день возможности в области ювелирного искусства [2]. При этом, несмотря ни на что, маркеры стилистических приемов прошлых лет сохраняют свое влияние и сегодня. Любовь к эпатазирующим масштабам и использованию натурального камня в сочетании с самыми разнообразными, нетрадиционными для ювелирного искусства материалами, а также активные эксперименты в области формообразования и конструкции являются главными стилистическими особенностями творчества екатеринбургских художников-ювелиров.

Литература

1. Карпун А.Л. Русское ювелирное искусство: вторая половина XIX – XX век. – Москва: Береста, 1994. – 35 с.
2. Кузьминых К.Б. Трифонова Г.С. Изобразительное искусство Российской Федерации, Урал. – Москва: Пранат, 2013. – 13 с.
3. Копылова В.И. Ювелирное искусство Урала. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1981. – 15 с.
4. Союз художников, Свердловск – Екатеринбург 1932–2012 / С.С. Айнутдинов, Е.П. Алексеев, Т.И. Бойцова и др. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2011. – 97 с.

Статья поступила в редакцию 15.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.013

JEWELRY ART OF YEKATERINBURG AT THE END OF THE 20TH – BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

Glazyrin Kirill Nikolaevich
Associate Professor at the Department of
Decorative and Applied Arts,
Institute of Fine Arts,
Ural State University of Architecture and Art,
Russia, Yekaterinburg.
Kirillbordo1@mail.ru

Abstract

The article briefly reviewed the three main stages of development of the Yekaterinburg's jewelry art at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. The general temporal and stylistic features of each period are given. The leading characteristics for the modern period of development of jewelry art in Yekaterinburg are determined.

Keywords: Jeweler art of Yekaterinburg, artists-jewelers of Sverdlovsk and Yekaterinburg, metal, ornamental stone.

Bibliographic description for citation:

Glazyrin K.N. Jewelry art of Yekaterinburg at the end of the 20th – beginning of the 21st century. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 147-153. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.013. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/23/> (In Russian)

References

1. Karpun A.L. *Russkoye yuvelirnoye iskusstvo: vtoraya polovina XIX–XX vek* [Russian jewelry art: second half of the 19th – 20th century]. Moscow, Beresta Publ., 1994, 35 p.
2. Kuzminykh K.B., Trifonova G.S. *Izobrazitel'noye iskusstvo Rossiyskoy Federatsii, Ural* [Fine Art of the Russian Federation, the Urals]. Moscow, Pranat Publ., 2013, 13 p.
3. Kopylova V.I. *Yuvelirnoye iskusstvo Urala* [Jewelry art of the Urals]. Sverdlovsk, Sredne Ural'skoye knizhnoye izdatel'stvo, 1981, 15 p.
4. Ainutdinov S.S., Alekseev E.P., Boytsova T.I., etc. *Soyuz Khudozhnikov, Sverdlovsk – Yekaterinburg 1932–2012* [Union of Artists, Sverdlovsk – Yekaterinburg 1932–2012]. Yekaterinburg, Ural'skiy rabochiy Publ., 2011, 97 p.

Received: May 15, 2019.

ХУДОЖНИК ВЛАДИМИР МУРАТОВ – УРОЖЕНЕЦ АЛТАЯ

Гончарик Нина Прокопьевна
Старший научный сотрудник научно-
исследовательского отдела Государственного
художественного музея Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
nina.goncharik@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена работам советского и российского художника декоративно-прикладного искусства по стеклу, керамике и эмали, народного художника Российской Федерации, академика Российской академии художеств Владимира Сергеевича Муратова. В фокусе внимания – некоторые этапы творческого пути автора на примере его произведений из коллекции Государственного художественного музея Алтайского края. Гутная скульптура, декоративные композиции из стекла и хрусталя, технологии декорирования изделий, художественная эмаль, акварель – образцы наследия В.С. Муратова, проиллюстрированные фотографиями из собрания музея.

Ключевые слова: художественное стекло, живописные акварели, эмали, Владимир Муратов, декоративно-прикладное искусство, Государственный художественный музей Алтайского края.

Библиографическое описание для цитирования:

Гончарик Н.П. Художник Владимир Муратов – уроженец Алтая // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 154-163. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.014. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/24/>

Государственный художественный музей Алтайского края имеет одно из крупнейших в Сибири собрание произведений отечественного искусства XVI–XXI веков. Одно из направлений собирательской деятельности музея – это комплектование коллекций авторов, чьи имена связаны с Алтаем. Важной составляющей является приобретение произведений уроженцев Алтайского края, не теряющих духовных связей с малой родиной, своим творчеством и талантом прославляющих Алтай. Среди них особый интерес представляет творчество российского художника декоративно-прикладного искусства, мэтра отечественного стеклоделия Владимира Сергеевича Муратова (1929–2005), собранием произведений которого гордится музей.

27 августа 2019 года Владимиру Муратову исполняется 90 лет со дня рождения. В.С. Муратов (рис. 1) является обладателем многочисленных наград и премий, за выдающиеся достижения в области искусства отмечен высокими званиями:

заслуженный художник РСФСР (1974), лауреат Государственной премии им. И.Е. Репина (1974), народный художник РСФСР (1989), почетный гражданин города Гусь-Хрустальный Владимирской области (2000), действительный член Российской академии художеств (2001).



Рис. 1. Владимир Сергеевич Муратов, академик Российской академии художеств. 2001 г. Фото: ГХМАК.

Родился Владимир Сергеевич в селе Хмелевка Сорокинского района Алтайского края. Свой путь в искусстве начал, сменив несколько рабочих профессий: был маляром, грузчиком, токарем. Работал в Новокузнецке, куда переехала семья, на металлургическом комбинате. Одновременно занимался в кружке рисования во Дворце культуры металлургов. По совету своего первого учителя рисования Г.И. Улько поступил на отделение керамики в Одесское художественное училище им. К.К. Костанди и окончил его в 1957 году. Затем учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной (1959–1965) на отделении стекла у известных мастеров В.Ф. Маркова, К.М. Митрофанова, Б.А. Смирнова.

С 1966 года В.С. Муратов работал на Гусевском хрустальном заводе (Владимирская область), где за долгие годы проявил себя как многоплановый художник-экспериментатор. Можно говорить об эпохе Муратова в гусевской школе художественного стекла. С именем замечательного художника на заводе связаны история возрождения гутной скульптуры и внедрение новых технологий декорирования изделий в процессе выработки. Он автор многих образцов, которые становятся фирменными изделиями завода. Им обновляется пластический образ декоративных композиций для оформления интерьеров. Творчество Муратова носит ярко выраженный русский национальный характер.

В 1990-е годы старейший в России Гусевский хрустальный завод переживал трудные времена, под сокращение попал и Муратов, проработавший там 31 год. Стеклом заниматься уже не было возможности. Но художник, которому было уже за 60, не сдался. Он освоил новую для себя технику художественной эмали, которая так же, как и стекло, рождается в огне и в которой он также преуспел.

Произведения Владимира Сергеевича находятся в коллекциях известных музеев России (ГРМ, ГИМ, музеях-усадьбах Кусково, Царицыно, во Владимирском музее хрусталя и др.), а также в музеях Корнинг (США), в музее стекла в Осаке (Япония).

Государственный художественный музей Алтайского края (ГХМАК) обладает богатой коллекцией работ Владимира Муратова. Первые приобретения произведений художника состоялись в 1970-е – 1980-е годы благодаря стараниям Л.Н. Шаминой (сотрудника музея с 1967, его директора с 1976 по 1997 годы). Непосредственно от автора ею были привезены в Барнаул замечательный ансамбль (5 предметов) из декоративной композиции «Цветы Алтая» в гутной технике и чаша «Символ», посвященная 100-летию со дня рождения В.И. Ленина. Они были приобретены через закупочную комиссию музея в 1976 году. Позднее за подписью начальника управления культуры Алтайского края и директора музея было отправлено письмо в Министерство культуры РСФСР «с просьбой закупить на средства МК работу нашего земляка, художника завода Гусь-Хрустальный Владимира Сергеевича Муратова – декоративный набор «Голубой Алтай» [1, д. 162, л. 9]. В 1978 году набор в количестве 15 предметов был передан музею. В 1979 году от Министерства культуры СССР, также по заявке музея, поступила композиция «Космическая эра» (3 предмета) из цветного хрусталя.

В последующие годы музеем велась переписка с В. Муратовым о возможности организации персональной выставки в Барнауле, а также новых приобретений произведений в коллекцию музея. В одном из писем Владимир Сергеевич приглашал посетить свою мастерскую, чтобы посмотреть для музея свободные работы, варианты и повторы из известных композиций «Тундра», вазы «из композиции “Весна человечества”», за которую я в 1972 году удостоен Золотой медали Академии художеств СССР. Мне бы хотелось, чтобы эти работы попали к вам в музей. Я помню, что сибиряк и что моя родина Алтай» [1, д. 162, л. 49]. Но выставки Муратова в музее и дальнейшие приобретения работ состоялись, к сожалению, после ухода его из жизни. В 2009 году при поддержке губернатора Алтайского края А.Б. Карлина состоялась поездка директора музея И.К. Галкиной в г. Гусь-Хрустальный Владимирской области к хранительнице наследия В.С. Муратова, его сестре Л.С. Муратовой, которая приняла активное участие в формировании музейной коллекции. Поступившие от нее произведения были приобретены в музей за счет краевого бюджета.

Музей пополнился значительным числом произведений. Из новых поступлений – великолепная гутная скульптура из стекла в духе фольклорной традиции, изделия из хрусталя, живописные эмали и акварели. Всего произведений Муратова в коллекции музея – более 70 предметов.

В ряду знаковых, ключевых произведений автора значатся декоративные композиции «Цветы Алтая» (1971) и «Голубой Алтай» (1974), созданные в результате творческих поездок в родные места. В них через красоту пластики и цвета раскрываются глубоко содержательные образы родной природы. В ярких «Цветах» (рис. 2) идея буйного цветения природы, в полихромной гамме синего цвета чаш и цветков «Голубого Алтая» (рис. 3) прозрачность и глубина озер и рек алтайского высокогорья [6, с. 14]. Эти работы демонстрируют превосходное знание технологических возможностей стекла и оригинальное художественное видение.



Рис. 2. Муратов В.С. Цветок из композиции «Цветы Алтая». 1971 г. Стекло цветное, гутная техника. Место хранения и фото: ГХМАК.



Рис. 3. Муратов В.С. Цветок из композиции «Голубой Алтай». 1974 г. Стекло цветное, гутная техника. Место хранения и фото: ГХМАК.

Многие образцы гутной скульптуры, разработанные мастером еще до создания декоративных композиций на алтайскую тему, стали фирменными изделиями завода. В музейной коллекции – замечательные работы 1990-х годов: «Нижегородский лев» (рис. 4), «Утро. Синий петух» (рис. 5).



Рис. 4. Муратов В.С. Нижегородский лев. 1999 г. Стекло цветное, гутная техника. Место хранения и фото: ГХМАК.



Рис. 5. Муратов В.С. Утро. Синий петух. 1995 г. Стекло цветное, гутная техника. Место хранения и фото: ГХМАК.

Неотъемлемой частью творчества Муратова являются тематические произведения, посвященные важным событиям нашего государства, знаменательным датам. Одновременно с «Цветами Алтая» у Муратова была приобретена чаша «Символ» (1969) – тематическое произведение, созданное к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина. Идейное звучание определяется символикой цвета, строгостью формы, торжественностью надписи, наличием эмблемы. Красно-коричневая чаша украшена по борту углубленной надписью белого цвета: «Ленин жил, Ленин жив, Ленин будет жить». На дне чаши сквозь прозрачное выпуклое стекло виден рельеф герба СССР, изображение серпа и молота, которое оттиснуто гутными прилепами.

Классически красивы бокалы «Суздаль» (1969). Это образцы серийного производства (рис. 6), но у Муратова они «сочетают высокий художественный уровень с требованиями технологии, а самое главное – с потребительскими представлениями о красоте предмета» [6, с. 25].



Рис. 6. Муратов В.С. Бокал из комплекта «Суздаль». 1969 г. Стекло. Место хранения и фото: ГХМАК.



Рис. 7. Муратов В.С. Плоды путешествия. Композиция из 3-х предметов. 1980 г. Бесцветный и цветной хрусталь, гутная техника, пескоструйная обработка, налпы.

Ваза с фротиками. 1992 г. Цветной хрусталь, гутная техника, цветной фрот.

Фрагмент экспозиции выставки «Искусство, рожденное в огне». 2014 г. Место хранения и фото: ГХМАК.

Муратов работал не только в технике гутного стекла, но и в цветном хрустале. Каждый из экспонатов уникален. Блюдо «Золотые купола» (1968) из хрустала золотистого цвета. Зеленое «Яблоко» (1994) из цветного и бесцветного хрустала

на подставке, являющееся одним из повторений разработанной автором эмблемы международной неправительственной организации «Суздаль-клуб». Композиция «Плоды путешествий» (1980) из трех ваз (рис. 7) навеяна воспоминаниями об Испании: «входящие в ее состав хрустальные сосуды напоминают экзотические плоды» [7, с. 10]. Поражают красота сочетания матовой и гладко отшлифованной поверхности предметов, эффекты и игра цвета и света.

Самостоятельной художественной ценностью обладают акварельные работы, выполненные в период многочисленных путешествий. Они поражают своим утонченным чувством колорита, артистизмом исполнения. В нашем собрании акварели, созданные по следам путешествий на Алтай, в Киргизию, Индию, пейзажи ранней весны, вид из мастерской художника «Гусь-Хрустальный. Лето» (1994). Некоторые из акварелей становились впоследствии эскизами к эмалям, которыми он увлекся в 1990-е годы. Перекликаются мотивы акварельных видов Мецеры с эмалью «Мецера» (2004). Созвучны образы величественной природы в серебристой акварели «Алтын-Кель. Алтай. Озеро» (рис. 8) с изображением в технике эмали снежного человека в Алтайских горах, неуловимого Йети (рис. 9) «В горах Алтая. Йети» (2002).



*Рис. 8. Муратов В.С. Алтын-Кель. Алтай. Озеро. 1979 г.
Бумага, акварель. Место хранения
и фото: ГХМАК.*



Рис. 9. Муратов В.С. В горах Алтая (Йети). 2002 г. Медь, горячая эмаль. Место хранения и фото: ГХМАК.

Произведения В.С. Муратова экспонировались на разных выставках с момента поступления в музей. Они включались в экспозиции искусства живописи и графики XX века. В январе 1993 года «Цветы Алтая» вошли в состав первой постоянной экспозиции советского искусства, которая просуществовала два месяца. На выставке «Земля и космос» (2001), организованной к 40-летию первого полета человека в космос и памяти космонавтов-земляков Г.С. Титова и В.Г. Лазарева, музей впервые показал декоративную композицию «Космическая эра» [5, с. 9]. Несколько предметов, цветы из композиций «Цветы Алтая» и «Голубой Алтай» экспонировались на выставке «Этот день мы приближали как могли» (2005), посвященной 60-летию Победы в Великой Отечественной войне.

В музее прошли две персональные выставки в юбилейные даты: «Перезвонь» к 80-летию и «Искусство, рожденное в огне» к 85-летию художника, в 2009 и 2014 годах.

С большим успехом в 2017 году прошла выставка «Знаменитые земляки – Алтайскому краю». В экспозиции были представлены живописные, графические произведения, изделия декоративно-прикладного искусства, искусствоведческие труды знаменитых земляков, действительных членов и членов-корреспондентов Российской академии художеств: В.Г. Калинина, В.В. Иванкина, А.И. Алексеева, В.Н. Гориславцева, В.С. Муратова, М.Ю. Шишина. На выставке были показаны: часть имеющихся в фондах музея произведений Муратова из цветного стекла и хрусталя, две акварели, а также 10 живописных эмалей [3, с. 46, 51; 3].

В настоящее время идет работа над будущей постоянной экспозицией декоративно-прикладного искусства нового музея, куда войдут произведения мастеров, выходцев с Алтая. Творчество В.С. Муратова планируется представить монографически. Коллекция произведений Муратова это позволяет. Представлены все периоды творчества, основные направления его многогранной деятельности, все виды техник обработки художественного стекла и хрусталя, разнообразные темы, над которыми он работал. Замечательно представлены живописные эмали и акварели художника.

Ведется подготовка предметов, нуждающихся в реставрации, к экспонированию. В 2017 году реставратор Я.Р. Беспалова из г. Томска отреставрировала один экспонат Муратова. Это «Голова космонавта» из композиции «Космическая эра» (рис. 10).



Рис. 10. Голова космонавта и декоративный элемент (небесная сфера) из композиции «Космическая эра». Цветной хрусталь, алмазная грань, пескоструйная обработка. Вид после реставрации. Место хранения и фото: ГХМАК.

Голова имела уже при поступлении с оборотной стороны широкую трещину посередине во всю высоту экспоната. Во время демонтажа выставки «Земля и космос» (2001) экспонат пострадал от механических повреждений. Рядом с трещиной откололось два фрагмента, появились по всей протяженности линии отколов мелкие утраты-сколы. Реставратором проведена общая очистка предмета, склейка фрагментов специальным клеем, удаление выходов клея. В результате экспонат приобрел экспозиционный вид [2, д. 47].

Впереди еще много работы, необходимо дальнейшее изучение сохранности всей коллекции произведений В.С. Муратова, проведение профилактических, консервационных и реставрационных работ при необходимости, чтобы в будущей постоянной экспозиции они предстали в идеальном состоянии.

Рассматриваются варианты экспозиций произведений Муратова. Но в любом размещении вещи мастера говорят сами за себя. Как показывает практика, мы неоднократно экспонировали экспонаты из композиций «Цветы Алтая» и «Голубой Алтай», демонстрируя по три, пять предметов, по-разному комбинируя их в пространстве, – и всегда получалось чудо, волшебство. Впечатление от реальной природы, контрастного ландшафта Алтая. Художник так продумывает каждую деталь, все нюансы построения формы и цветового решения предметов, что они легко трансформируются, составляются по-разному не только внутри одной композиции, но и совмещаются с другими. Поэтому впереди не только ожидание чуда, но и ответственность за создание экспозиции, в которой творчество нашего выдающегося земляка Владимира Сергеевича Муратова будет представлено достойнейшим образом.

В плане экспозиции – максимальный показ музейной коллекции В.С. Муратова, чтобы зрители смогли воочию увидеть в композициях об Алтае волшебство родного края, тонкий юмор в обаятельных образах животных, выполненных в технике гутного стекла. Поскольку эта техника не позволяет сделать две одинаковые вещи, то каждая скульптура автора уникальна. Что бы ни делал Владимир Муратов, он все делал виртуозно. Ему подвластны и стекло, и акварель, и эмаль. В новой экспозиции откроется возможность познакомиться с творчеством академика Муратова, которое представляет собой целую вселенную, яркую, бескрайнюю.

Литература

1. Архив ГХМАК. Ф. I. Р. XII. Д. 162.
2. Архив фондов ГХМАК. Ф. 08–09. Д. 47.
3. Гончарик Н.П., Царева Н.С. Знаменитые земляки – Алтайскому краю // Красный проспект. Искусство Урала, Сибири, Дальнего Востока. Третья Новосибирская межрегиональная художественная выставка. Том 4. Изобразительное искусство Сибири второй половины XX – начала XXI века и региональные художественные проекты: сборник статей / сост., ред. С.П. Голикова. – Новосибирск, 2017. – С. 46-52.
4. Гончарик Н.П., Царева Н.С. Знаменитые земляки – Алтайскому краю // Искусство Евразии. – 2017. – № 2(5). – С. 42-53. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/726372/13/>
5. Земля и космос: каталог выставки / сост.: Н.П. Гончарик, Н.С. Царева. – Барнаул, 2001. – 12 с.

6. Казакова Л.В. Владимир Муратов. – М.: Сов. художник, 1980. – 119 с.
7. Малинина Т.А. Соло для трубки стеклодува: каталог выставки. – СПб.: Изд-во ГЭ: Славия, 2006. – 151 с.

Статья поступила в редакцию 20.06.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.014

THE ARTIST VLADIMIR MURATOV – A NATIVE OF ALTAI

Goncharik Nina Prokopyevna
Senior Researcher of Research Department,
State Art Museum of the Altai Krai.
Russia, Barnaul.
nina.goncharik@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to the artworks of the Soviet and Russian artist of decorative and applied arts on glass, ceramics and enamel, People's Artist of the Russian Federation, academician of the Russian Academy of Arts Vladimir Sergeyevich Muratov. In the focus of attention – some stages of the creative way of the author on the example of his works from the collection of the State Art Museum of the Altai Krai. The glassblowing sculpture, decorative glass and crystal compositions, technologies for decorating products, artistic enamel, watercolor are examples of the heritage of V.S. Muratova, illustrated with photographs from the museum collection.

Keywords: art glass, glassblowing, beautiful watercolors, enamel, Vladimir Muratov, arts and crafts, State Art Museum of the Altai Krai.

Bibliographic description for citation:

Goncharik N.P. The artist Vladimir Muratov – a native of Altai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 154-163. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.014. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/24/> (In Russian)

References

1. Archive of the State Art Museum of the Altai Krai. F. I, r. XII, d. 162.
2. Archive of the State Art Museum of the Altai Krai funds. F. 08–09, d. 47.
3. Goncharik N.P., Tsareva N.S. *Znamenitye zemlyaki – Altaiskomu krayu* [Famous countrymen – Altai Territory]. *Krasnyi prospekt. Iskusstvo Urala, Sibiri, Dal'nego Vostoka* [Red Avenue. Art of the Urals, Siberia, the Far East. The third Novosibirsk interregional art exhibition]. Volume 4. The fine art of Siberia in the second half of the 20th – early 21st century and regional art projects: collection of articles. Novosibirsk, 2017, pp. 46-52.
4. Goncharik N.P., Tsareva N.S. Famous compatriots – for Altai Krai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2017, No. 2 (5), pp. 42-53. Available at: <https://readymag.com/u50070366/726372/13/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.004. (In Russian).
5. *Zemlya i kosmos: katalog vystavki* [Earth and Space: exhibition catalog]. Barnaul, 2001. 12 p.
6. Kazakova L.V. *Vladimir Muratov* [Vladimir Muratov]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1980. 119 p.
7. Malinina T.A. *Solo dlya trubki stekloduva: katalog vystavki* [Solo for a glassblower tube: exhibition catalog]. St. Petersburg, PH of State Hermitage: Slavia, 2006. 151 p.

Received: June 20, 2019.

ИСТОРИЯ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВОДСТВА КОВРОВ ЗАУРАЛЬЯ

Манерова Елизавета Юрьевна
Профессор кафедры декоративно-прикладного
искусства, Институт изобразительных искусств,
Уральский государственный архитектурно-
художественный университет.
Россия, г. Екатеринбург
liza.manerova@mail.ru

Аннотация

В статье рассмотрены вопросы истории возникновения, этапы развития надомного, промыслового и промышленного производства ковров Зауралья. Выявлены региональное художественно-стилистическое своеобразие и технологические особенности урало-сибирского ковроткачества. Описание изделий дополнено фотографиями. Также определены проблемы и трудности фабричного периода производства ковров.

Ключевые слова: ковер, урало-сибирское ковроткачество, традиции, ворсовое ткачество, художественный промысел.

Библиографическое описание для цитирования:

Манерова Е.Ю. История и региональные особенности производства ковров Зауралья // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 164-172. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/25/>

Наряду с развитием техники и промышленности сохранилось традиционное, основанное на ручном труде и пришедшее от дедов и прадедов народное декоративно-прикладное искусство и художественные промыслы.

В искусстве художественных промыслов, созданном многими поколениями талантливых мастеров, «раскрывается художественный талант народа; в его творчестве происходит соединение труда и красоты. В художественных промыслах сохраняются и продолжают развитие традиции народного декоративно-прикладного бытового искусства» [1].

В трудах участников сибирских академических экспедиций, крупных ученых и путешественников XVIII века Г.Ф. Миллера, И.П. Фалька, И.И. Лепехина можно встретить одни из самых ранних упоминаний о сибирских коврах.

С.А. Давыдова посвятила изучению тюменского ковроделия несколько своих трудов. Первые заметки были опубликованы в «Отчетах и исследованиях по кустарной промышленности в России» в конце XIX века [4].

Более подробные исследования, специально посвященные искусству урало-сибирского ковроткачества, появились только в конце 1940-х годов. Огромная роль в его изучении принадлежит Московскому научно-исследовательскому институту художественной промышленности (НИИХП).

В 1952 году под руководством Л.К. Зубовой был подготовлен иллюстрированный альбом-каталог «Ковры РСФСР». Позднее авторским коллективом ковровой и химической лабораторий в составе Л.К. Зубовой, Г.А. Бетехтина, Б.А. Поманского была издана книга «Технология ковроделия в РСФСР» (1955), ставшая методическим пособием для ковровых артелей Сибири и Зауралья [5].

Серьезное описание и исследование урало-сибирских ковров в 1950-х годах было проведено Е.Г. Яковлевой.

В течение двух десятилетий (с 1989 г.) начинается систематическое и целенаправленное изучение традиционного тюменского народного ковра Н.И. Сезевой. Ею проводилась экспедиционная исследовательская деятельность с целью комплексного изучения обширной территории юга Тюменской области, где на протяжении нескольких столетий развивалось ручное ковроткачество. Спорным и интересным можно считать вопрос появления ковроткачества в Сибири [8]. Наталья Ивановна Сезева доказательно вывела термин «бухарский след» происхождения в сибирских коврах [10].

А.А. Пашков на основе архивных документов проследил зарождение, становление и развитие зауральского ковроткачества [4].

Первое упоминание о шадринском ковроткачестве относится к 1701 году. Шадринское ковроткачество по праву занимает одну из ярких страниц самобытных промыслов Зауралья, Сибири и России в целом. Зауральский ковер имеет сходство с тюменским махровым ковром, но в различные периоды его развития происходит появление новых отличительных черт как в типах ковровых рисунков, так и в технологии изготовления (рис. 1).



Рис. 1. Традиционный урало-сибирский махровый ковер.
Фото: www.vashkover.ru.

Природных и других ресурсов для зарождения ткацкого, а затем и ковроткацкого промысла в Зауралье было достаточно. Земледелие, овцеводство и возможность надомного труда, а также пересечение торговых путей между европейской частью России, Сибирью и Дальним Востоком дали свои результаты.

Производство ковров в XVIII веке и конце XIX века было надомным, к началу XX века произошло зарождение ковроткацких артелей, и постепенно образовался развитый промысел.

Одной из первых в России в 1925 году возникла артель имени Н.К. Крупской в селе Канаши Челябинской области (до 1942 года Шадринск, села Канаши и Вознесенка входили в Челябинскую область, а с 1942 года были переданы в Курганскую область). Вслед за ней в 1929 году возникли артели «Делегатка» в селе Иванищенском, «Новый труд» в селе Вознесенском, «Новая техника» в селе Кривском.

По историческим данным, собранным в книге «Шадринское ручное ткачество» А.А. Пашковым, «трудно проходило становление производства. Стремление зарабатывать на производстве ковровых и других тканых изделий переросло в 30-е годы в создание райпромкомбинатов. Кооперативное движение объединяло ткачих в артель, где присутствовало разделение трудовых процессов, организованная форма сбыта продукции и снабжение мастериц сырьем. В последующее время мелкие сельские артели вливались в крупные кооперативы. Ткацкий центр укрупнялся, и во второй половине 1930-х годов все кустарно-промысловые артели объединились в Шадринский кооперативно-промысловый союз, в котором работало более 600 мастеров» [6, с. 45].

А.А. Пашков указывает, что с 1930-х годов в Зауралье начался этап производства плотноворсовых ковров по восточной технологии. Ткачихи научились вязать двойной ковровый узел при помощи крючка-ножа. Лучшие ткачихи были командированы на учебу в Ереван [6, с. 42]. Инициаторами этого процесса стали ковроткачихи артелей имени Крупской, «Новая техника», «Новый труд». Этот способ ткачества позволил начать производство ковров на экспорт.

Ткачество ковров не прекращалось даже во время Великой Отечественной войны. Многие трудности – отсутствие достаточного количества нужного сырья, красителей, утрата опытных ведущих мастеров, а также вызванные войной экономические затруднения, голод, необходимость изготовления текстильных изделий для фронта – не могли не отразиться на состоянии производства ковров.

В послевоенное мирное время потребность в коврах стремительно возрастала, благодаря этому началось расширение коврового производства. В этот период отмечается самый яркий взлет развития ковроткачества как в регионе, так и по всей стране (рис. 2).

Изменения в жизни советского общества в 1950–1960-х годах – непрерывно растущее благосостояние, строительство большого количества жилых и общественных зданий – стимулировали развитие ковроткацкого промысла, выпуск большего количества ковров и, как следствие, модернизацию коврового производства. Для этих целей необходимо было механизировать некоторые подготовительные процессы, крашение пряжи, сновку, а также стрижку ковров как самые трудоемкие и сложные процессы. Для этого артелями были приобретены стригальные, крутильные, сновальные машины, красильные аппараты и другое оборудование. Но при всех введениях механизации сам процесс ткачества оставался ручным. [2, с. 3].



Рис. 2. Ковер орнаментально-сюжетный. Село Бутка. Начало XX века.

Развитие и укрупнение ковроткацкого производства стало основанием для организации укрупненных промкомбинатов, а 24 сентября 1960 года вышло постановление Совмина об упразднении промысловой кооперации в РСФСР и организации промышленных предприятий. Так, канапинская артель им. Н.К. Крупской перешла в подчинение отделу местной промышленности Шадринского райисполкома и стала именоваться Канапинской ковроткацкой фабрикой. А в 1961 году в Канапинскую фабрику вливаются промартели «Новая техника» и «Новый труд», став ее структурными подразделениями под названиями Кривское и Вознесенское отделения.

С увеличением количества выпускаемой ковровой продукции появилась необходимость в увеличении и обновлении «рисунков» ковров. Проблема в отсутствии штатных квалифицированных художников в артелях, а затем на фабриках Зауралья была постоянной. В решении этой задачи помогало сотрудничество с художниками Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) в Москве.



Рис. 3. Ковер орнаментальный. Художник М.В. Ахнина. Село Вознесенка Курганской области, артель «Новый труд», 1955 г. Шерсть, ворсовая техника. 140 x 219 см.

Художниками института была начата работа по созданию новых рисунков, сочетающих традиции восточных «кавказских» ковров с «русскими» узорами, созданными на основе цветочных и геометрических орнаментов. Заказ на разработку подобных рисунков был инициирован зауральскими ковроткачихами. Так родился новый тип ворсовых ковров, сочетающих восточную технологию ткачества двойным ворсовым узлом при помощи ножа-крючка на вертикальном ковровом станке с новыми рисунками, соединяющими орнаментальную композиционную схему с цветочным заполнением каймы и центрального поля ковра [12, с. 59] (рис. 3).

По описанию Яковлевой, художественное оформление ворсовых ковров, выполненных в Курганской области, отличалось разнообразием. Наряду с букетно-цветочными или геометрическими узорами было создано немало новых, оригинальных композиций, когда в одной композиции коврового рисунка сочетались геометрический орнамент, взятый из стилистики ковров Кавказа и Средней Азии, и свободное заполнение центральных «кругов» и каймы ковра цветами с объемно-реалистичной трактовкой. Среди производимых ковров наибольшее распространение получили ковры с четко выделенной неширокой тройной каймой и большим центральным полем, на котором узор располагается либо в равномерном раппортном повторении одного или нескольких мотивов, либо с тремя медальонами (кругами).

В надомном производстве ковров были свои издержки, чаще всего это выражалось в отступлении от фабричного оригинала в рисунках, разработанных и принятых художественными советами в Москве. Ткачихи часто во время исполнения ковров меняли рисунок в сторону упрощения и цвет пряжи на свое усмотрение, чаще в сторону более яркого цветового сочетания, и это было не всегда гармонично и грамотно. Особенно рисунки ковров теряли свою цветовую художественность при замене мастерами фабричной пряжи на пряжу, полученную при ручной окраске [12, с. 67] (рис. 4).



Рис. 4. Орнаментальный ковер. Шадринск. 1970-е годы.

Региональной особенностью можно считать выработку ковров в Зауралье, сочетающих в композиционном построении орнаментально-цветочную структуру, трехступенчатую кайму и центральное поле в виде трех медальонов с цветочным заполнением. Своеобразным также можно считать цветовое решение: происходит замена традиционного черного фона, характерного для соседней Тюменской области, на цветной ярко-желтый, синий или бордовый и сохранение ярких цветов в полуреалистическом изображении цветочного рисунка. Художники и мастера этого периода обогащают ковровый рисунок разнообразными цветными контурами.

Технология исполнения ковров в Зауралье также является отличительной от тюменского ковроткачества. Ткачество ведется на вертикальных ткацких станках с двумя натяжными валами и дополнительным ремизным валом, позволяющим ускорять создание «зева» и прокладку утка.

Каркас зауральского ковра состоит из хлопчатобумажной кордной пряжи по основе и хлопчатобумажного закрепляющего утка. Рисунок выполняется из шерстяной цветной пряжи. Плотность зауральских ковров находится в пределах 90-202 тысячи узлов на 1 квадратный метр, а размеры ковров колеблются от 1,5 до 6 квадратных метров, обычная высота ворса от 6 до 8 миллиметров.

Ярким и коротким можно назвать период 1970–80-х годов развития промышленного этапа ковроделия в регионе. К концу 1990-х годов на фоне перестройки, а затем и кризиса промышленности практически все фабрики как во всей России, так и в Сибири и Зауралье прекратили свое существование (рис. 5).



Рис. 5. Орнаментальный ковер. Ткачиха – Нестерова Нина Серафимовна. Село Параткуль Курганской области. 1990 г. 288 x 170 см.

Несмотря на многие трудности и проблемы в развитии зауральского ковроткачества, его можно считать яркой страницей отечественной художественной промышленности. Из крестьянского домашнего ремесла оно превратилось в подлинное декоративное искусство, стало неотъемлемой частью многогранной культуры России.

Литература

1. Богуславская И.Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов / Сборник статей. Сост. и научн. ред. И.Я. Богуславская. – Л.: Художник РСФСР, 1981.
2. Бетехтин Г.А., Зубова Л.К., Ломанский Б.А. Технология ковроделия РСФСР. – М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1955. – 231 с.
3. Гогель Ф.В. Ковры. – М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950. – 210 с.
4. Давыдова С.А. Очерк производства ковров в России // Кустарная промышленность в России. Женские промыслы. – СПб.: Типо-лит. «Якорь», 1913. – IV, 440 с. : ил.
5. Зубова Л.К. Ковры Сибири / Научная библиотека НИИХП. – М., 1946.
6. Пашков А.А. Шадринское ручное ткачество: краеведческие очерки. – Шадринск: ПО Исеть, 2000. – 176 с.
7. Постановление ЦК КПСС, Совмина СССР от 20.07.1960 № 784 «О промысловой кооперации» // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. [Электронный ресурс] URL: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).
8. Сезева Н.И. Ковры России: тюменский ковер / Альбом. – М.: Интербук-бизнес, 2009. – 160 с.
9. Сезева Н.И. Сюжеты и орнаментальные мотивы тюменского народного ковра (XIX–XX вв.) // Изв. Алт. гос. ун-та. Сер. Педагогика и психология. Право. Филология и искусствоведение. Философия, социология и культурология. Экономика. – 2010. – № 2/2. – С. 157-161.
10. Шабалина Н.М. «Канапинские тропинки» (о зауральском ковроткачестве) // Народное творчество. – М., 2003. № 3. – С. 15.
11. Шабалина Н.М. Уральское традиционное ткачество и ковроткачество: центры и мастера (вторая половина XIX–XX века) // Народное искусство: Материалы и исследования / сб. статей. Выпуск 3 / Государственный Русский музей. – СПб: Palace Editions, 2012. – С. 183-194.
12. Яковлева Е.Г. Русские ковры. – М.: КОИЗ/НИИ художественной промышленности Роспромсовета, 1959. – 148 с.

Статья поступила в редакцию 13.05.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.015

HISTORY AND REGIONAL FEATURES OF CARPET PRODUCTION IN THE AREA OF THE URALS

Manerova Elizaveta Yurievna
Professor, Department of Arts and crafts,
Institute of Fine Arts, Ural State University
of Architecture and Art.
Russia, Yekaterinburg.
liza.manerova@mail.ru

Abstract

The article deals with the history of the origin, the stages of development of home-based, commercial and industrial production of carpets in the area of the Urals. The regional artistic and stylistic originality and technological features of the Ural-Siberian carpet weaving are revealed here. Description of carpets is supplemented with photographs. The problems and difficulties of the factory period of carpet production are also identified.

Keywords: carpet, Ural-Siberian carpet weaving, traditions, pile weaving, art craft.

Bibliographic description for citation:

Manerova E.Yu. History and regional features of carpet production in the area of the Urals. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, № 2 (13), pp. 164-172. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.015. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/25/> (In Russian).

References

1. Boguslavskaya I.Ya. *Problemy traditsii v iskusstve sovremennykh narodnykh khudozhestvennykh promyslov* [Problems of traditions in the art of modern folk arts and crafts. Collection of articles. Comp. and scientific. ed. I.Ya. Boguslavskaya]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1981.
2. Betekhtin G.A., Zubova L.K., Lomansky B.A. *Tekhnologiya kovrodeliya RSFSR* [Technology carpet of the RSFSR]. Moscow, Vsesoyuznoe kooperativnoe izdatel'stvo, 1955. 231 p.
3. Gogel F.V. *Kovry* [Carpets]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo arkhitektury i gradostroitel'stva, 1950. 210 p.
4. Davydova S.A. *Ocherk proizvodstva kovrov v Rossii* [Essay on the production of carpets in Russia]. *Kustarnaya promyshlennost' v Rossii. Zhenskii promysl* [Handicraft industry in Russia. Women's crafts]. St. Petersburg, Yakor', 1913, IV, 440 p.
5. Zubova L.K. *Kovry Sibiri. Nauchnaya biblioteka NIIKhP* [Carpets of Siberia. Research Institute of the Art Industry]. Moscow, 1946.
6. Pashkov A.A. *Shadrinskoe ruchnoe tkachestvo: kraevedcheskie ocherki* [Shadrinskoe hand weaving: local history essays]. Shadrinsk, Iset, 2000. 176 p.
7. *Postanovlenie TsK KPSS, Sovmina SSSR ot 20.07.1960 № 784 «O promyslovoĭ kooperatsii»* [Resolution of the Central Committee of the CPSU, Council of Ministers of the USSR of 20.07.1960 No. 784 «On Commercial Cooperation»]. *Zakonodatel'stvo SSSR. Biblioteka normativno-pravovykh aktov SSSR* [USSR legislation. Library of normative legal acts of the USSR]. Available at: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (accessed 14.05.11). (In Russian)

8. Sezeva N.I. *Kovry Rossii: Tyumenskiĭ kover. Al'bom* [Carpets of Russia: Tyumen carpet. Album]. Moscow, Interbuk-business, 2009. 160 p.
9. Sezeva N.I. *Syuzhety i ornamental'nye motivy tyumenskogo narodnogo kovra (XIX-XX vv.)* [The plots and ornamental motifs of the Tyumen national carpet (XIX-XX centuries)]. *Izvestiya Altaiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Pedagogika i psikhologiya. Pravo. Filologiya i iskusstvovedenie. Filosofiya, sotsiologiya i kul'turologiya. Ekonomika»* – *News of Altai State University. Series «Pedagogy and Psychology. Right. Philology and art history. Philosophy, sociology and cultural studies. Economy»*, 2010, No. 2/2, pp. 157-161.
10. Shabalina N.M. *«Kanashinskie tropinki» (o žaural'skom kovrotkachestve)* [«Kanashinsky paths» (on the Ural carpet weaving)]. *Narodnoe tvorchestvo – Folk art*. Moscow, 2003, No. 3, p. 15.
11. Shabalina N.M. *Ural'skoe traditsionnoe tkachestvo i kovrotkachestvo: tsentry i мастера (vtoraya polovina XIX–XX veka)* [Ural traditional weaving and carpet weaving: centers and craftsmen (second half of the XIX – XX centuries)]. *Narodnoe iskusstvo: Materialy i issledovaniya* [Folk art: Materials and research]. Issue 3, State Russian Museum. St. Petersburg, Palace Editions, 2012, pp. 183-194.
12. Yakovleva E.G. *Russkie kovry* [Russian carpets]. Moscow, NII khudozhestvennoi promyshlennosti Rospromsoвета, 1959. 148 p.

Received: May 13, 2019.

СОВРЕМЕННОЕ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО: К ВОПРОСУ О ЗАКАЗЧИКЕ И ВОСТРЕБОВАННОСТИ

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

Аннотация

Монументально-декоративное искусство переживает не лучшие времена. В России подъем в области формирования духовно-эстетического начала жизненной среды в 1960–1970-х годах сопровождался возвышением монументальной живописи, активным синтезом искусств пространственной среды. Со временем участие художника перестало быть обязательным требованием при создании архитектурного сооружения. В статье рассматривается опыт творчества современных художников-монументалистов в попытке ответить на вопрос, востребованы ли они сегодня.

Ключевые слова: монументально-декоративное искусство, дизайн интерьера, общественные пространства, жизненная среда, Федор Львовский, Наталья Мурадова, Тимур Сажин, Лидия Фомина, gobelen, текстиль, стекло, синтез, инновационный подход, заказчик.

Библиографическое описание для цитирования:

Романова Е.О. Современное монументально-декоративное искусство: к вопросу о заказчике и востребованности // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 173-184.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/26/>

Сегодня далеко не лучшее время для монументально-декоративного искусства в России. В 1960-е годы, которые явились эпохой становления монументализма послевоенного периода в нашей стране, в условиях развития аскетичной архитектуры художники участвовали в формировании духовно-эстетического начала в жизненной среде. Это привело к возрастанию значения монументальной живописи, скульптура начала самостоятельно организовывать пространство, произошел взлет синтеза искусств пространственной среды. Но времена изменились, и архитектура наших дней перестала нуждаться в руке художника (исключение составляют церковные сооружения и пока еще станции метрополитена). Не только художники признают это глубокой

ошибкой, но и рядовые граждане, что сопровождается в последние годы растущим интересом к зданиям и пространствам советских лет, оформленным монументальными мозаиками, скульптурой, декоративными элементами из разных материалов [2; 8]. Все чаще в художественных изданиях публикуются статьи и исследования, посвященные работам художников-монументалистов 1960-х – 1980-х годов. Все чаще вспоминаются модели идеального города, в которых прекрасны и фасады, и интерьеры зданий.

Художник по текстилю **Наталья Мурадова**, автор гобеленов, которые ныне украшают резиденцию Президента РФ в Кремле, Государственную Третьяковскую галерею и другие общественные пространства [4; 5], не раз сталкивалась с невостребованностью пространственных искусств архитектурой и в своей книге дала жесткую характеристику подобной ситуации: «Современная архитектура стремится к полной самостоятельности и самодостаточности. Она сама себе и скульптура, и живопись, а новые технические возможности позволяют включить в интерьер телевизионные экраны с изображениями любых орнаментов, цветов, растений, садов и парков, известных произведений искусства всех времен и народов. Неограниченные возможности смены картин. В оформлении также участвуют дождь и солнечный свет. Бурный уличный поток людей и машин в их естественном движении просвечивает сквозь гигантские стекла окон и стен, преломляется и дает нам иллюзию нескончаемого, увлекательного и никогда не повторяющегося в точности кино. Архитектор – режиссер этого удивительного фильма и всего пространства в целом. Здесь ничего не может быть поставлено или повешено. Любая вещь будет казаться лишней, ненужной. Все закончено и завершено, раз и навсегда» [3, с. 52].

Сама Наталья Владимировна Мурадова – народный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств – прошла путь от классического гобелена до объемно-пространственных текстильных панно. Начиная свою профессиональную деятельность в 1960-х с рисунков для текстильной промышленности, со временем занялась театральными занавесами для сценических площадок в разных городах страны, гобеленами. По заказу Государственной Третьяковской галереи в 1980-х годах исполнила классические гобелены «Три века русской культуры», «Парк. XVIII век», «Дворянское гнездо. XIX век», «Окно поэта. XX век», которые и сегодня украшают ее пространство в Лаврушинском переулке [6]. Для резиденции Президента РФ в Кремле (1990-е) гобелен Мурадовой был выткан на легендарной мануфактуре в Обюссоне (Франция), и она стала единственным российским художником, удостоенным такой чести. Для здания Верховного Суда РФ в Москве (1999–2008) создала 20 декоративных произведений, а также для Министерства иностранных дел РФ и других общественных пространств. В последние годы государственные заказы прекратились, мастер работает с частными заказчиками, ведет активную выставочную деятельность.

С середины 1990-х годов художник активно экспериментирует, расширяя палитру техник и материалов, открывая новые возможности привычных материалов, обращается к ассамбляжу и текстильным арт-объектам [6]. В результате ткачество соединяется со стеклом и фольгой, вышивки – с фотографией и акварелью, печатью на холсте. В композицию включаются реальные предметы, порой в ее построении участвуют и фрагменты текстов, усиливающих эмоциональную выразительность произведения (в этом смысле показательна ее программная работа «Автопортрет со стихами

В. Ходасевича», рис. 1). В настоящее время Мурадова создает настенные панно произвольной формы. При этом ее работы в области текстильного дизайна поднимаются до уровня изобразительного искусства.



Рис. 1. Мурадова Н.В. Автопортрет со стихами Ходасевича. 2017 г. Авторская техника. 200 x 160 см.

В основе творчества Натальи Мурадовой лежит синтез как в отношении материалов и технологий, так и в смысловой части произведения (рис. 2-4). В ее работах соседствуют культурные символы человеческой цивилизации и разные эпохи, автор провозглашает неразрывную связь времен, от античности до сегодняшнего дня. Каждое панно – как напоминание о том пути, которое человечество уже прошло в своей истории в поисках красоты, искусства и культуры, и о том, как этот путь продолжается в наше время.



Рис. 2. Мурадова Н.В. Видение. 2018 г. Картон, ткани, печать, окрашивание, кружево. 101 x 190 см.

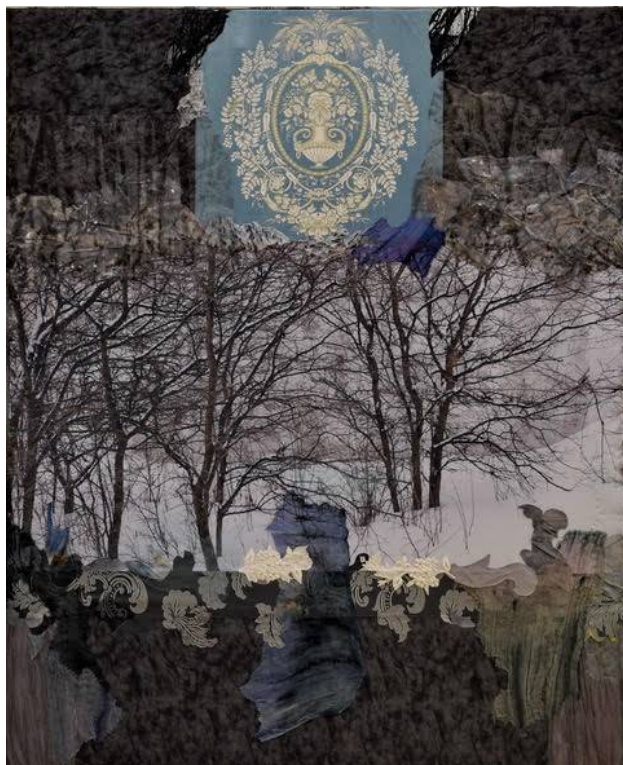


Рис. 3. Мурадова Н.В. Метель. 2018 г. Жаккард, роспись, печать, аппликация. 160 x 130 см.



Рис. 4. Мурадова Н.В. Ночной город. Токио. 2015 г. Роспись по шелку, бархат, бисер, стразы. 130 x 100 см.

Приступая к созданию произведения сегодня, Мурадова заранее не представляет, каким оно будет, повинаясь лишь зародившейся теме работы. Она работает без эскизов, позволяя работе «расти», аналогично работам, например, Павла Филонова. Естественным «ограничителем» служит физический размер стены, на которой крепится каркас будущего произведения.

Иначе творческий процесс организован у другого художника декоративно-монументального искусства, также занимающегося текстилем. Заслуженный деятель искусств РФ, профессор **Федор Александрович Львовский** считается признанным мастером настенных классических гобеленов, текстильных панно и сценических занавесов. Почти тридцать лет художник возглавляет кафедру по текстилю Художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. Сфера занятий Львовского – это текстильный дизайн, проектирование интерьеров, оформление их произведениями из текстиля.

Мастер считает, что «эскизы и проекты будущих работ совершенно необходимы. Вне зависимости от задачи, последовательность – замысел, проект, реализация в материале – всегда остается неизменной. При работе для реальных объектов идея возникает сразу, – делится тайнами своей творческой лаборатории художник. – Первичная идея потом в разработке должна быть сохранена как наиболее правильная и острая, а развитию ее помогают уже имеющиеся условия: образ интерьера, конструкции, материалы, заданные функции и т.д. Выставочные же работы созревают спонтанно и подчиняются естественной концепции и философии автора» [из бесед автора с Ф.А. Львовским].

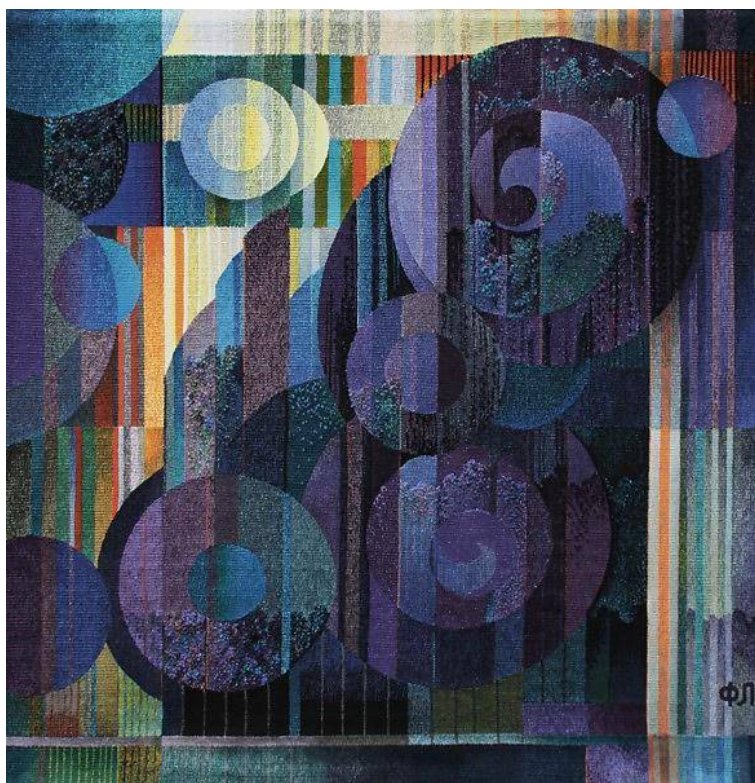
При этом Львовский, по его словам, когда начинает готовить какой-то проект, «сразу внутренним взором видит готовую работу». Мастер считает, что «самое сложное – осуществление работы. Доведение работы до конца требует большой воли, терпения».

Федор Александрович четко разделяет понятия «искусство» и «дизайн»: «Искусство – это свободное творчество для создания уникальных вещей. А дизайн всегда связан со средой, иногда с промышленной, с предметной. Дизайн всегда граничит с инженерией, конструкциями, при этом элемент искусства в дизайне необходим – без искусства дизайна не может быть. Чувство гармонии и красоты надо уметь соединить с инженерной мыслью – вот что такое дизайн» [из бесед автора с Ф.А. Львовским].

Львовский знает, о чем говорит. Сначала он занимался интерьером, в котором доминирующую роль играл текстиль. Начав с классического гобелена, со временем для разработки дизайна зрительного зала стал создавать занавесы, таким образом дополняя и преобразую имеющуюся архитектуру, рассматривая все элементы декоративного оформления пространства – гобелены, панно – как ее равноправную часть. Затем последовали настенные текстильные панно, в последние годы – объемно-пространственные композиции. Художник работает, в основном, в авторской технике, специально разработанной для того или иного арт-объекта, но для него всегда главное значение имеет идея, которую он собирается выразить: «Для меня не имеет значения, в каком материале работать, – важна философия и ее выражение в каком-то материале».

Занавесы Львовского украшают зал заседаний Дома правительства Российской Федерации, большую аудиторию Политехнического музея Москвы, зал мэрии Москвы и др. Как пишет исследователь творчества Федора Александровича Н.П. Бесчастнов, эти работы «можно сравнить с музыкой, которую он считает идеальным искусством, в котором образы и содержание неразрывно связаны с формой выражения» [7, с. 9]. Такому восприятию есть понятное объяснение. Если архитектура – это «музыка в камне», то логично отношение к гобеленам и панно как к части архитектуры: «Это монументальное произведение, то есть в нем с помощью знаков, символов мы можем передать некую духовную составляющую. А это можно сделать только с помощью искусства», – говорит художник.

Федор Львовский выстраивает свое творчество, основываясь на определенной философии. Она, в свою очередь, строится на благоговейном уважении к природе вокруг нас и шире – ко Вселенной, видимой и невидимой человеком, позволяет обозначить его принадлежность к пантеизму (рис. 5-8). Мириады образов из мира природы – то, что постоянно питает творчество художника. Космос – другой бесконечный источник вдохновения, что находит отражение в монументальных текстильных панно, посвященных жизни нашей Вселенной и других миров. Тема, выросшая из первых двух, – тема экологии как призыв сохранить природную среду обитания, сберечь ее от варварского использования человеком для сохранения Вселенной. В последние годы тема экологии особенно ярко звучит в арт-объектах Ф. Львовского.



Слева: Рис. 5. Львовский Ф.А. Гобелен «Аккорды мироздания». 2017 г. Ручное ткачество, шерсть, лен. 270 × 270 см.



Справа: Рис. 6. Львовский Ф.А. Приземление объекта. 2012 г. Гобелен, пространственная композиция. Авторская техника, шерсть, металл. 250 × 100 × 100 см.



Рис. 7. Львовский Ф.А. Заветный оазис. 2014 г. Гобелен, пространственная композиция. Авторская техника, ручное ткачество, шерсть, растительное волокно. 220 × 220 × 220 см.



*Рис. 8. Львовский Ф.А.
Лето, которое всегда с тобой.
2014 г. Ручное ткачество, шерсть,
лен. 250 x 400 см.*

Художники, подобные Наталье Мурадовой и Федору Львовскому, создают уникальные авторские работы. Порой их невозможно повторить даже самим авторам, потому что их отличительная особенность – не только авторская техника, но их внутренняя наполненность смыслами, значениями, символами. Каждое из подобных произведений – очень личное высказывание художника. Они не предназначены для массового производства. Их предназначение – не только сделать окружающее пространство краше и дружелюбнее, но вовлечь зрителя в размышления авторов, представить их картину мира, привлечь на сторону их философии.

Народные художники РФ **Тимур Сажин** и **Лидия Фомина** тоже принадлежат к когорте художников-монументалистов, которые создают произведения музейного уровня для обустройства пространственной среды. Они работают со стеклом, в отечественном искусстве их творческий дуэт прочно занимает нишу художников-новаторов, оригинально мыслящих экспериментаторов. Сегодня их имена ассоциируются, прежде всего, со станковыми скульптурами в стекле, которым по эстетическому изяществу трудно найти равные [1]. Однако большая часть их творческого пути связана с деятельностью художников-монументалистов.

Черeda потерь произведений, которые были исполнены Сажиним и Фоминой, как казалось, на века, – для гостиницы «Россия» (1969; позднее здание демонтировано, декоративные вазы исчезли), Государственной Третьяковской галереи (1995; спустя 25 лет огромная хрустальная люстра упала и разбилась из-за ненадлежащего крепежа во время плановой уборки), Музея художественного стекла в Москве, для которого художники исполнили дюжину люстр из стекла и металла (здание, где располагался музей, возвращено РПЦ, экспонаты рассредоточились в неизвестном направлении), – заставляет задуматься об отношении современников к собственному наследию и о том, какое художественное наследие останется нашим потомкам (рис. 9-12).

Тимур Петрович Сажин и Лидия Андреевна Фомина работают вместе с институтских времен, подписывая совместные произведения «СаФо». Работы, которые, по их мнению, представляли наивысшие достижения в искусстве художественного стекла их творческого союза, находились в Музее стекла (1984). В каждой из люстр разного размера, представляющей собой букет из листьев, обрамляющих лампы в форме свечей, использовалось разное стекло – бесцветный хрусталь и неодимовое стекло, меняющее цвет в зависимости от освещения – от голубого до малинового.

В элементах из бесцветного хрусталя авторы восстановили в горячем состоянии металл свинец — один из компонентов хрусталя, благодаря чему кончики стеклянных листьев становились черными с прилизацией. Этот прием позволил добиться необычного эффекта: когда включали свет, множество «листьев» начинало искриться, создавая праздничную атмосферу.



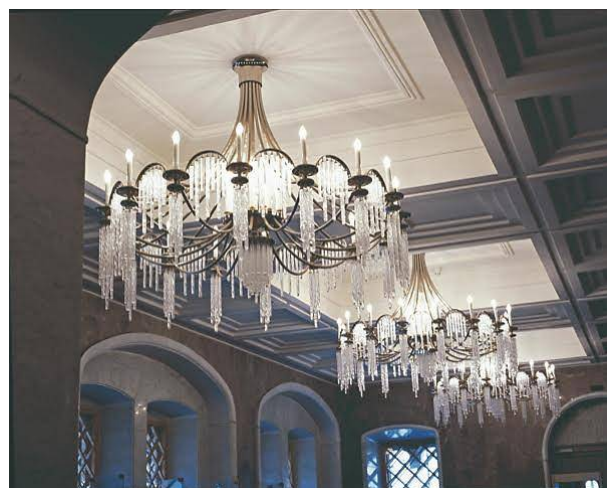
*Рис. 9. Сажин Т.П., Фомина Л.А.
Хрустальные люстры в Музее художественного
стекла. 1980-е гг. Москва, помещение церкви
Иоанна Предтечи под Бором.*



*Рис. 10. Сажин Т.П., Фомина Л.А.
Хрустальные люстры в Музее художественного
стекла. Общий вид. 1980-е гг. Москва,
помещение церкви Иоанна Предтечи под Бором.*



*Рис. 11. Сажин Т.П., Фомина Л.А. Люстры
хрустальные. Выход в историческом здании
Третьяковской галереи. 1980-1990-е гг., Москва.*



*Рис. 12. Сажин Т.П., Фомина Л.А. Люстры
хрустальные. Вход в историческом здании
Третьяковской галереи. 1980-1990-е гг., Москва.*

В этих люстрах проявилась характерная черта произведений «СаФо» – скульптурность, объем в стекле, что позволяло создавать вещи особенные, нестандартные. Впоследствии этот прием художники развили в своем станковом искусстве. С начала 1980-х годов Сажин и Фомина создают скульптурные композиции из стекла – из бесцветного или тонированного, порой матового, порой нежнейших оттенков – зеленоватого, золотистого, голубоватого... Эти скульптуры крепятся на темные цветные панно, создаваемый контраст между фоном и произведением вызывает ощущение их пронизанности светом.

Интерес к объему у художников присутствовал с самых первых монументальных работ. Впервые они нащупывали почву в этом направлении, создавая стеклянные композиции «Полевые цветы», 14-метровую витражную стенку для кафе, дизайнерские люстры и два фонтана в зимнем саду для офисного здания завода ЗИЛ (1974). Примерно в это же время, в начале 1970-х, Сажин и Фомина разработали проект громадного потолка из стекла (длина – 70 м, ширина – 6 м) для зала приемов нового здания советского посольства СССР в Париже. Композиция «Северное сияние» представляла собой сверкающую хрустальную волнистую дорогу, ее дополняли люстры на фоне окон. Для музыкального зала художники предложили бра и люстры в форме органа.

Последними большими проектами по оформлению интерьеров общественных пространств для «СаФо» стала работа для резиденции Президента Российской Федерации в Московском Кремле и здания Верховного Суда РФ с середины с 1990-х до 2006–2007 годов (рис. 13 и 14). Для резиденции Президента создали люстры, а также спроектировали и выполнили из художественного стекла два зимних сада с деревьями, цветами, птицами, рыбами и пр. Для здания Верховного Суда – несколько десятков светильников – от люстр до бра – для разных помещений, хрустальные барельефные гербы России разного размера (высота самого большого – 3 метра). Впечатляет разнообразие визуальных находок Сажина и Фоминой, использование в одном проекте разных технологических приемов, что дает возможность создать неповторяющиеся, для каждого помещения свои, высокохудожественные объекты в стекле.



Рис. 13. Сажин Т.П., Фомина Л.А. Хрустальная люстра в здании Верховного Суда РФ. 1990-е гг., Москва.



Рис. 14. Сажин Т.П., Фомина Л.А. Зимний сад в Московском Кремле. Резиденция Президента РФ. 1990-е гг. Стекло. Москва, Кремль.

После этого проекта государственные заказы не возобновлялись, творческий тандем стал выполнять только частные заказы, значительная часть времени была отдана участию в отечественных и зарубежных выставках.

Подводя итог этого весьма беглого обзора, обусловленного форматом статьи, можно сказать, что каждый из художников, о которых шла речь, создает уникальные вещи, их тиражирование невозможно. На примере творчества этих художников легко проследить изменение отношения главного заказчика – государства – к тому, что они делают. При этом зачастую отношение к их творческому наследию со стороны бывшего заказчика оставляет желать лучшего, мягко говоря. Сегодня эти уникальные творцы востребованы мало как художники-монументалисты (как произведения в текстиле Львовского и Мурадовой) или практически не востребованы (как произведения Сажина и Фоминой). Декорирование частных интерьеров могло бы заменить государственный заказ, пусть и в меньших масштабах. Однако нынешняя экономическая ситуация не позволяет широко развернуться частному заказчику. Очевидно, что потребность в художниках монументально-декоративного искусства никуда не исчезла, общественные пространства по-прежнему ждут руки художника. Остается надеяться на лучшие времена.

Литература

1. Авторское стекло России – 1990–2015 / Сост. Ф. Ибрагимов. – М., 2016.
2. Жаренова Э. Стенопись. – М., 2015. – 255 с.: ил.
3. Мурадова Н. Лепестки. – М.: Слово/Slovo, 2016. – 289 с.: ил.
4. Мурадова Н. Декоративное искусство и жизнь // Декоративное искусство Москвы. – 2018. – № 2 (14). – С. 1.
5. Наташа Мурадова. Тимур Сажин. Лидия Фомина [Изоматериал]: Художественный альбом декоративно-прикладного искусства / сост. Н. Мурадова, Т. Сажин, Л. Фомина. – М.: Слово/Slovo, 2004. – 264 с.: 231 цв. ил.
6. Романова Е. Мастерство и импровизации Натальи Мурадовой // Собрание. – 2019. – № 7. – С. 82-94.
7. Федор Львовский. Альбом / Сост.: Ф.А. Львовский, текст: Н.П. Бесчастнов. – М., 2015. – 240 с.: ил.
8. Холмогорова О. О монументальном искусстве монументально // Панорама искусств. – 2018. – № 2. – С. 17-37.

Статья поступила в редакцию 06.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.016

MODERN MONUMENTAL AND DECORATIVE ART: ON THE ISSUE OF THE CUSTOMER AND DEMAND

Romanova Elena Olegovna
Advisor, the Department of art studies
and art criticism of the Russian Academy of Arts,
corresponding member
of the Russian Academy of Arts.
Russia, Moscow.
art-rah@mail.ru

Abstract

Currently, monumental and decorative art is going through hard times. In Russia, the rise in the formation of the spiritual and aesthetic beginning of the living environment in the 1960-1970s was accompanied by the rise of monumental painting, an active synthesis of the arts of the spatial environment. Over time, the participation of the artist has ceased to be a mandatory requirement when creating an architectural structure. The article discusses the experience of creativity of modern monumental artists in an attempt to answer the question whether they are in demand today.

Keywords: monumental-decorative art, interior design, public spaces, living environment, Fyodor Lvovsky, Natalya Muradova, Timur Sazhin, Lydia Fomina, tapestry, textiles, glass, synthesis, innovative approach, customer.

Bibliographic description for citation:

Romanova E.O. Modern monumental and decorative art: on the issue of the customer and demand. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 173-184. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.016. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/26/> (In Russian).

References

1. *Avtorskoe steklo Rossii – 1990–2015* [Author's glass of Russia – 1990–2015]. Moscow, 2016.
2. Zharenova E. *Stenopis'* [Mural painting]. Moscow, 2015. 255 p.
3. Muradova N. *Lepeski* [Petals]. Moscow, Slovo, 2016. 289 p.
4. Muradova N. *Dekorativnoe iskusstvo i zhizn'* [Decorative art and life]. *Dekorativnoe iskusstvo Moskvy – Decorative art of Moscow*, 2018, No. 2 (14), p. 1.
5. *Natasha Muradova. Timur Sazhin. Lidiya Fomina: Khudozhestvennyi al'bom dekorativno-prikladnogo iskusstva* [Natasha Muradova. Timur Sazhin. Lydia Fomina: Artistic album of arts and crafts]. Moscow, Slovo, 2004. 264 p.

6. Romanova E. *Masterstvo i improvizatsii Natal'i Muradovoi* [Mastery and improvisation of Natalia Muradova]. *Sobranie – Collection*, 2019, No. 7, pp. 82-94.
7. Fedor L'vovskii. *Al'bom* [Fedor Lvovsky. Album]. Moscow, 2015. 240 p.
8. Kholmogorova O. *O monumental'nom iskusstve monumental'no* [On monumental art monumental]. *Panorama iskusstv – Panorama of Arts*, 2018, No. 2, pp. 17-37.

Received: May 6, 2019.

СУДЬБА ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА: АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ

Терехович Марина Леонидовна
Искусствовед, член правления
Ассоциации искусствоведов, член
редакционного совета журнала
«Архитектура. Строительство. Дизайн».
Россия, г. Москва.
marina0241@yandex.ru

Аннотация

Монументально-декоративное искусство советского периода – исчезающий вид. Помимо эстетических критериев и политических пристрастий на него влияет законодательство. За постсоветские годы уничтожены работы знаменитых художников. Отношение к произведению в городской среде зачастую неподобающее. Формально у авторов по закону есть право на защиту произведения. В отношении монументального искусства оно ограничено. Работы 1960–1980-х годов по энергетике и оригинальности могут поспорить со стрит-артом. К ним начали проявлять интерес. Важный аспект в защите наследия – вопросы атрибуции. Изучение практики, несмотря на малый срок давности, требует больших усилий из-за отсутствия институции, где было бы зафиксировано созданное произведение. В этом контексте неоценимы труды В.П. Толстого.

Ключевые слова: советское искусство, монументально-декоративное искусство, атрибуция, наследие, законодательство, авторское право.

Библиографическое описание для цитирования:

Терехович М.А. Судьба произведений монументально-декоративного искусства советского периода: актуальные проблемы сохранения и изучения // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 185-197. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.017. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/27/>

Монументально-декоративное искусство советского периода – исчезающий вид. Но в отличие от природных видов флоры и фауны оно (за редкими исключениями) не внесено в «Красную книгу», не подлежит охране как объект культурно-исторического наследия. Помимо эстетических критериев и политических пристрастий, это связано с целым блоком существующих законодательных норм. Например, в Российской Федерации если произведение находится в здании, признанном памятником истории

и культуры, или если прошел определенный срок после его создания, то имеется некая законодательная база, чтобы позаботиться о его сохранении. Хотя даже наличие оградительного статуса не спасает от варварства в нынешних реалиях.

Напомним судьбу произведений в гостиницах «Россия», «Москва», «Интурист» в центре столицы. Мозаики, росписи, витражи, керамика известных художников XX века: Е. Лансаре, Ю. Королева, В. Эльконина, И. Пчельникова, И. Лавровой, Л. Полищука, С. Щербининой, В. Замкова, Г. Дervиза, Г. Опрышко, А. Орловского (рис. 1), В. Кулакова (рис. 2) и ряда других мастеров исчезли из культурного пространства. Вместе со зданиями уничтожены монументальные работы художников, чьи станковые произведения с пиететом хранятся в отечественных и зарубежных музеях, участвуют на престижных выставках. К слову сказать, в Государственной Третьяковской галерее в начале года с успехом прошла выставка картин и инсталляций И. Николаева – внука З. Серебряковой, а его роспись «Встречи и расставания» (рис. 3) закрашена (1980 г., плафон вестибюля, общежитие института инженеров гражданской авиации).

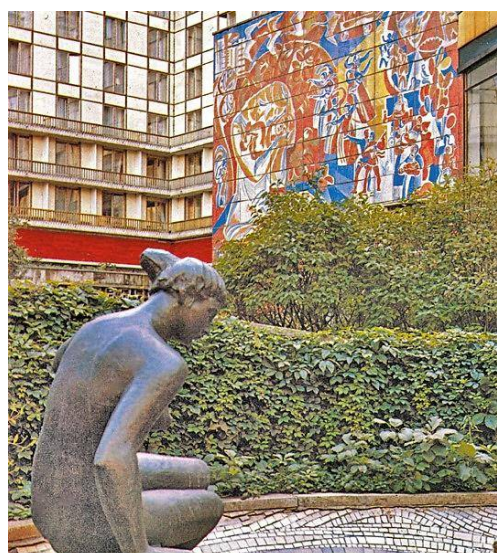
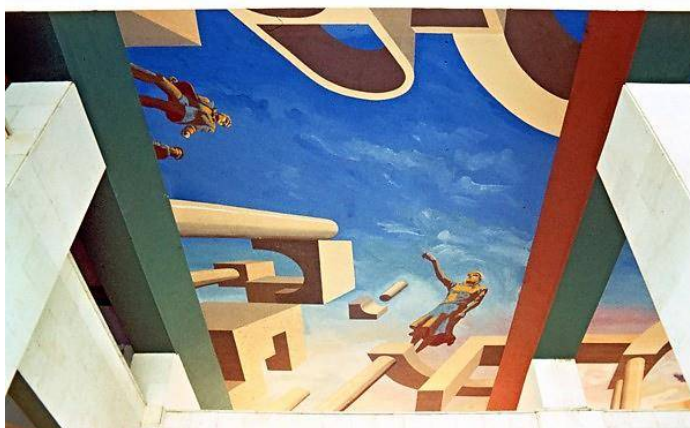


Рис. 1. Внутренний дворик гостиницы «Россия», Москва. Архитектор Д.Чечулин. Мозаика А. Орловского, скульптура О. Иконникова. 1965–1968 гг.
Фото из архива М.А. Терехович.



Рис. 2. Кулаков В. Культура древней Руси. 1976-1979 гг. Серия мозаик. Гостиница «Россия», вестибюль. Москва. Фото из архива М.А. Терехович.

Рис. 3. Николаев И. Встречи и расставания. 1980 г. Роспись плафона. Общежитие института инженеров гражданской авиации, вестибюль. Москва. Фото из архива М.А. Терехович.



В свое время Владимир Андреевич Фаворский говорил, что монументальное искусство самое недолговечное, графика живет гораздо дольше. Горький вывод из собственного творческого опыта. Не сохранилось произведений мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, существовавшей с 1935 по 1948 год, больше известной как мастерская Фаворского-Бруни [2]. Ушли в небытие работы их соратников и учеников: К. Эдельштейна, Б. Чернышева, В. Эльконина, С. Романовича, А. Гончарова, С. Павловского и др. Роспись 1930-х годов художника Василия Маслова уничтожена из-за сноса здания уже в наши дни (г. Королев, Московская область, март 2015 года).

Вот несколько конкретных причин, из-за которых гибнут произведения. В Москве на месте стадиона «Юных пионеров» возведен комплекс зданий «Царская площадь». Уничтожена ограда стадиона, которая была выполнена по проекту В. Щуко в 1946 г., затем в 1964 г. ее пилоны украсили мозаики М. Потикяна «Футболист» (рис. 4) и Э. Жерносек «Гимнастка». За признание ограды вновь выявленным объектом культурного наследия ратовали инициативная группа местных жителей и секция художников монументально-декоративного искусства МСХ; были направлены обращения в городскую думу и в департамент культурного наследия города Москвы. Крупномодульные из натурального камня, смальты и кирпича мозаичные панно представляли собой образец нового этапа в монументальной живописи.



*Рис. 4. Потикян М. Футболист.
1964 г. Мозаика. Ограда стадиона
«Юных пионеров». Москва.
Фото из архива М.А. Терехович.*

Такова же судьба мозаик 1960-х годов в кинотеатрах «Волга» и «Первомайский» Бориса Петровича Чернышева (рис. 5), одного из самых оригинально мыслящих монументалистов. Он возвратил мозаике как технике образно-художественную значимость: мозаика – не только прочный влагостойкий имитатор живописи, она сама по себе самоценна. Кинотеатры выкуплены у города ADG Group, они подлежат реновации и будут превращены в районные культурные центры. Мозаики Чернышева, Потикяна, Жерносек демонтированы с большими повреждениями. Пока хранятся на складах, а дальнейшая их судьба неизвестна.



Рис. 5. Чернышев Б. Декоративная композиция. 1960-е гг. Фреска, мозаика, рельеф. Кинотеатр «Первомайский», фойе. Москва. Фото из архива М.А. Терехович.

В Тольятти не решены вопросы со стелой Ю. Королева «Страны Советов созидателям» (1974–1981, рис. 6, 7), с пространственными композициями В. Бубнова и В. Шапошниковой в парковой зоне (1983, рис. 8), со скульптурами А. Васнецова «История транспорта» (1972–1978, рис. 9, 10). Власти города, на балансе которых находятся произведения, не пекутся об их сохранности по меркантильным соображениям. Общество отстаивает право на их существование.

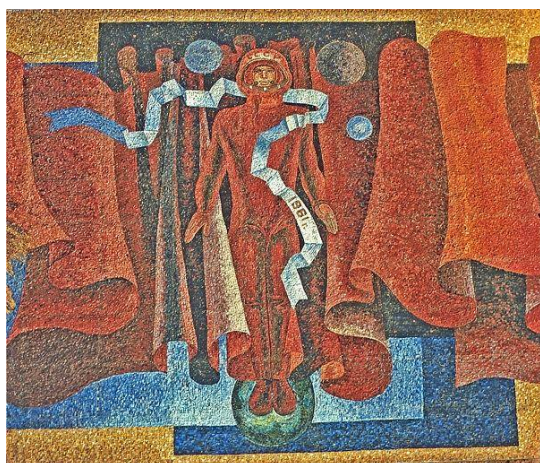


Рис. 6. Королев Ю. Страны Советов созидателям. 1974–1981 гг. Стела с мозаикой. Тольятти. Состояние 1981 г. Фото из архива М.А. Терехович.



Рис. 7. Королев Ю. Страны Советов созидателям. 1974–1981 гг. Стела с мозаикой. Тольятти. Фрагмент «Гагарин». Состояние 2015 г. Фото из архива М.А. Терехович.

Помимо названных работ в городе находятся и другие произведения 1970-х – 1980-х годов, но есть и утраты. Приехав из Чебоксар для подготовки своей выставки, В. Петров вместо росписи «Охрана здоровья в моем городе» (1979, рис. 11) нашел закрашенную стену. Напомню, что в 1960-х годах в связи со строительством автомобильного завода новая часть Тольятти (до 1964 года Ставрополь) была спроектирована как цельная архитектурно-художественная структура коллективом зодчих под руководством доктора архитектуры Б. Рубаненко при участии художников и скульпторов (координатор Ю. Королев).



Рис. 8. Бубнов В., Шапошникова В. Пространственная композиция. 1983 г. Бетон, мозаика. Танцплощадка в парковой зоне. Тольятти. Фото из архива М.А. Терехович.

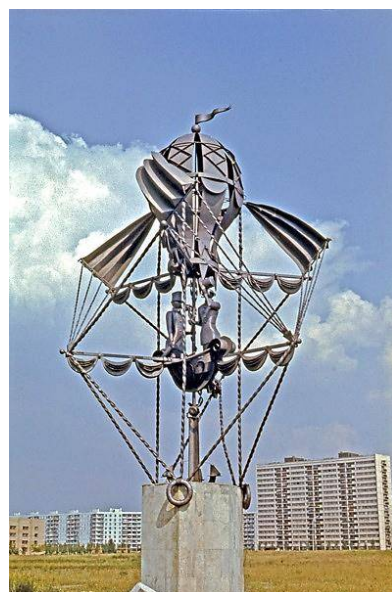


Рис. 9. Васнецов А. История транспорта. 1972-1978. Скульптурная композиция. Тольятти. Фото из архива М.А. Терехович.



Рис. 10. Васнецов А. История транспорта. 1972-1978. Скульптурная композиция. Тольятти.



Рис. 11. Петров В. Охрана здоровья в моем городе. 1979 г. Роспись. Интерьер аптеки. Тольятти. Фото из архива М.А. Терехович.

Тяжело художникам узнавать о гибели своих произведений. И. Пчельников не смог присутствовать при разрушении композиции, выполненной им совместно с И. Лавровой в гостинице «Москва», но видел, как долотом «демонтируют» флорентийскую мозаику Г. Опрышко [3]. По словам очевидца, на свалке под Владимиром обломки мозаик В. Кулакова «Культура Древней Руси» и керамики из гостиницы «Россия». В Апхабаде демонтирован фонтан с группой ахалтекинских лошадей скульптора Бабасары Аннамурادова. Прошла волна уничтожения изображений Ленина и других советских деятелей. Возобладал стереотип «око за око, зуб за зуб», вспоминается снос памятников «царям и их прислужникам». Этот мартиролог можно продолжить.

Даже если произведение продолжает существовать в городской среде, отношение к нему зачастую неподобающее. Мозаика авторского коллектива выдающихся художников как в области монументальной, так и станковой живописи Н. Андропова, А. Васнецова, В. Эльконина на кинотеатре «Октябрь» (1967, Новой Арбат) не один год «замусорена» агрессивной цифровой коммерческой рекламой. Под мозаикой «Созидание» Б. Милюкова, ученика А. Дейнеки (1970, Б.Академическая улица), расположилась вывеска кафе «Курдюк». Таково отношение и ко многим другим работам по всей стране.

Формально у авторов по закону существуют право на компенсацию физического ущерба, нанесенного произведению; право на сохранение целостности произведения; право на неприкосновенность произведения; право на доступ к нему, наконец, право на компенсацию морального ущерба [1]. Но применимы ли они к создателям монументальных произведений? Их не ставят в известность о желании разрушить или поновить произведения, реконструировать окружающее пространство, что может кардинально исказить первоначальный замысел. Произведение полностью отчуждено от автора. От доброй воли владельца или балансодержателя зависит сохранность произведения, созданного не за его средства, не по его заказу и во времена других ценностных приоритетов.

Во второй половине XX века художники и архитекторы были озабочены формированием гуманистической среды послевоенного «постсталинского» общества. Они начали свою совместную деятельность в период, именуемый оттепелью. Они и делали эту оттепель, одни «уходя» в архитектуру от догматов вульгарного «соцреализма», другие – от тисков типового домостроения в сотворчество с художниками. Монументалисты публично отстаивали свои новаторские пластические идеи перед заказчиками, перед властями. А кроме того, перед своими коллегами по Союзу художников – перед кланом живописцев. Так, картины монументалистов, как правило, с трудом пробивались на престижные выставки станкового искусства: они не укладывались в привычные каноны.

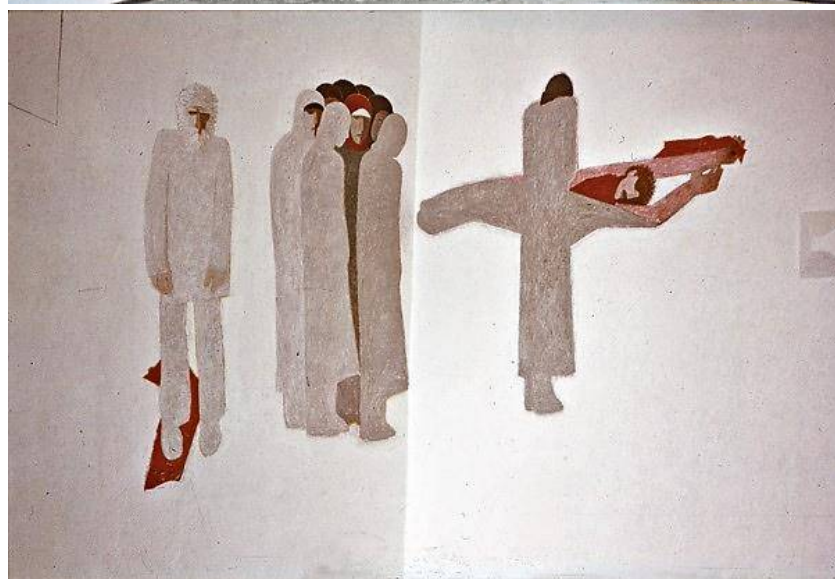
Школа советского монументально-декоративного искусства подготовила прекрасных мастеров, ими были созданы десятки произведений в стране и за ее пределами. Осуществлялись эксперименты с кинетическими объектами, со светом, с различными материалами и т. п. Появился так называемый «комплексный подход», когда для индивидуализации общественных зданий стали привлекать проектантов, живописцев, скульпторов, прикладников. Создавались ансамбли из уникальных рукотворных произведений всех видов и жанров в отдаленных от культурных центров

страны уголках. Это было свежее дыхание, происходило знакомство самых широких слоев населения с современным искусством.

Работы 1960-х – 1980-х годов по энергетике, «по борьбе с пространством» – по меткому выражению художника К. Эдельштейна, по оригинальности могут поспорить со «стрит-артом» [7]. Есть в социальной жизни США такое понятие, как «позитивная дискриминация». Если в определенный советский период она практиковалось по отношению к монументальному искусству в пользу станкового, то в постсоветский – в пользу «стрит-арта». Пятого декабря 2017 года в СМИ сообщили об уничтожении в Санкт-Петербурге граффити «Тьма не страшна. Если стремишься к свету» в память о жертвах взрыва в метро. Без сомнения, художник нашел оригинальное решение для эмоционального и профессионально грамотного отклика на страшное событие. Работу жаль. Но уничтожение росписи выдающегося мастера И.Лубенникова «Памяти революции 1905 года» (рис. 12, 13) тоже о противостоянии, тоже о гибели людей, пусть более столетия назад, прошло незамеченным (актовый зал комбината «Трехгорная мануфактура», 1982).



*Рис. 12. Лубенников И.
Памяти революции
1905 года. 1982 г. Роспись.
Темпера. Актовый зал
комбината «Трехгорная
мануфактура». Москва.
Фрагменты. Фото из архива
М.А. Терехович.*



*Рис. 13. Лубенников И.
Памяти революции
1905 года. 1982 г. Роспись.
Темпера. Актовый зал
комбината «Трехгорная
мануфактура». Москва.
Фрагменты. Фото из архива
М.А. Терехович.*



Рис. 14. Васильцов В.,
Жаренова Э. Природа и
современность. 1975 г.
Мозаика. Интерьер станции
автообслуживания
«Жигули». Москва. Фото
из архива М.А. Терехович.

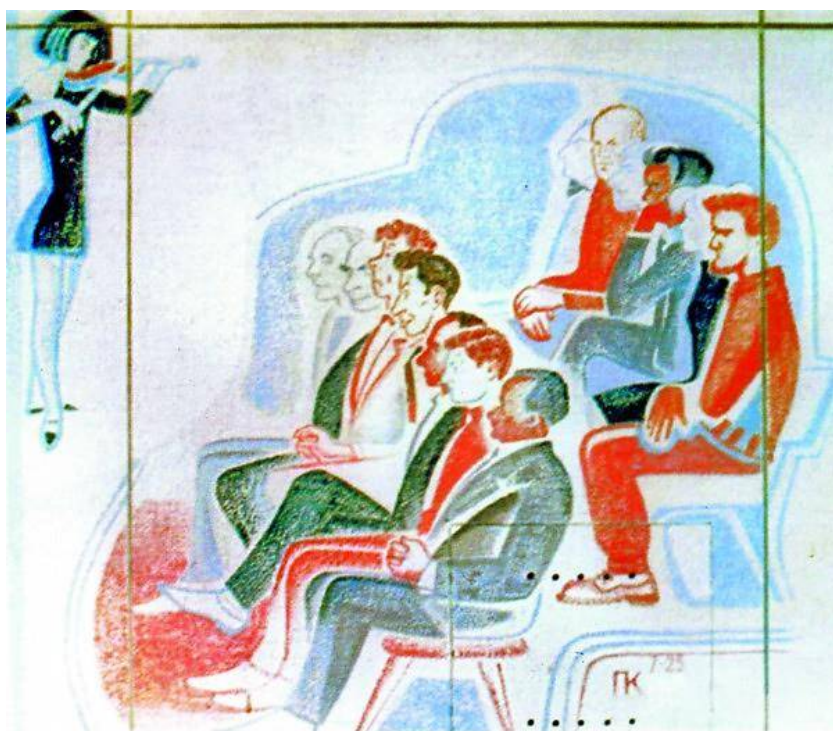


Рис. 15. Лаврова И.
Концерт. 1959–1961 гг.
Роспись. Дворец пионеров на
Ленинских горах. Групповой
портрет архитекторов и
художников – авторов
Дворца.
Первый ряд зодчие:
И. Покровский, Ф. Новиков,
В. Кубасов, Б. Палуй,
М. Хажакян и Ю. Ионов;
второй ряд –
монументалисты:
И. Лаврова, И. Пчельников,
Г. Дервиз, Е. Аблин,
А. Губарев, А. Васнецов,
В. Голубев.
Москва. Фото из архива
М.А. Терехович.

Роспись И. Лавровой с групповым портретом архитекторов и художников – авторов Дворца не сохранилась (рис. 15). Также не существует станция автообслуживания «Жигули» начала 1970-х выдающегося представителя модернизма, архитектора Л. Павлова с мозаикой В. Васильцова и Э. Жареновой (рис. 14).

Конечно, проблема крайне сложная, учитывая, что по большей части произведения находились в зданиях, которые объективно должны подлежать ремонту, реконструкции или сносу. И тем не менее, для сохранения или воссоздания можно использовать новые технологии. Или последовать нидерландскому архитектору Рему Колхасу, который счел возможным оставить мозаику 1970-х годов при реновации центра «Гараж» в московском Парке культуры имени Горького.

В современном мире чрезвычайно важна морально-этическая толерантность (судьба античной Пальмиры – жесткий урок). Сегодня интерес к советскому монументально-декоративному искусству несомненен. В сети Интернет выкладывают фото мозаик. В Вологде существует целый просветительский проект с удивительно точным по смыслу

названием «Незаметное заметное». Ситуация в Тольятти также говорит о том, что художники-монументалисты добились своей цели: произведения стали для людей существенной частью городской жизни, эстетическим маяком. Молодежь создала инициативную группу, которая пытается придать стеле «Страны Советов созидателям» статус объекта культурного наследия, восстановить композиции Бубнова-Шапошниковой и тем дать импульс для комплексного благоустройства парковой зоны. То есть советское наследие включается в систему функций современного города, в актуальную культуру. Намечается своего рода ревалоризация.

Надо выделить еще один аспект в деле защиты наследия, а именно: вопросы атрибуции. Сведения необходимы при реставрации, при включении произведения в государственный реестр памятников истории и культуры, в просветительской деятельности и т. д. На сегодняшний день изучение практики монументально-декоративного искусства, несмотря на малый срок давности, требует больших усилий. Ситуация осложнена отсутствием какой-либо институции, где была бы собрана и зафиксирована информация. Поэтому нередко путают годы создания работ, авторство, даты жизни художника, местонахождение произведения, точное название произведения и архитектурного объекта, технику и материалы исполнения. Крайне скудны биографические данные о большинстве авторов.

Свою лепту внесла ликвидация в 1992 году Союза художников СССР и его правопреемницы – Международной конфедерации союзов художников в 2017–2019 годах. Раздроблена, распылена документация некогда единой системы «Союз художников СССР – Художественный фонд СССР», а ведь именно через нее заказывалась и выполнялась основная масса произведений. У самих авторов по целому ряду причин (часто весьма прозаичных, как нехватка места в мастерской или отсутствие ее как таковой) не всегда была возможность хранить эскизы, картоны, макеты, фрагменты в материале. Стоит заметить, что одно время эскизы считались собственностью заказчика произведения и автору не возвращались, картоны активно использовались при переводе изображения в материал и поэтому часто приходили в негодность. Не всегда было возможно получить доступ на объект по завершении работы и осуществить фотосъемку, тем более качественную. Выставочный вариант, который обеспечивает достоверность сведений, был затруднителен из-за специфики вида искусства, технической оснащенности тех лет и в силу значительных финансовых затрат. Республиканскими союзами художников время от времени организовывались небольшие выставки в основном с черно-белыми изображениями (редко слайдами) и, как правило, с отсутствием полноценных каталогов³.

В определенной степени информационный провал компенсируют публикации тех лет⁴. Среди журнальных и монографических изданий надо выделить фундаментальные

³ Перечень некоторых выставок: «Художники-монументалисты России» – Свердловск (1974), Казань (1977), Ленинград (1983); к 70-летию Ленинского плана монументальной пропаганды – Москва (1988); «Монументальное искусство СССР» – Дания, Швеция (1980); «Художник и город» – Польша, Варшава (1985); раздел на выставке «Новая реальность» – Италия, Равенна (1988-1989).

⁴ Наибольшее количество фактического материала в журнале «Декоративное искусство СССР» (изд. с 1957 г.) и его преемниках 2000-х г. – «ДИ. Диалог искусств» и «Декоративное искусство». Также в серии сборников «Советское монументальное искусство» и «Художник и город», выпускаемых издательством «Советский художник» с 1975 по 1988 год.

труды доктора искусствоведения, действительного члена РАХ Владимира Павловича Толстого (1923–2016) «У истоков советского монументального искусства» [6] и альбом «Монументальное искусство СССР» [5]. Крайне важно, что его научная деятельность была теснейшим образом связана с изучением текущего художественного процесса. Вопросы терминологии, в частности, определение понятий «монументальность» и «декоративность» применительно к актуальным задачам того периода, были востребованы практикой. Они использовались в работе художественных советов, в дискуссиях с заказчиками произведений, при чтении лекций на семинарах. Его авторитетное мнение оказывало влияние на творчество художников союзных республик, на вектор развития взаимодействия архитектуры и монументально-декоративного искусства 1960–1980-х годов.

Автор статьи, являясь консультантом правления Союза художников СССР по монументально-декоративному искусству и охране памятников истории и культуры (1974–1992), находился в тесном рабочем контакте с В.П. Толстым. Придерживаясь его метода, удалось собрать довольно обширный визуальный и фактический материал. Он послужит базой для создания электронного каталога, который поможет представить общую картину реализованного художниками-монументалистами на территории огромной страны. В этом же контексте – публикации наследников монументалистов в сети Интернет (например, сайты, посвященные Е. Аблину, Б. Неклюдову, С. Павловскому, А. Орловскому).

До недавнего времени в искусствоведческой среде преобладала тенденция рассматривать монументально-декоративное искусство как сугубо ангажированное, лишенное каких-либо позитивных и эстетических начал. В последние годы появились исследователи с более объективным взглядом [4]. Этому способствует и то, что рушатся стереотипы в отношении архитектуры модернизма. Совместная деятельность художников и зодчих в позднее советское время корреспондируется с этим направлением и придает ему особое своеобразие. В Государственном музее архитектуры имени им. А.В. Щусева организована выставка «Пионеры советского модернизма» (30 мая – 15 сентября 2019). Основной экспонат – знаковый объект «нового синтеза» – Дворец пионеров на Ленинских горах (1958–1961).

В заключение нужно сказать следующее. В российской Государственной Думе продолжается работа над законодательными актами в сфере культуры. В них мог бы найти решение самый насущный вопрос: проведение экспертизы произведений перед продажей объекта, перед реконструкцией и прочими вмешательствами для определения художественной значимости и возможности сохранения в каждом конкретном случае.

Давно назрела необходимость создания музея-хранилища (депозитария) произведений монументально-декоративного искусства. Именно благодаря деятельности тех лет сохранились высокое мастерство в стенописи, мозаичном и витражном искусстве, а также навык работы с большими объемами и пространствами. Это особенно наглядно демонстрирует церковное искусство.

Опыт сотворчества с зодчими по формированию художественно-осмысленной среды может (должен) быть востребован при использовании технологических новаций, когда облик здания трансформируется, приобретает новую смысловую нагрузку и визуальный образ; при разработке полихромии отдельных объектов и комплексных решений.

Требуется сохранить и защитить уникальное наследие позднего советского периода, когда архитектура стала платформой для объединения различных творческих программ и компетенций.

Литература

1. Гражданский кодекс Российской Федерации. Законодательство об авторском праве и смежных правах. Часть 4. № 230-ФЗ от 18.12.2006 (с ред. 23.05.2018). Глава 70 «Авторское право».
2. Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. 1935–1948 / Составитель сборника и автор вступительной статьи Е.В. Шункова. – М.: Советский художник, 1978.
3. Пчельников И. Новое строительство в Москве и судьба произведений монументально-декоративного искусства // Архитектура, строительство, дизайн. – 2006. – № 1 (42). – С.68-71.
4. Среда. Художник. Время. Монументальное искусство в координатах 2-й половины XX века / Сб. статей под редакцией Н.И. Аникиной и А.С. Епишина. – М.: БуксМАрт, 2016. – 176 с.
5. Толстой В.П. Монументальное искусство СССР. – М.: Советский художник, 1978.
6. Толстой В.П. У истоков советского монументального искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1983.
7. Эдельштейн К.В. Бесконечность, время, пространство // Советское монументальное искусство: сборник статей. Вып. 5 / Составитель М.А. Терехович. – М.: Советский художник, 1984. – С. 235.

Статья принята в редакцию 16.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.017

THE FATE OF WORKS OF MONUMENTAL AND DECORATIVE ART OF THE SOVIET PERIOD: URGENT ISSUES OF PRESERVATION AND STUDY

Terekhovich Marina Leonidovna

Art historian, member of the Board of the Art
Critics Association, member of editorial council
of «Architecture, Construction, Design» Journal.

Russia, Moscow.

marina0241@yandex.ru

Abstract

Monumental and decorative art of the Soviet period is vanishing. In addition to aesthetic criteria and political preferences, legislation makes an impact. In the post-Soviet years, works of famous artists were destroyed. The attitude to works in the urban environment is often inappropriate. Formally, by law the authors have the right to protect their works. As for monumental art, it is limited. In terms of energy and distinction, works of the 1960s–1980s can compete with «street art». People start taking interest in them. Issues of attribution are important in the heritage protection. The study of practice, despite the short time period that passed, requires great efforts due to the absence of an institution that could keep records of the created.

Keywords: Soviet art, monumental and decorative art, heritage, legislation, copyright, attribution.

Bibliographic description for citation:

Terekhovich M.L. The fate of works of monumental and decorative art of the soviet period: urgent issues of preservation and study. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 185-197. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.017. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/27/> (In Russian)

References

1. Civil Code of the Russian Federation. Copyright and Related Rights. Part 4. Federal Law No. 230 of December 18, 2006 (as amended on May 23, 2017). Chapter 70 «Copyright».
2. *Masterskaya monumental'noi zhivopisi pri Akademii arkhitektury SSSR. 1935–1948* [Workshop of monumental painting at the Academy of Architecture of the USSR. 1935–1948]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1978.
3. Pchelnikov I. *Novoe stroitel'stvo v Moskve i sud'ba proizvedenii monumental'no-dekorativnogo iskusstva* [New construction in Moscow and the fate of works of monumental-decorative art]. *Arkhitektura, stroitel'stvo, dizain – Architecture, construction, design*, 2006, No. 1 (42), pp. 68-71.

4. *Sreda. Khudozhnik. Vremya. Monumental'noe iskusstvo v koordinatakh 2-i poloviny XX veka* [Environment. Painter. Time. Monumental art in the coordinates of the 2nd half of the 20th century]. Mjscow, BuksMArt, 2016. 176 p.
5. Tolstoy V.P. *Monumental'noe iskusstvo SSSR* [Monumental art of the USSR]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1978.
6. Tolstoy V.P. *U istokov sovetskogo monumental'nogo iskusstva* [At the root of Soviet monumental art]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983.
7. Edelstein K.V. *Beskonechnost', vremya, prostranstvo* [Infinity, time, space]. In: *Sovetskoe monumental'noe iskusstvo: sbornik statei. Vyp. 5* [Soviet monumental art: a collection of articles. Issue 5]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1984, p. 235.

Received: May 16, 2019.

КЕРАМИКА И ФАРФОР В РАБОТЕ СКУЛЬПТОРА

Тугаринов Дмитрий Никитович
Профессор кафедры скульптуры
и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова,
скульптор, народный художник РФ,
академик Российской академии художеств.
Россия, г. Москва.

Аннотация

В статье рассматривается использование таких не типичных материалов для творческой работы скульпторов, как керамика и фарфор. Как известно, с этими материалами в основном работают мастера декоративно-прикладного и народного искусства. Однако на примере своего собственного опыта, а также скульпторов-членов своей семьи (Афины Попандопуло и Софьи Тугариновой), автор статьи – скульптор Дмитрий Тугаринов – рассказывает о преимуществах работы именно с керамикой и фарфором, а также анализирует место и роль этих материалов в истории в целом. Автор не забывает и о современной ситуации в изобразительном искусстве, приводя ряд аргументов именно в пользу этих двух вечных материалов – керамики и фарфора.

Ключевые слова: фарфор, керамика, скульптурная композиция, Древняя Греция, Вербилки, скульптор Дмитрий Тугаринов, скульптор Афина Попандопуло, скульптор Софья Тугаринова.

Библиографическое описание для цитирования:

Тугаринов Д.Н. Керамика и фарфор в работе скульптора // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 198-210. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.018. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/28/>

В начале, как известно, было Слово, поэтому начнем с самого начала – с Ветхого Завета. Итак, Бытие, глава вторая: «...И создал Господь Бог человека из праха земного...». Это – упоминание и о первом скульпторе, и о глине как «прахе земном». Известный отечественный теолог-библеист Дмитрий Владимирович Щедровицкий в своей монографии «Пророчества Книги Даниила. Духовный взгляд на прошлое и будущее человечества» задается вопросом, что же такое глина в ветхозаветном смысле и понимании, трактуя библейские формулировки: «Вернемся же к вопросу: что означает “глина”? Интересно, что в арамейском оригинале во всех перечисленных выше стихах употребляется слово *<חַסָּף>* – “глиняный черепок”, т. е. глина затвердевшая; а в стихах 1 и 43 сказано: *<חַסָּף תִּנָּא>* – “осколок [сосуда из] глины”. <...> Из “глины”, согласно древнейшим преданиям Востока, были сотворены первые люди. Тело Адама, согласно Быт. 2, 7, было создано Богом из *<אֶפְרַח מִן הָאָדָמָא>* – “частиц [красной]

земли”, т. е. “глины” (символизирующей земной, материальный субстрат как таковой в совокупности его “частиц” – молекул). Телесный состав человека часто уподобляется в Писании глине:

... Господи, Ты – Отец наш; мы – глина, а Ты –
образователь наш... (Ис. 64, 8)» [9].

Здесь не зря приведено в качестве примера упоминание глины в Библии. На протяжении столетий, веков и даже тысячелетий обыкновенная глина была, есть и будет самым доступным, простым и дешевым материалом для скульптора. Господь Бог слепил нас из глины, из праха земного. Первые неолитические Венеры были сделаны в том числе из глины. Еще раз подчеркнем простоту работы с этим материалом: слепил, бросил в костер – все обожглось. Никаких формовок, литья, дорогостоящих материалов не нужно.

Любая глина по сути своей керамическая, но не всякая глина, выкопанная из земли, пригодна для того, чтобы ее пустить в дело. Например, в природном заповеднике Аскания-Нова, расположенном в Херсонской области на Украине, до сих пор существуют кирпичи из природного шамота, который основатель заповедника Фридрих фон Фальц-Фейн лично выкапывал. Эти кирпичи не только не сломаны до сих пор, но даже стоят каких-то денег.

Чисто технологически слепить любую вещь из шамота при минимальной подготовке не составляет большого труда. Ее достаточно обжечь, окрасить, вновь обжечь – и готово уникальное произведение искусства. Сейчас превалирует стереотип, что бронза – это дорогой материал, и бронзовая скульптура лучше и уникальнее. С коммерческой точки зрения, в общем-то, так и есть, но вещь из бронзы можно отлить еще раз; слепленная из шамота вещь повтору не подлежит, то есть каждая вещь существует в единственном экземпляре.

В последнее время я много работаю с керамикой именно по причине ее простоты и доступности. Нет никаких преград и барьеров для осуществления замысла. Что-то пришло в голову – сразу слепил и обжег. Не нужно тратить время и силы на формовку, литье, обработку... Есть только замысел в голове и кусок шамота в руках. Конечно, я работал и работаю с разными материалами. Но для меня, если честно, важна идея. Форма, безусловно, тоже вещь интересная, но она вторична. А содержание – первично. Лить одну и ту же бронзу бывает скучно, но вот раскрашивать работы – процесс занятный. Это позволяет именно керамика. Например, цикл работ «Березки». Назвав черную березку «Белой» (рис. 1), а белую – «Русской» (рис. 2), можно уйти от скучных клише и получить две самостоятельные работы, которые при этом и сосуществуют – практически как инь и ян.

Одна из работ, например, – «Любимая картина голого короля и жулики» (рис. 3, 4) – слеплена из керамики, но при этом является моделью под фарфор. От хрестоматийной сказки здесь практически не осталось и следа: пока король молится на свое приобретение (да, отсылка к Малевичу), жулики пересчитывают и делят между собой немаленькую прибыль. Ну и в качестве небольшого дополнения в композицию включены известные всем архитектурные силуэты и символы – знак глобализации и размытых границ.



Рис. 1. Тугаринов Д.Н. Белая березка. 2006 г.
Керамика. Высота 60 см.



Рис. 2. Тугаринов Д.Н. Русская березка. 2006 г.
Керамика. Высота 60 см.



Рис 3. Тугаринов Д.Н. Любимая картина голого
короля и жулики. 2009 г. Керамика. Выс. 80 см.



Рис. 4. Тугаринов Д.Н. Любимая картина голого
короля и жулики. 2009 г. Керамика. Выс. 80 см.

Иногда меня посещает желание совместить керамику с другими материалами. Например, в монументально-декоративной композиции «Эразм Роттердамский, Томас Мор. Похвала глупости» (рис. 5) использованы и керамика, и дерево; один из портретов генералиссимуса Суворова исполнен в бронзе и керамике (рис. 6). С помощью керамики, солей, глазури можно добавить любой работе большую декоративность. И это, конечно, особенно прослеживается как в портретах, например, П. А. Столыпина (рис. 7), так и в станковых композициях эскизного характера («Цветочки», «Первый раз в первый класс»).



Рис. 5. Тугаринов Д.Н. Эразм Роттердамский, Томас Мор. Похвала глупости. 2007 г. Керамика, дерево. Высота 175 см.



Рис. 6. Тугаринов Д.Н. А.В. Суворов. Вариант портрета. 1998 г. Керамика, бронза. Высота 40 см.



Рис. 7. Тугаринов Д.Н. Портрет П.А. Столыпина. 2011 г. Керамика, глазурь. Высота 60 см.



Рис. 8. Тугаринов Д.Н. Цветочки. 2003 г.
Керамика. Высота 40 см.



Рис. 9. Тугаринов Д.Н. Первый раз в первый класс. 2006 г. Керамика. Высота 10 см.

Моя супруга – скульптор, почетный член Российской академии художеств Афина Георгиевна Попандопуло – работает в жанре портрета и лепит исключительно из шамота. Кстати, небольшое лирическое отступление: в Древних Афинах существовал район, который назывался «Керамик» или «Керамейкос» (Κεραμεικός): там жили гончары, а также находилось крупное производство керамики.

Портреты из керамики помогают уйти от традиционных ходов и клише, но при этом заострить и подчеркнуть характер того или иного персонажа. Зависит, конечно, от изначального замысла скульптора: можно слепить портрет в максимально реалистической манере (как, например, работа «Юрочка», рис. 10), а можно очень условно, но непременно узнаваемо, достигая портретного сходства буквально двумя-тремя штрихами и линиями («Портрет художника», рис. 11, «Ира Слувис», «Мария Калмыкова», рис. 12). Помимо всего прочего, керамика также хороша тем, что можно дополнить портрет различными аксессуарами – в случае с портретом Марии Калмыковой это гвозди и пружинки, вмонтированные в прическу (это отсылка к абстрактным композициям-конструкторам и арт-объектам, которые сегодня создает Калмыкова, несмотря на классическое художественное образование, полученное в стенах Суриковского института); бусы, сережки и корона из пружинок в портрете Иры Слувис; колокольчики в портрете Андрея Асерьянца (рис. 13); бант, словно существующий сам по себе, в «Портрете скульптора» (рис. 14). Можно экспериментировать с формой и силуэтом («Андрей Балашов и Игорь Козлов», рис. 15, «Алик Цигаль», рис. 16, «Дима Степанов», рис. 17).



Рис. 10. Попандопуло А.Г. Юрочка. 1987 г.
Керамика, соли.



Рис. 11. Попандопуло А.Г. Портрет художника.
2018 г. Керамика, соли, глазури.



Рис. 12. Попандопуло А.Г. Мария Калмыкова.
2015 г. Керамика, соли, глазури, металл.



Рис. 13. Попандопуло А.Г. Андрей Асерьянц.
2005 г. Керамика, соли, глазури.



Рис. 14. Попандопуло А.Г.
Портрет скульптора. 2003 г.
Керамика, соли, глазури.



Рис. 15. Попандопуло А.Г. Андрей Балашов и Игорь Козлов.
1987 г. Керамика, соли, глазури.



Рис. 16. Попандопуло А.Г. Алик Цигаль. 1997 г.
Керамика, соли, глазури.



Рис. 17. Попандопуло А.Г. Дима Степанов.
1985 г. Керамика, соли, глазури, дерево.

Не устану повторять: керамика – это самый древний, самый доступный, простой и удобный для скульптора материал. Вопрос только в том, как мы его используем и какие смыслы в него вкладываем. Но это – тема отдельного разговора.

Иное дело фарфор – сложный, капризный, своеобразный, непредсказуемый, но при этом один из самых удивительных, загадочных, вечных и эффектных материалов. Его секрет не могли раскрыть в Европе, зато сполна разгадали в Китае. Не останавливаясь на истории самого материала, проследим его сегодняшние «странности». При всех современных невообразимых технологиях настоящего фарфора сейчас практически нет. Есть всякие заменители, которые обжигаются на более низкой температуре и не так капризны в работе.

Фарфор – материал трудоемкий и чувствительный. Однако при всех сложностях он продолжает оставаться относительно дешевым материалом. Конечно, я не говорю о редких авторских вещах нашего Императорского завода и Гарднеровских Вербилкок. Есть вещи, которые стоят баснословно дорого, за которыми охотятся коллекционеры и сражаются за них на крупных мировых аукционах. Но все это – для узкого круга специалистов и ценителей.

В советское время литье из металлов было невероятно трудной историей. Бронза была объявлена стратегическим материалом, поэтому, чтобы отлить работу из бронзы, скульптор должен был получить разрешение Совета министров. В 1970-е годы в Суриковском институте студенты проходили практику по металлу таким образом: делали выколотку из алюминия, потому что медь и бронза были фактически недоступны. Поэтому многие скульпторы, окончившие художественные институты до и после войны, выбирали в качестве основного материала для работы именно фарфор. Также было много женщин-скульпторов, а работать с гранитом или деревом намного труднее с физической точки зрения, чем с фарфором.

Все эти факторы привели к тому, что в советское время фарфоровая промышленность была на высоте. Производства были огромны, сделать хорошую вещь даже при минимальном знании этой технологии было нетрудно.

Моя мама – скульптор Софья Георгиевна Тугаринова (в девичестве – Дружинина; выпускница Суриковского института, мастерской Александра Терентьевича Матвеева) – работала на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках. Соответственно, и я с детства был на этом заводе при ней. Развлекался как мог: брал, например, простой черный кобальт из ведра и на любом блюде посередине делал рисунок – лошади или птицы. Делалось это ровно минуту, может, меньше, но эффект максимальный.

Мои первые фарфоровые опыты состоялись еще во время учебы в Московской средней художественной школе (МСХШ). Одна из моих первых работ вообще – композиция «Под водой». В детстве я часто ездил в Гурзуф, где, вдохновившись ныряниями в Чеховской бухте, слепил небольшую работку – себя в роли пловца. Эта вещь всем понравилась, и ее перевели в фарфор. Мне нравится работать в фарфоре, хоть он и невероятно сложен. Вроде бы все сделал как надо, а работа из печи выходит совсем не такая, как задумывал.

В конце 1970-х я сделал смелую на тот момент композицию под названием «В музее» (рис. 18) – празднующиеся посетители условного выставочного пространства рассеянно лицезрят распятие. В начале 1980-х годов я увлекся китайской философией и под ее воздействием создал работу «Пу-Мин» (рис. 19). Разумеется,

сделал этого мифологического героя Древнего Китая из фарфора, чтобы не выходить за рамки китайской традиции.



Рис. 18. Тугаринов Д.Н. В музее. 1979 г. Фаянс. Высота 35 см.



Рис. 19. Тугаринов Д.Н. Пу-Мин. 1982 г. Фарфор. Высота 55 см.



Рис. 20. Тугаринова С.Г. Новое платье короля. 1971 г. Фарфор.



Рис. 21. Тугаринова С.Г. А.В. Дурова. 1970-е годы. Фарфор.

Работы моей мамы (большая часть ее творческого наследия находится в собрании Республиканского музея изобразительных искусств города Йошкар-Олы, республика Марий Эл) отличаются тонкий лиризм форм, кропотливо проработанные детали, мягкие плавные линии. Взять, например, композицию «Новое платье короля» (рис. 20, с моей вариацией этого сказочного сюжета она никак не корреспондируется), исполненную со всей ответственностью. Изгиб тел двух дельцов, угодливо склоняющихся перед королем (или перед нами, зрителями?), их заискивающие лица; при этом скульптор акцентирует внимание и на деталях, выделенных золотом, – пустой вешалке и портновских ножницах. Или же портрет А.В. Дуровой (рис. 21): мы видим артистичную, грациозную, но серьезную даму-профессионала с не менее артистичной собачкой.

Фарфор – это единственный материал, который невозможно подделать. Ни советский фарфор 1930-х или 1950-х годов, ни «Мейсен», никакой другой черепок в наше время сделать (читай – подделать) невозможно. Можно сделать имитацию, но это определить проще, чем поддельных малых голландцев или наш авангард.

Несмотря на то, что многие считают фарфор хрупким материалом, он на самом деле намного более «живучий», чем думается. Бронзу можно переплавить, дерево можно сжечь. А фарфор можно восстановить склеив. Это уникальный материал, к великому несчастью ушедший в прошлое из-за коммерческой составляющей, преобладающей в современном изобразительном искусстве.

Современный мир предпочитает пластик, полиэфир, фибробетон и прочие не особо скульптурные материалы. Но я ратую за то, что керамика и фарфор будут использоваться и жить в скульптуре.

Литература

1. Астраханцева Т.А. Типология, виды и жанры русской керамической скульптуры первой половины XX века в эволюции стиля: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения 17.00.04. – Москва, 2015. – 66 с.
2. Бугровская А.С. Российская авторская керамика последней трети XX – начала XXI века : истоки, особенности и тенденции. Дисс. ... канд. искусствоведения 17.00.04. – Москва, 2016. – 188 с.
3. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения 17.00.04. – Москва, 2005. – 56 с.
4. Малолетков В. А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX - начала XXI вв.: Автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения 17.00.04. – Москва, 2010. – 40 с.
5. Седова И.Н. Династическая традиция передачи мастерства как современный феномен московской скульптурной школы // Актуальные вопросы развития искусствоведения в России, странах СНГ и тюркского мира: материалы Междунар. науч. конф., посвященной 120-летию со дня рождения Петра Евгеньевича Корнилова (1896–1981). – Казань, 2018. – С. 49-58.
6. Татаринцева О.В., Дудина А.А., Сretenская Л.В. Керамическая скульптура последней четверти XX — начала XXI в.: от декоративной пластики к арт-объекту и инсталляции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2018. – № 3. – Т. 2. – С. 270-285.

7. Тугаринова С.Д. Портретная галерея Афины Попандопуло // Портрет в эпоху селфи. Проблемы идентичности в изобразительном искусстве: Сборник статей по материалам межрегиональной научно-практической конференции МОСХ России. – Москва, 2018. – С. 111-115.

8. Тугаринова С.Д. Фарфор. Тонкие материи // Юный художник. 2017. – № 1. – С. 15-17.

9. Щедровицкий Д.В. Пророчества Книги Даниила. Духовный взгляд на прошлое и будущее человечества. – М., 2014. – 280 с.

Статья поступила в редакцию 29.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.018

CERAMICS AND PORCELAIN IN THE WORK OF SCULPTOR

Tugarinov Dmitry Nikitovich
Professor of Sculpture and Composition
at the Moscow State Academic Art Institute
named after V. I. Surikov, sculptor,
People's artist of the Russian Federation,
Full member of the Russian Academy of Arts.
Russia, Moscow.

Abstract

The article observes the use of non-typical materials in the creative work of sculptors such as ceramics and porcelain. It is well known that masters of decorative and folk art mainly work with these materials. However, using the example of his own experience, as well as his family member sculptors (Afina Popandopulo and Sofiya Tugarinova), the author of the article, sculptor Dmitry Tugarinov, talks about the advantages of working with ceramics and porcelain, and also analyzes the place and role of these materials in history in general. Also the author doesn't forget about the current situation in the visual arts, citing a number of arguments in favor of these two eternal materials – ceramics and porcelain.

Keywords: porcelain, ceramics, sculptural composition, Ancient Greece, Verbilki porcelain, Dmitry Tugarinov the sculptor, Afina Popandopulo the sculptor, Sofiya Tugarinova the sculptor.

Bibliographic description for citation:

Tugarinov D.N. Ceramics and porcelain in the work of sculptor. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 198-210. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.018. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/28/> (In Russian)

References

1. Astrahanceva T.L. *Tipologija, vidy i žanry russkoj keramicheskoj skul'ptury pervoj poloviny XX veka v jevoljucii stilja*. Avtoref. diss. d-ra iskusstvovedenija 17.00.04 [Typology, types and genres of Russian ceramic sculpture of the first half of the XX century in the evolution of style. Extended abstract of Doctor's thesis]. Moscow, 2015. 66 p. (In Russian).
2. Bugrovskaja A.S. *Rossijskaja avtorskaja keramika poslednej treti XX – nachala XXI veka : istoki, osobennosti i tendencii*. Diss. kand. Iskusstvovedenija 17.00.04 [Russian author ceramics of the last third of the 20th – early 21st century: origins, features and trends. Extended Candidate's thesis]. Moscow, 2016. 188 p.
3. Kramarenko L.G. *Dekorativnoe iskusstvo Rossii XX veka*. Avtoref. diss. d-ra iskusstvovedenija 17.00.04 [Decorative art of Russia of the XX century. Extended abstract of Doctor's thesis]. Moscow, 2005. 56 p. (In Russian).

4. Maloletkov V.A. *Tendencii razvitiya mirovoj dekorativnoj keramiki poslednej treti XX – nachala XXI vv.* Avtoref. diss. d-ra iskusstvovedeniya 17.00.04 [Trends in the development of world decorative ceramics of the last third of the 20th – early 21st centuries. Extended abstract of Doctor's thesis]. Moscow, 2010. 40 p. (In Russian).
5. Sedova I.N. The dynastic tradition of the transfer of skill as a modern phenomenon of the Moscow School of Sculpture. In: *Aktual'nye voprosy razvitiya iskusstvovedeniya v Rossii, stranah SNG i tjurkskogo mira: materialy Mezhdunar. nauch. konf., posvyashhennoj 120-letiju so dnja rozhdenija Petra Evgen'evicha Kornilova (1896–1981)* [Actual issues of the development of art history in Russia, the CIS countries and the Turkic world: materials of the International Scientific Conference, dedicated to the 120th anniversary of the birth of Peter E. Kornilov (1896–1981)]. Kazan, 2018, pp. 49-58.
6. Tatarinceva O.V., Dudina A.A., Sretenskaja L.V. Keramicheskaja skulptura poslednej chetverti XX – nachala XXI v.: ot dekorativnoj plastiki k art-ob'ektu i installjácii [Ceramic sculpture of the last quarter of XX – the beginning of the XXI century: from decorative plastics to an art object and installation]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA – Decorative Art and environment. Herald of the MGHPA*, 2018, No. 3, Vol. 2, pp. 270-285. (In Russian).
7. Tugarinova S.D. Portrait gallery of Afina Popandopulo. In: *Portret v jepohu selfi. Problemy identichnosti v izobrazitel'nom iskusstve: Sbornik statej po materialam mezhhregional'noj nauchno-prakticheskoj konferencii MOSh Rossii* [Portrait in the era of selfie. Problems of Identity in the Visual Arts: materials of the interregional scientific-practical conference of the Moscow Union of Artists of Russia]. Moscow, 2018, pp. 111-115.
8. Tugarinova S.D. Farfor. Tonkie materii [Porcelain. Subtle matter]. *Junyj hudozhnik – Young artist*, 2017, No. 1, pp. 15-17. (In Russian)
9. Shchedrovitskiy D.V. *Prorochestva Knigi Daniila. Dubovnyj vzgljad na proshloe i budushhee chelovechestva* [Prophecies of the Book of Daniel. Spiritual view of the past and the future of mankind]. Moscow, 2014, 280 p.

Received: May 29, 2019.

Вернисаж

VERNISSAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.019

УДК 75.058: 738.8+747.023.7

«ЛЕНАТАВР» В МУЗЕЕ

Абальмасова Оксана Александровна
Заведующая отделом декоративно-
прикладного искусства КГБУК «Красноярский
художественный музей имени В.И. Сурикова».
Россия, г. Красноярск.
1saks@mail.ru

Аннотация

В статье представлен обзор выставки современного декоративно-прикладного искусства «Ленатавр», проходившей в Красноярском художественном музее имени В.И. Сурикова. Описание совместного творческого проекта музея и художников – керамиста Елены Красновой и живописца Елены Лихацкой наглядно иллюстрирует технические трудности и творческие процессы, возникающие в совместной работе авторов произведений и куратора выставки. Автором с позиции куратора рассматривается подготовка выставки как творческий процесс и экспозиция выставки как самостоятельный художественный объект, при создании которого необходимо учесть множество взаимодополняющих факторов, соблюсти определенные условия экспонирования на музейной площади, совместить творчество разных художников, избежав диссонанса. Главная задача куратора состоит в том, чтобы представить произведения художников с такой позиции, при которой у посетителей возникает необходимость изучения творчества представленных авторов, которая вызывает побуждение к размышлению, привлекает внимание к животрепещущим вопросам современного общества, рассматриваемым в работах Елены Красновой.

Ключевые слова: музей, Елена Краснова, Елена Лихацкая, Ленатавр, экспозиция, выставка, ДПИ, декоративно-прикладное искусство, керамика.

Библиографическое описание для цитирования:

Абальмасова О.А. «Ленатавр» в музее // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 211-216. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.019. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/30/>

Многолетний удачный опыт сотрудничества актуального декоративного искусства и художественного музея в очередной раз представил совместный проект с двумя современными художниками Красноярска – Еленой Красновой и Еленой Лихацкой – «Ленатавр». Симбиоз декоративной живописи и декоративно-прикладного искусства в лице пластики художественной керамики преподнес уникальный результат – выставку, которая подняла актуальные вопросы, затронула темы, нашедшие отклик в умах и душах посетителей, с первых своих шагов подготовила к сопереживанию и сопричастности окружающего действия.

Эпигонские, в чем-то тавтологичные экспозиции в музее постепенно сменяются либо перемежаются такими явлениями, в хорошем смысле этого слова, как сдвоенные авторские выставки. Вернее, сдвоенные с музеем авторские выставки, совместные, взаимодополняющие и обогащающие, с претензией на высоту и с перспективой на будущность.

Представлять новое искусство в институции с художественным музеем со сложившимися традициями экспонирования – новый, достаточно сложный опыт взаимодействия художника-автора и выставочного пространства, художника-экспозиционера и кураторской идеи, когда авторская подача подчиняется требованиям строгого музейного пространства и одновременно выставочные залы музея сближаются с позицией художника, выступая площадкой, транслятором его идей. Куратору выставки необходимо консолидировать совместные усилия рабочей группы и автора произведений для создания выставки, которая сама рассматривается как самостоятельное произведение, позволяющее полномасштабно и наиболее удачно раскрыть творческий блеск художников, показать развитие/срез творческого процесса, представить произведения, с которыми зрителю предстоит соприкоснуться, погрузиться в нарастающие размышления.

Экспозиция выставки работ Елены Лихацкой разделена на условные группы: «Портреты, натюрморты», «Путешествия», «Графика». Открывает экспозицию галерея ярких портретов, выполненных Лихацкой в период 2009-2018 гг.: «Марьяна» (2018), «Надя» (2017), «Женя» из серии «Друзья» (2009), «Ирина» (2018). Живопись и графика Елены Лихацкой в экспозиции выступают скорее как прекрасная панорама полученных в путешествиях впечатлений: серия «Франция», серия «Рим», серия «Виды Вашингтона». Автор проводит экскурс по городам Золотого кольца России: «Ростов Великий», «Суздаль. Входоиерусалимская церковь», «Вид со стороны озера Неро», «Ростовский Кремль», «Церкви на Михалых» – серия «Золотое кольцо России» (2018). Приглашает познакомиться с памятными художнику местами: «Пушкинский театр», «Часовня», «Коммунальный мост» – серия «Мой Красноярск» (2011). Аутентичная живопись Елены Лихацкой наполнена искренним светом, цветом в его многообразии, выступает в экспозиции дуэтом, не подавляя, не заглушая, но усиливая впечатление от композиций декоративно-прикладного искусства Елены Красновой.

Многие работы Красновой демонстрируют острое чувство сопереживания, способность автора видеть, анализировать проблемы и особенности настоящего времени, выделяют образы-символы, которые выражают глубинный смысл произведения, позволяют раскрыть авторский замысел. На выставке представлены работы, выполненные в период 2011–2018 гг.

Произведения Елены Красновой удалось очень условно разделить на группы. Выставочное пространство художественного музея открыто для творческих экспериментов, позволяет осуществить практически любую кураторскую идею, однако в совместной выставке всегда существует сложность в разделении экспозиционного пространства и наполнении этого пространства консолидирующими произведениями. В творчестве Красновой отсыл к теме архаичной Сибири, дохристианской Руси звучит в работах «Тотем «Лев», «Тотем «Медведь», «Духи Ольхона», «Неолитические чайники» (2018), «Ольхонская икебана» (2015), «Таетая сказка» (2017), «Сагаалган. Праздник белого месяца» (2017), «Таетые светила» (2012). Добрые, душевные, шамотные композиции-зарисовки цитируют мгновения жизни: «Чай на бегу» (2012), «Дегустаторы омуля» (2013) (рис. 1). Иллюстрация простых, непритязательных и одновременно самостийных моментов, сложившихся в маленькие традиции-обряды, из которых соткана жизнь.



Рис. 1. Краснова Е.А. Дегустаторы омуля. 2013 г. Шамот, глазурь, эмаль, редукция. 42 x 24 x 18 см. Фото КХМ имени В.И. Сурикова.

Шамот как материал обладает собственной, диктующей автору условия, силой: обволакивающий, избегающий дробности, komponующий самое важное в произведении и выводящий на передний план основное, что необходимо сказать автору. Минуя суетность, придавая шамотной композиции монументальность, свойственную уличному скульптурному портрету, Елена Краснова создает «знаковые» работы на близкую каждому из нас, актуальную тему празднования Дня Победы: «9 мая. Фото на память» (2015), «Майское солнце. Фото на память» – трогательные портреты ветеранов Великой Отечественной войны, спокойно и задумчиво смотрящих на нас и одновременно погруженных в воспоминания. Композиция «9 мая. Фото на память» (рис. 2) уже поступила в собрание Красноярского художественного музея.



Рис. 2. Краснова Е.А. 9 мая. Фото на память.
2015 г. Шамот, оксид железа.
33 x 15 x 16 см.
Фото КХМ имени В.И. Сурикова.



Рис. 3. Краснова Е.А. Гаджеты. 2015 г.
Шамот, флюсные ангобы, глазурь.
35 x 32,5 x 15 см.
Фото КХМ имени В.И. Сурикова.

Наблюдательность, впечатления от путешествий, легкая добрая ирония автора прослеживаются во многих ее работах: «Борода» (2016), «Модный чел.» (2017), «Спасибо по-тайски» (2014), «Тайские стражи» (2017), «Туристы» (2018), «Рыбалка» (2017). Смешанные чувства вызывают амбивалентные композиции «Гаджеты» (2015) (рис. 3), «Гаджеты -2».

Особым клином в разнофактурной пластике произведений выступает тонкая надглазурная живопись Елены Красновой. Экспонируемые отдельно, привлекают жадное внимание, помогая увидеть каждому что-то знакомое, вспомнить порой щемящий в глубине души образ: диптих «Листопад», «Утренняя гимнастика», объединенный общим названием «Городские зарисовки» (2011), диптих «Превратности любви» (2016) (рис. 4), триптих «Западня», «Желтый пес», «Голубок» из серии «Городские истории» (2018), «Сохраните нас» из цикла «Агитфарфор XXI века» (2017).



Рис. 4. Краснова Е.А. Диптих «Превратности любви». 2016 г. Фарфор, надглазурная роспись, золото, платина. D 27. Фото КХМ имени В.И. Сурикова.

Выставка «Ленатавр» раскрывает Елену Краснову как доброго, наблюдательного, ироничного художника, умеющего использовать художественный образ для раскрытия ценности человеческой жизни, привлечения внимания к проблемам общества, к усиливающемуся отчуждению и асоциализации поколений. Настоящее творчество всегда обращено к универсальным категориям искусства, художественный образ, считываемый в произведениях художниц, возвышает и озадачивает одновременно, одни произведения приглашают к диалогу, другие погружают в молчаливую задумчивость. Вызывая легкую улыбку или отрицание, не оставляют равнодушным.

Многочисленные восторженные отзывы посетителей выставки «Ленатавр» подчеркивают необходимость проведения подобных полномасштабных проектов, актуальность затрагиваемых тем в современном декоративном искусстве, важность погружения в атмосферу выставочного пространства и включения зрителя в диалог с художником, создавая ощущение соучастия. Развернутые выставочные площади художественного музея максимально способствуют поиску новых экспозиционных решений, создают уникальные возможности для реализации авторских проектов художников-прикладников. Одновременно поиск и подача лучших новаторских решений экспозиции является одной из прерогативных задач музея при привлечении массового посетителя в свои залы. Совместная выставка классического художественного музея и художников современного декоративного искусства – особый опыт общения, позволяющий музею «держать руку на пульсе», улавливая тончайшие нюансы развития творчества художников, новый опыт экспонирования, поиск конструктивного диалога между участниками – художниками, чье творчество достигло достойного уровня, позволяющего быть представленным на выставочных площадях художественного музея.

Статья поступила в редакцию 30.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.019

«LENATAUR» IN THE MUSEUM

Abalmasova Oksana Aleksandrovna
Head of Decorative and Applied Arts
Department, Krasnoyarsk Art Museum named
after V.I. Surikov.
Russia, Krasnoyarsk.
1saks@mail.ru

Abstract

The article presents an overview of the «Lenataur» exhibition of contemporary arts and crafts, which took place in the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov. A description of the joint creative project of the museum and artists (ceramist Elena Krasnova and painter Elena Lihacka) vividly illustrates the technical difficulties and creative processes that arise in the joint work of the authors of the works and the curator of the exhibition. From the position of the curator, the author considers the preparation of the exhibition as a creative process and the exhibition as an independent artistic object, the creation of which requires taking into account many complementary factors, meeting certain conditions of display on the museum square, combining the work of various artists, avoiding dissonance. The main task of the curator is to present works of artists from such a position, in which the visitors need to study the works of the submitted authors, which causes an incentive to reflect, draws attention to the burning issues of modern society, considered in the works of Elena Krasnova.

Keywords: museum, Elena Krasnova, Elena Likhatskaya, Lenataur, exposition, exhibition, decorative and applied arts, ceramics.

Bibliographic description for citation:

Abalmasova O.A. «Lenataur» in the museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 211-216. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.019. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/30/> (In Russian)

Received: May 30, 2019.

ОЧАРОВАНИЕ КУКЛЫ

Смышляева Алена Александровна
Коллекционер, эксперт в сфере
антиквариата и коллекционной
живописи, руководитель аукционного
дома «Oriental art».
Россия, г. Владивосток.
alena_alekss_@mail.ru

Аннотация

В статье представлен обзор выставки кукол конца XIX – начала XX века, которая состоялась с 12 февраля по 21 апреля во Владивостоке в Доме семьи Сухановых (филиал Приморского государственного объединенного музея им В. К. Арсеньева). В экспозиции были представлены куклы производства Франции, Германии, России, Италии, Японии и Китая. Все экспонаты – из частной коллекции антикварных кукол, очень редких для дальневосточной части России.

Ключевые слова: антикварная кукла, частная коллекция, Франция, Германия, Россия, Италия, Япония, Китай.

Библиографическое описание для цитирования:

Смышляева А.А. Очарование куклы // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 217-227. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.020. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/31/>

В мемориальном доме-музее семьи Сухановых во Владивостоке в 2019 году состоялась выставка «История кукол», на которой было представлено около 30 старинных кукол конца XIX – начала XX века и всевозможных аксессуаров к ним из частной коллекции автора статьи (Алены Смышляевой – *прим. ред.*). В настоящей статье представлен обзор выставки, анализ техник и технологий изготовления кукол указанного периода с привлечением данных зарубежных каталогов [1; 2; 3].

Существование такого рода коллекции на Дальнем Востоке России дает возможность приобщиться к европейской культурной традиции. Большинство экспонатов выставки выполнены из бисквитного фарфора. Это технология производства фарфора, исключая покрытие изделия глазурью. Другими словами, это неглазурованный фарфор – характерный материал для большинства кукол второй половины XIX века.

Со времени раскрытия секрета получения фарфора в Европе, в Германии, в самом начале XVIII века начинается активное развитие производства фарфоровых изделий в этом регионе. В дальнейшем этот материал стал применяться и в производстве промышленных кукол. Первые фарфоровые куклы имели матерчатое или кожаное тело

в сочетании с фарфоровыми конечностями и головой. В широкий обиход такие куклы вошли с середины XIX века.

Большинство кукол из коллекции имеют шарнирные (подвижные) тела, характерные для второй половины XIX века, выполненные из папье-маше и дерева.

Начиная с 1840 года фарфор, покрытый глазурью, широко применяется в кукольном деле в крупных европейских центрах керамического производства, таких как Лимож, Мэйсен, Лимбах (рис. 1 и 2).



Рис. 1. Кукла. Конец XIX – начало XX века. Лимож (Lemoges), Франция. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 2. Кукла. Конец XIX – начало XX века. Шунау и Хоффмейстер, Германия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.

Изначально головы кукол отливали полностью из фарфора, а волосы и глаза были нарисованными. Часто также обувь куклы рисовалась на ее ножках. Отливку головы, а также ручки и ножки покрывали глазурью. Глазурь придавала деталям куклы глянцевый блеск. Голова делалась вместе с шеей и плечами и была неподвижной. Роспись кукол в этот период была подглазурной. Впервые в истории кукольного дела подвижная шея была применена в 1858 году.

Со временем глазурь перестают применять в производстве головы кукол. А позднее головы подкрашивают в телесный цвет. Сама структура бисквита придавала куклам благородную элегантность и утонченность.

Бисквитный фарфор как наиболее подобный по внешнему виду цвету живого лица становится ведущим материалом в производстве кукол. Именно с ним начинают работать прославленные мастера кукольного дела во Франции: Жюмо, Готье, Штайнер, Брю. Также он получает широкое распространение в Германии (Арманд Марсель,

Хойбах, Камер и Рейнхардт, Шунау и Хоффмейстер, Симон и Хальбиг). Многие куклы, составившие основу выставки, принадлежат производству этих фабрик.

Именно в бисквите создавались лучшие образцы кукол, которые сейчас являются украшением музейных и частных коллекций.

Внешний вид кукол претерпевает значительные изменения во второй половине XIX века. На смену нарисованным глазам сначала приходят стеклянные стационарные глаза, это стало возможным, когда при производстве головы куклы срезался верхний слой и тем самым открылся доступ в голову куклы для установки глаз. Затем их заменяют подвижные (спящие) глаза. Срез головы куклы теперь закрывается париком. Парики выполнялись из натурального волоса, мохера.

Лидером технических новаций являлась фирма Брю (Франция), основанная в 1866 году. Именно ей принадлежал 21 патент на изобретения, предназначенные на усовершенствование куклы.

Благодаря труду мастеров-кукольников второй половины XIX – начала XX века кукла приобрела свой прекрасный и привычный сегодня внешний вид. Именно в этот период были изобретены все нововведения, коснувшиеся как внешнего вида кукол, так и их устройства. Все эти изобретения до сих пор применяются в их производстве.

Куклы рассматриваемого периода стали более реалистичными. Лидерство в производстве принадлежало французским и немецким мастерам. Отличительной чертой французских кукол является элегантность и роскошь. Нарядные красавицы с выразительными глазами, прекрасными прическами, шляпками, сережками и другими изящными аксессуарами покоряли с первого взгляда детей и взрослых.

Одной из старейших мануфактур, производившей кукольные головы для кукол, считается предприятие Готье. Оно было основано в Париже в 1860 году. Через семь лет фабрикой был запатентован метод разрезания бисквитных голов для вставления внутрь стеклянных глаз.

Одни из любимейших коллекционерами французских кукол принадлежат производству Казимира Брю (Bru). Это удивительно хорошенькие и легкоузнаваемые куклы с задумчивым взглядом огромных глаз. Непревзойденное качество продукции мануфактуры поддерживалось и при следующем владельце. Но справиться с нарастающей конкуренцией немецких кукол у нового владельца не получилось.

Куклы другого знаменитого французского мастера Эмиля Жюмо (Jumeau) выглядят более утонченно. Их отличает немного вытянутый овал лица и огромные грустные глаза. Высокий уровень исполнения, великолепные наряды и очаровательное выражение лица – эти отличительные черты кукол Жюмо обеспечили ему репутацию величайшего кукольного мастера. И несмотря на то, что он в своей работе ориентировался на покупателей среднего класса, куклы продолжали оставаться очень дорогими. На выставке французские куклы представлены работами мастеров не только фабрики Жюмо, но и SFBJ и Лимож.

Немецкая фарфоровая кукла, отличающаяся большей практичностью, является основой коллекции, представленной на выставке. Немецкие кукольники, внимательно следившие за успехом французов, постоянно перенимали опыт и совершенствовали свою продукцию, отвергая однако сразу то, что относилось к роскоши или оказывалось дорогостоящим. В результате этого подхода немецкая кукла становится практичнее. Они

не выгодно отличались простыми и грубыми телами, менее нарядными одеяниями, одинаковыми выражениями лиц, а иногда и примитивностью росписи лица.

Исполнение кукол иногда было далеким от миловидности. И тем не менее, Германия, придерживаясь выбранной стратегии, смогла значительно снизить цены на кукольную продукцию. В результате этого рос спрос на немецкие куклы. В том числе и за пределами страны. По статистике, только 5 процентов от всего объема произведенных к концу XIX века немецких кукол относилось к числу дорогих.

Наиболее известным немецким производителем кукол была мануфактура Симон Халбиг (SimonHalbig) (рис. 3 и 4). Фарфоровые головы этой фабрики заказывали даже французские кукольники. Кукла этой мануфактуры, представленная на выставке, имеет «шагающий» механизм (аналогичная кукла хранится в Музее Лондона).



Рис. 3. Кукла мануфактуры Симон Халбиг (SimonHalbig). Конец XIX – начало XX века. Германия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 4. Кукла мануфактуры Симон Халбиг (SimonHalbig). Конец XIX – начало XX века. Германия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.

Еще одним из достижений германской кукольной промышленности стало быстрое приспособление к меняющимся потребностям общества. Как только в Европе на рубеже веков меняется отношение к детям, возрастает интерес к психологии ребенка, начинается массовое производство кукол-младенцев.

В 1909 году начинают появляться первые куклы, похожие на младенцев. А в 1920-м одним из самых продуктивных производителей кукол стал Арман Марсель (Marseille), зарегистрировавший патент на куклу «Пупс – моя мечта». Марсель был самым крупным и плодовитым фабрикантом. Его фабрикой выпущено несколько миллионов голов из бисквитного фарфора. Все куклы имели совершенно неповторимое выражение лица, нежное, доброе, абсолютно живое. Фабрика проработала более полувека. Неудивительно, что кукол именно этой фабрики можно часто встретить в большинстве коллекций антикварных кукол.

На выставке также было представлено несколько кукол, выпущенных фабрикой Марселя (рис. 5-7). Также куклы производства Арманда Марселя можно встретить в Загорском музее игрушки (Сергиев Посад) и многих других музеях России.



Рис. 5. Кукла производства Арманда Марселя. Конец XIX – начало XX века. Германия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 6. Кукла производства Арманда Марселя. Конец XIX – начало XX века. Германия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 7. Кукла производства Арманда Марселя. Конец XIX – начало XX века. Германия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.

Все более увлекал немецких мастеров-кукольников реализм. Ранее они уже ввели моду на рот с зубками. Правда, не все считают, что куклы выиграли в эстетическом отношении. Однако выпуск характерных кукол был налажен. Характерные куклы имели определенное выражение лица (радость, гнев, плач). Но популярностью у детей такие куклы не пользовались. Ярким представителем характерных кукол на выставке является образец от Hertel, Schwab & Co (Германия, 1912–1920-е гг., рис. 8).



*Рис. 8. Кукла Hertel, Schwab & Co.
1912–1920-е. Германия.
Частная коллекция А.А. Смышляевой.*

Приближалось время заката производства фарфоровых кукол. В период между двумя войнами кукольные мануфактуры переживали не лучшие времена, тем не менее, многие из них просуществовали еще довольно долго. Но время открывало все новые возможности и новые материалы. Постепенно все производители отказались от создания фарфоровых кукол в пользу более практичных материалов.

В настоящее время фарфор как материал для изготовления промышленных игровых кукол не употребляется в производстве.

Несмотря на то, что основу коллекции составляют куклы с головой из бисквитного фарфора, для выставки были отобраны куклы, выполненные и в других техниках и материалах, чтобы показать разнообразие видов кукол рассматриваемого периода. Среди экспонатов представлены войлочные Lenci, текстильные куклы артели «Всекохудожник», традиционные куклы из дерева Японии и Китая.

Франция на выставке представлена несколькими фабриками, в том числе куклами выдающегося мастера Эмиля Жюмо (рис. 9 и 10). Потомственный кукольник, он производил кукол в образе девочек, а не взрослых дам, начиная с 1880 года. Жюмо предпочитал сотрудничать не с ремесленниками, а с талантливыми скульпторами. Поэтому его куклы выглядят более утонченно с очаровательным выражением лиц и с проникновенным взглядом огромных «грустных» глаз.



Рис. 9. Кукла Эмиля Жюмо. Конец XIX в. Франция. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 10. Кукла Эмиля Жюмо. Конец XIX в. Франция. Частная коллекция А.А. Смышляевой.

Под натиском германской конкуренции, наладившей выпуск менее дорогих кукол, французским производителям пришлось объединиться в Союз, начиная с 1898 года. SFBJ – аббревиатура объединения французских кукольных промышленников. Следствием этого был выпуск конкурентоспособных в ценовом вопросе, но и более простых в исполнении кукол (рис. 11).

Российские куклы, произведенные до 1917 года, являются большой редкостью. Промышленное производство кукол в России распространяется только в начале XIX века. Неудивительно, что и у детей в Российской империи куклы германского и французского производства были особенно распространены, об этом говорят многочисленные документальные свидетельства. В частности, сохранившиеся игрушки из царской семьи принадлежат производителям этих стран.

Но все же в коллекции имеется одна из российских кукол, относящаяся к 1910 году. Это кукла выдающегося российского фабриканта С.Г. Дунаева (рис. 12). В 1893 году он открыл при Митино собственную фарфоровую мастерскую, которая через некоторое время выросла до размеров небольшого завода и давала заработок почти всей деревне, жители которой занимались лепкой заготовок. Маленькие 30-сантиметровые куклы с фарфоровыми головами, одетые в народные костюмы разных губерний, появились еще в 1880 году. Головы для этих кукол изначально покупались за границей. Позже в целях удешевления производства покупные фарфоровые головки были заменены на отечественные фарфоровые фабрики Дунаева, а затем, в начале 1900-х –

на терракотовые. Из-за хрупкости материала они либо не маркировались, либо ставился номер размера в сантиметрах.



Рис. 11. Кукла производства объединения французских кукольных промышленников SFBJ. Конец XIX в. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 12. Кукла в народном костюме. 1910. Фабрика С.Г. Дунаева, Россия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.

Японские куклы, находящиеся в коллекции, выполнены в одной из традиционных техник. Несмотря на то, что в Японии существовали производители кукол с бисквитными головами, такие как Моримура бразерс и Ниппон, для выставки были отобраны куклы, наиболее отражающие самобытность Японии. Эти куклы с основой, выполненной из дерева, были созданы мастерами в начале прошлого века.

Кукла производства Китая 1900-х годов выполнена из дерева и представляет собой смешение техник производства японских традиционных кукол и кукол шанхайского благотворительного фонда (рис. 13).

Ярким отличающимся экспонатом выставки является кукла производства итальянской фабрики Lenci (Ленчи) 1926 года, выполненная из войлока (рис. 14). Этот материал характерен для производства кукол в Италии и некоторых других регионах в этот период. Необычно живой взгляд и характер отличает итальянских кукол. Их лица расписывались масляными красками. Туринская фабрика Lenci была основана в 1919 году в Турине и просуществовала до 1985 года.



Рис. 13. Кукла из дерева. 1900-е. Китай. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 14. Кукла из войлока. 1926. Фабрика Lepci (Ленчи), Италия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 15. Кукла «Пастух». 1930-е. Артель «Всекохудожник», Россия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.



Рис. 16. Кукла «Рязанская женщина». 1930-е. Артель «Всекохудожник», Россия. Частная коллекция А.А. Смышляевой.

Присутствовали на выставке и текстильные куклы «Пастух» (рис. 15) и «Рязанская женщина» (рис. 16) из серии кукол в национальных костюмах, произведенные в России в 1930-х годах артелью «Всекохудожник». Среди многочисленных творческих групп, существовавших в Москве в 1920-е годы, выделялась группа художников, собиравшихся в районе Нижней Масловки. Именитые мастера, среди которых были и такие уже известные, как Б. Кустодиев, В. Васнецов, а позже и А. Дейнека, творили сами и охотно обучали основам искусства других. В 1928 году этот своеобразный клуб получил формальный статус и стал именоваться «Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств», или сокращенно «Всекохудожник». В 1920–1930-е гг. активно занимались производством кукол на экспорт – это была серия куколок, представляющих народности республик СССР.

Данная выставка коллекционных кукол – уже третья экспозиция из собрания автора (Алены Смышляевой – *прим. ред.*). Первая из них состоялась в 2017 году и прошла с большим успехом. На этот раз посетители увидели дореволюционных фарфоровых красавиц, по сей день сохранивших свое очарование и представляющих собирательский и искусствоведческий интерес.

Литература

1. Curtie T. Lyle price guide Dolls & Toys. Lyle Publications, 1992.
2. Goodfellow C. Ultimate doll book. London, Dorling Kindersley Publishers Ltd., 1993.
3. Whitton M. The Jumeau doll. New York, Courier Corporation, 1980.

Статья поступила в редакцию 17.06.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.020

THE CHARM OF A DOLL

Smyshlyaeva Alena Aleksandrovna
Collectioner, expert in the field of antiques
and collectible painting, manager of the
auction house «Oriental art».
Russia, Vladivostok.
alena_alekss_@mail.ru

Abstract

The exhibition of dolls of the late 19th and early 20th centuries was held from February, 12 to April, 21 in Vladivostok in the House of the Sukhanov Family (a branch of the Primorsky State United Museum of V. K. Arsenyev). The exhibition presented dolls made in France, Germany, Russia, Italy, Japan and China. All exhibits were provided from a private collection of antique dolls, very rare for the Far Eastern part of Russia.

Keywords: antique doll, private collection, France, Germany, Russia, Italy, Japan, China.

Bibliographic description for citation:

Smyshlyaeva A.A. The charm of a doll. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 217-227. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/31/>
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.020. (In Russian).

References

1. Curtie T. Lyle price guide Dolls & Toys. Lyle Publications, 1992.
2. Goodfellow C. Ultimate doll book. London, Dorling Kindersley Publishers Ltd., 1993.
3. Whitton M. The Jumeau doll. New York, Courier Corporation, 1980.

Received: June 17, 2019.

ИНДОНЕЗИЯ – СТРАНА БАТИКА

Тришкина Татьяна Аркадьевна
Коллекционер, внештатный сотрудник галереи
современного искусства «Метаморфоза».
Россия, г. Комсомольск-на-Амуре.
trivota@mail.ru

Аннотация

Индонезийский текстиль – тема неисчерпаемая. Кроме тканей для одежды и предметов быта индонезийцы делают и картины на хлопке и шелке. Батик – ткани ручной работы, в которых сплелись узоры тринадцати тысяч островов удивительной страны Индонезии.

Уникальная коллекция батиков, начало которой было положено более 10 лет назад, неоднократно демонстрировалась на выставках в Комсомольске-на-Амуре, Хабаровске, Владивостоке, Артеме и стала основой постоянно действующего проекта «Индонезия – любовь моя» в галерее современного искусства «Метаморфоза» в Комсомольске-на-Амуре с лекциями и видеобеседками. Этот проект посвящен уникальному этническому искусству жителей индонезийских островов.

Ключевые слова: индонезийский текстиль, этническое искусство, батик.

Библиографическое описание для цитирования:

Тришкина Т.А. Индонезия – страна батика // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 228-238. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.021. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/32/>

Не будет преувеличением сказать, что батик – ярчайшее явление индонезийской культуры и искусства, потому что это своего рода энциклопедия жизни народа [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9]. История возникновения батика уходит в глубину веков. Родина батика – индонезийский остров Ява. Нигде этот художественный промысел не достиг такого совершенства по технике изготовления и богатству узоров, как здесь. Традиционные индонезийские батиканы изначально были связаны с представлениями о легендарных прародителях яванского народа по женской линии и олицетворяли силу женских предков. Поэтому они нередко служили приданым. Некоторые из батиков использовались в особых ритуалах, их приносили в жертву королевским предкам, покрывая гробницы яванских монархов.

Для индонезийцев во все времена батик был не просто тканью для одежды и предметов домашнего обихода, он имел глубокий философский смысл, а кроме того через батик прививались хороший вкус и изящные манеры. Символика мотивов выражает желания и стремления человека. Особенно широкое распространение имели благопожелательные мотивы. Например, *сидомукти* – «узор, который до сих пор

украшает парные батики новобрачных (рис. 1). Он состоит из традиционного набора повторяющихся мотивов: рассыпанные зерна риса, дерево жизни, крылья орла Гаруды» на фоне храма [1]. Это символы покровительства богов в семейной жизни и пожелания молодым иметь большое потомство.



*Рис. 1. Индонезийская свадьба.
На новобрачных, по традиции, парные юбки-саронг из ткани, выполненной в технике батик.
Центральная Ява. Фото: Т.А. Тришкина.*

Батик строго различался по предназначению, поскольку сопровождал человека на протяжении всей его жизни: рождение, взросление, замужество или женитьба, беременность, появление ребенка, болезнь, смерть. Каждому событию предназначался батик с определенным изображением. Но были и такие ткани, которые могли носить только представители королевской крови и привилегированных сословий острова Ява, например, с мотивом *паранг русак*. Таким образом, батик указывал на социальный статус владельца.

В былые времена законодателем нравов и вкусов на Яве являлся *Кратон* – двор султана, куда строго отбирались придворные мастера для изготовления королевского батика.

Эти люди должны были обладать не только высокими профессиональными навыками, но и такими достоинствами, как чистое сердце, открытая душа, благожелательность, спокойствие и терпение. Индонезийцы не просто верят, а знают, что через батик можно повлиять на судьбу человека.

Технология изготовления батика очень сложна, эта кропотливая работа требует немалого терпения, внимания и времени. Изначально узор наносится на натуральную белую ткань горячим воском. Существует два способа нанесения воска на ткань: либо при помощи *чантинга* – маленького медного сосуда с герметично впаянным носиком

(носики могут быть разного диаметра – и меньше 0,5 мм, и больше 2 мм), в других случаях используют штамп. Батик, расписанный при помощи *чантинга*, называют батик *тулис* (от слова «писать») (рис. 2). Этим способом делают и ткани, и картины. Батик, сделанный при помощи штампа, называется батик *чап* (рис. 3-6). Так расписывают ткани, шарфы, предметы домашнего обихода, где есть повторяющийся ритмичный рисунок.



*Рис. 2. Женщины работают чантингом (батик тулис).
Музей батика Danar Hadi
в г. Соло на Центральной Яве,
мастерские по изготовлению
батика. Фото: Т.А. Тришкина.*



*Рис. 3. Чап («сар» - штамп).
Музей батика Danar Hadi
в г. Соло на Центральной Яве,
мастерские по изготовлению
батика. Фото: Т.А. Тришкина.*



*Рис. 4. Мужчины делают батик
чап («сар» – штамп).
Музей батика Danar Hadi
в г. Соло на Центральной Яве,
мастерские по изготовлению
батика. Фото: Т.А. Тришкина.*



Рис. 5. Ткань с нанесенным воском рисунком при помощи чапа. Музей батика Danar Hadi в г. Соло на Центральной Яве, мастерские по изготовлению батика. Фото: Т.А. Тришкина.



Рис. 6. Чап (штамп), с помощью которого наносят рисунок воском на ткань. Музей батика Danar Hadi в г. Соло на Центральной Яве, мастерские по изготовлению батика. Фото: Т.А. Тришкина.

Затем полотно окрашивают первым цветом (окрашивание происходит только холодным способом, иначе растворится воск), закрепляют рисунок раствором кислоты, полощут в чистой воде, выдерживают поочередно на солнце и в тени (краска продолжает проявляться и закрепляться на ткани) и снова воском закрывают определенные окрашенные участки. Эту операцию повторяют до тех пор, пока не нанесут на ткань все необходимые цвета. В конце работы картина или ткань имеет вид твердой восковой корки, от которой избавляются путем кипячения ткани в растворе соли и соды. Батик, сделанный таким способом, не линяет и не выгорает на солнце, его можно стирать и гладить горячим утюгом. Рисунок получается двусторонний, очень выразительный и четкий. Раньше для окраски применяли только растительные и минеральные красители, в настоящее время цветовая гамма расширилась благодаря современным химическим краскам. Но до сих пор на Яве есть студии, где для изготовления тканей для одежды (не картин!) используют только натуральные краски, полученные из природных материалов. В некоторых студиях применяют растительные краски *биксан* (по названию растения). Это порошок, который растворяют в воде в необходимой пропорции. Особой популярностью пользуются ткани в коричнево-сине-белой цветовой гамме. Это традиционные цвета яванского батика.

В Кратоне часть территории отдана под музей. Здесь существует зал батика, представляющий ткани с множеством мотивов, имеющих особое значение и предназначение. Подписи помогают разобраться в сложной символике узоров,

а на фотографиях можно увидеть членов королевской семьи, облаченных в драгоценные ткани. В частности, необычно, но красиво смотрится сочетание военного голландского мундира и длинной юбки саронг из традиционного батика.

Процесс нанесения воскового узора на отрез хлопчатобумажной ткани длиной около 2,5 метра может длиться 3 месяца и больше в зависимости от сложности узора. Узоров, украшающих батик Центральной Явы, насчитывается несколько тысяч. По типу декоративных элементов их можно разделить на три большие группы: с геометрическим орнаментом, который часто имеет диагональное расположение рисунка, растительными и изобразительным (или с компонентами) мотивами.

Самой древней считается первая группа, к которой относится один из самых известных мотивов *паранг русак* в виде S-образных спиралей-парангов, восходящих к временам неолита. Эти мотивы упоминаются в фольклоре, где повествуется, что узор видели в своих озарениях и снах яванские монархи. Мотив *паранг русак* олицетворяет идею бессмертия и вечного круговорота жизни.

Батики, имеющие чисто растительный узор, довольно редки. Чаще в таком узоре соединен растительный мотив *семен* (побег) или упругие бутоны и цветы священного лотоса и сдвоенные крылья орла *гаруды* – это символ гармонии Вселенной, что так характерно для индонезийской мифологии.

Некоторые мотивы индонезийского батика близки рисункам на поверхности плоских кожаных кукол яванского театра *ваянг*, покрытых искусной сквозной резьбой. Многие талантливые индонезийские резчики кукол до сих пор создают еще и рисунки для ткани батик, которые потом женщины воплощают в жизнь.

Каждый год на Центральной Яве в г. Джокьякарта проходит День Батика. Организованы курсы по обучению технике батик на площади в центре города, любой может попробовать свои силы в уникальном творчестве. А прекрасные девушки-модели демонстрируют одежду и ткани известных мастеров о. Ява. Здесь же происходит награждение лучших мастеров и учителей этого ремесла. В Дне Батика в Джокьякарте участвуют такие известные художники, как Джака (Jaka), Махьяр (Mahjar), Гианто (Gianto), Арджи (Arji), Хери (Heri, чаще на картинах подпись Krisna), Гейонг (Gejong).

Джака (Jaka) – один из немногих, кто заключает контракты самостоятельно (например, с Малайзией). Но, к сожалению, контракты на кабальных условиях: по условиям контракта нужно произвести очень много картин, не остается достаточно времени на свободное творчество, поиск нового. Мастер никогда не украшает свои картины «золотым» декором, в одной картине присутствует до 15 различных видов орнамента. Очень выразительны фигуры людей в черном цвете (рис. 7 и 8). Картины Джака очень любят профессиональные художники, в том числе из России. Часто присутствует сюжет с павлином: павлин в индонезийской мифологии символ величия, красоты, славы, бессмертия, королевской власти. Для процесса воскования (вощения) часто приглашаются женщины из близлежащих деревень, кто в совершенстве владеет этим ремеслом (во всех больших студиях). Они обычно долго работают с одним художником, знают его требования. На ночь уезжают домой. В студии Джака во время исполнения большого заказа работают до 9 женщин. Художник следит за процессом окрашивания, сам выполняет многие операции.

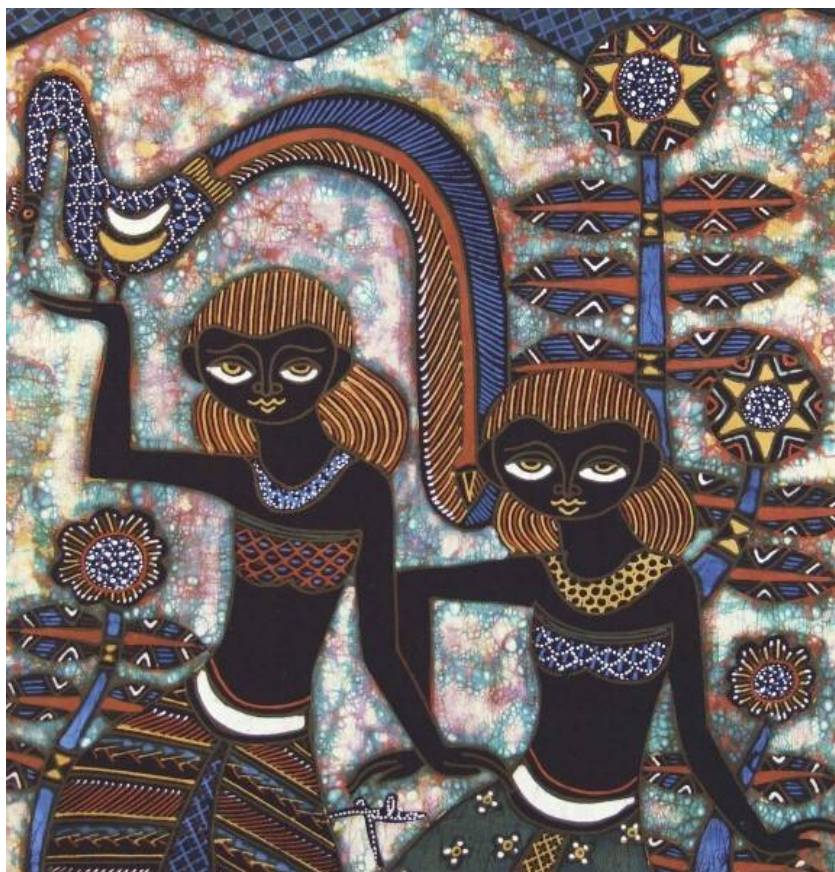


Рис. 7. Джака (Jaka).
Девушки и павлин.
Батик. 46 x 43 см.
Центральная Ява.
Фото: Т.А. Тришкина.

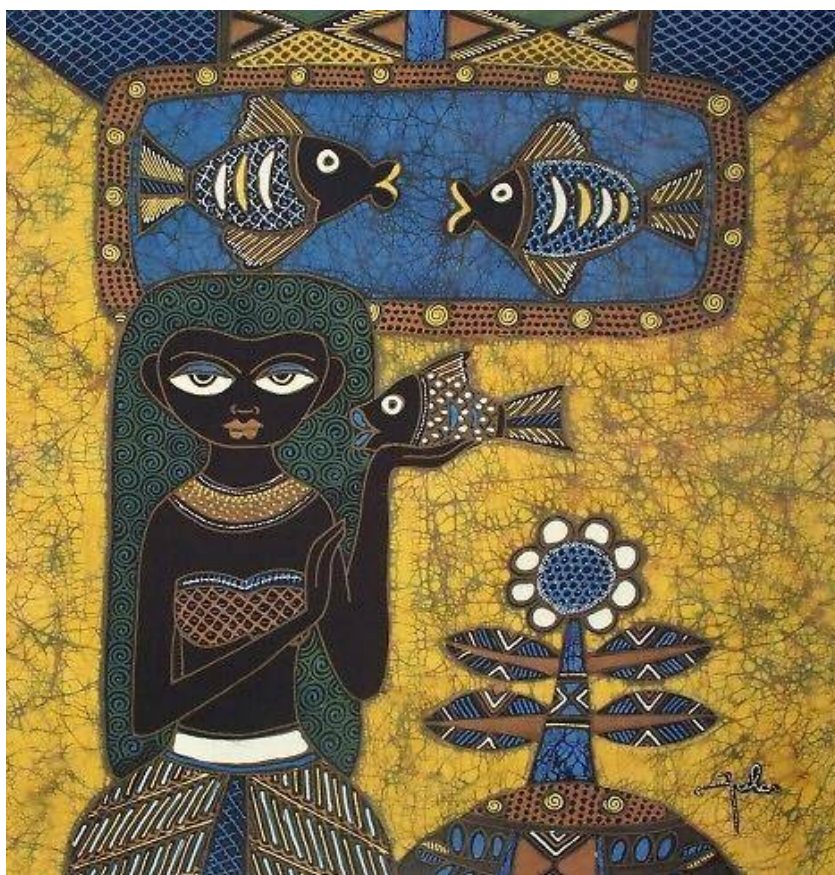


Рис. 8. Джака (Jaka).
Рыбка. Батик. 46 x 43 см.
Центральная Ява.
Фото: Т.А. Тришкина.

Махъяр (Mahjar) исключительно мастерски изображает котов (рис. 9) и других животных. Его картины отличаются необыкновенно насыщенным колоритом и множеством изысканных орнаментов.



Рис. 9. Махъяр (Mahjar).
Ленивый вечерок.
Батик. 54 x 44 см.
Центральная Ява. Фото:
Т.А. Тришкина.

Известными яванскими мастерами считаются Гианто (Gianto), Арджи (Arji, на его картинах солнце выглядит, как настоящее), Хери (Heri, Krisna) мастерски работает как *чантингом*, так и штампом. Гейонг (Gejong) – мастер абстракции, одно время занимался живописью, но вернулся к батику. Его мастерская находится на территории Кратона, Таман Сари (бывшие королевские купальни).

Кроме батика на ткани индонезийцы используют технику батика на дереве *batik kayu*. В частном музее батика можно увидеть образцы, дающие возможность понять процесс изготовления батика на дереве на примере деревянных масок (рис. 10-12). Этот промысел развит в деревне Калиуранг на Центральной Яве. Ремеслом занимаются мужчины и женщины: множество масок, деревянных плоских кукол теневого театра, деревянных сувениров, сабо изготавливаются именно в этой технике.



Рис. 10. Техника батика на дереве.
Деревянные маски в деревне
Калиуранг. Центральная Ява.
Фото: Т.А. Тришкина.



Рис. 11. Техника батика на дереве.
Деревянные маски в деревне
Калиуранг. Центральная Ява.
Фото: Т.А. Тришкина.



Рис. 12. Техника батика на дереве.
Деревянные маски в деревне
Калиуранг. Центральная Ява.
Фото: Т.А. Тришкина.

Принцип тот же, что и для ткани: горячим воском с помощью *чантинга* наносят узор на дерево, погружают в красящий раствор, после просушки на солнце снова наносят восковой узор на окрашенные участки. Для удаления воска варят все предметы в чане, затем шлифуют до состояния бархата либо покрывают полировочным составом.



Рис. 13. Медный штамп для нанесения рисунка на ткань горячим воском при изготовлении батика чап (в отличие от батика тулис). Данный штамп – это фрагмент бордюра по краю шарфа или ткани. Фото: Т.А. Тришкина.



Рис. 14. Медный штамп для нанесения рисунка на ткань горячим воском при изготовлении батика чап (в отличие от батика тулис). Данный штамп – это часть узкого бордюра по краю шарфа или ткани. Фото: Т.А. Тришкина.



Рис. 15. Медный штамп (чап) для нанесения горячим воском рисунка на ткань при изготовлении батика чап (в отличие от батика тулис). Данный штамп – фигурка героя яванского театра теней Wayang (Ваянг), одного из героев древнего индийского эпоса «Махабхарата». При изготовлении тканей для двора султана часто используют традиционные мотивы индонезийской мифологии. Фото: Т.А. Тришкина.

Научиться технике изготовления батика можно за какие-нибудь 3-4 недели. Но вряд ли кто-либо овладеет этим искусством лучше самих индонезийцев. Необычайно сильны традиции, которые передаются из поколения в поколение, а мастерство оттачивается

десятилетиями. Батик – это одно из чудес Индонезии, удивительной страны, где так органично переплелись почти все религии мира.

Литература

1. Все о батике [Электронный ресурс]. URL: <https://www.goldpavlin.ru/chto-takoe-batik-vse-o-batike/>
2. Муриан И.Ф. Искусство Индонезии с древнейших времен до конца XV века. – М.: Искусство, 1981. – 240 с.
3. Ariswara. Prambanan. – Jakarta, Intermasa, 1997.
4. Batik Pesisir. An Indonesian Heritage: Collection of Hartono Sumarsono. – KPG (Kepustakaan Populer Gramedia) Indonesia, 2012.
5. Draine C., Hall B. Culture shock! Indonesia. – Singapore, Kuala Lumpur, 1990.
6. Mirpuri G., Cooper R. Indonesia. The Magical Isles. – Singapore, Kuala Lumpur, Times Books International, 2001.
7. Reader L., Ridout L. The rough guide to Bali & Lombok. London, Rough Guides, 1998.
8. Roojen V.P. Batik design. – Singapore, 2001.
9. The Magnificence of Borobudur. – Jakarta, PT Gramedia Pustaka Utama, 2002.

Статья поступила в редакцию 03.06.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.021

INDONESIA IS A COUNTRY OF BATIK

Trishkina Tatyana Arkadyevna
Collectioner, freelance employee
of the artgallery «Metamorphosis».
Russia, Komsomolsk-on-Amur.
trivota@mail.ru

Abstract

Indonesian textile is an inexhaustible subject. In addition to fabrics for clothing and household items Indonesians do paintings on cotton and silk. Batik – handmade fabrics, which are woven patterns of thirteen thousand Islands of the amazing country of Indonesia.

The unique collection of batiks, which began more than 10 years ago, was repeatedly demonstrated at exhibitions in Komsomolsk-on-Amur, Khabarovsk, Vladivostok, Artem, became the basis of a permanent art project «Indonesia is my love» in the gallery of modern art «Metamorphosis» in Komsomolsk-on-Amur with lectures and video conversations. This project is dedicated to the unique ethnic art of the inhabitants of the Indonesian Islands.

Keywords: Indonesian textile, ethnic art, batik.

Bibliographic description for citation:

Trishkina T.A. Indonesia is a country of batik. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 228-238. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/32/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.021. (In Russian).

References

1. All about batik. Available at: <https://www.goldpavlin.ru/chto-takoe-batik-vse-o-batike/> (In Russian).
2. Murian I.F. *Iskusstvo Indonezii s drevneishikh vremen do kontsa XV veka* [Art of Indonesia from ancient times to the end of the XV century]. Moscow, Iskusstvo, 1981. 240 p.
3. Ariswara. Prambanan. – Jakarta, Intermasa, 1997.
4. Batik Pesisir. An Indonesian Heritage: Collection of Hartono Sumarsono. – KPG (Kepustakaan Populer Gramedia) Indonesia, 2012.
5. Draine C., Hall B. Culture shock! Indonesia. – Singapore, Kuala Lumpur, 1990.
6. Mirpuri G., Cooper R. Indonesia. The Magical Isles. – Singapore, Kuala Lumpur, Times Books International, 2001.
7. Reader L., Ridout L. The rough guide to Bali & Lombok. London, Rough Guides, 1998.
8. Roojen V.P. Batik design. – Singapore, 2001.
9. The Magnificence of Borobudur. – Jakarta, PT Gramedia Pustaka Utama, 2002.

Received: June 03, 2019.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НА ПЕРВОМ УРАЛЬСКОМ КУЛЬТУРНОМ ФОРУМЕ

С 5 по 8 июня 2019 года в Екатеринбурге и Свердловской области состоялся Первый Уральский культурный форум. Учредителем масштабного события выступил Полномочный представитель Президента в Уральском федеральном округе, а организатором – Министерство культуры Свердловской области.

Девиз форума «Культура – стратегия нации» отражает консолидацию творческих центров Уральского федерального округа, создание единого социокультурного пространства округа, определение перспектив развития социально-культурной сферы и художественного образования в регионах.

Мероприятия форума прошли на 45 площадках города и области, в программе – 86 мероприятий, которые объединили 211 экспертов и более 2800 участников. Спектр направлений работы форума обширный: традиционная культура и народное творчество, изобразительное искусство, музейное дело, музыкальное искусство, театр, кинематография, сохранение культурного наследия, инфраструктура чтения, художественное образование.

Ряд знаковых для региона и страны мероприятий прошел в секции «Изобразительное искусство» Уральского культурного форума. Так, в Год театра в России состоялось открытие **выставки художников театра Уральского федерального округа**. Экспозиция продемонстрировала последние достижения театральных художников и привлекла внимание молодых авторов, зрителей, художественной критики к этому искусству. Выставка поддерживает традиции создания авторских произведений театрального искусства и помогает сохранить наследие мастеров театра.

Международная научно-практическая конференция «Вопросы экспертизы в области культуры, искусства, дизайна» была посвящена вопросам формирования нового взгляда на феномен экспертизы в области культуры, искусства, дизайна. За последнее десятилетие выявились два аспекта ее видения: узкопрофессиональный (например, классические вопросы экспертизы как атрибуции в искусствоведении, культурологическая экспертиза, по заказу правоохранительных органов) и общегуманитарный, зафиксировавший изменение роли эксперта в современных социокультурных процессах, социальном и экономическом измерении.

Выставка живописи и графики художников Уральского федерального округа показала возможности искусства живописи и графики на современном этапе, обозначила тенденции их развития. Зрители смогли познакомиться с многообразием авторских почерков, стилей, манер художников УрФО, выявить особенности развития разных жанров с точки зрения традиций и новаций.

Персональная выставка скульптуры Александра Самвела «На стыке эпох» привлекла внимание художников, зрителей, искусствоведов, музейных работников, религиоведов к творчеству мастера как феномену евразийского мышления и яркого образца художественной культуры Урала начала XXI века.

Персональная выставка «Владимир Зуев. Графика» показала образцы развития печатной графики XXI века. Произведения этого художника, выполненные на высоком техническом уровне, поражают полифоничностью звучания лирических и эпических мотивов, глубиной философского осмысления вечных тем, оригинальностью их интерпретаций и являются ярчайшим феноменом современной культуры.

Одно из масштабных событий форума – **Всероссийская выставка «II Уральская триеннале декоративного искусства»**, которая проходит с 6 июня по 10 июля 2019 года. Эта выставка-конкурс декоративно-прикладного искусства художников УрФО активизирует творческие объединения художников, вносит вклад в формирование «образа места» Урала как одного из центров декоративного искусства России. Она демонстрирует различные направления современного декоративного искусства, в том числе работы молодых авторов, оказывает поддержку и продвижение талантливой молодежи, создает постоянное художественное информационное поле в области декоративного искусства Уральского федерального округа. Этим и другим актуальным вопросам был посвящен и **круглый стол «Проблемы специфики современного декоративного искусства»**, среди экспертов которого: заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова Сергей Владимирович Гавин; доктор искусствоведения, член Союза художников Республики Казахстан, доцент Казахской Национальной академии искусств имени Т. Жургенова Малик Флоберович Муканов; заслуженный художник РФ, член Союза художников России, профессор Уральского архитектурно-художественного университета Ольга Леонидовна Орешко.

Выставка художников театра Уральского федерального округа

В рамках Уральского культурного форума с 5 июня по 15 июля 2019 года проходит выставка художников театра Уральского федерального округа. Ее организаторами выступили Свердловское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», Министерство культуры Свердловской области при поддержке Полномочного представителя Президента в Уральском федеральном округе.

Выставка приурочена к проходящему в России Году театра. Авторы, работающие в учреждениях культуры Свердловской, Тюменской, Челябинской областей, предоставили зрителям редкую возможность увидеть оборотную сторону создания спектакля, поиски и вариативность интерпретаций самого разного литературно-драматургического материала глазами художников.

На открытии выставки присутствовали не только авторы и зрители из разных городов Урала, но и почетные гости, эксперты в области художественного творчества: Сергей Ануфриев – председатель регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, член Президиума РАХ, заслуженный художник РФ (г. Красноярск); Надежда Каргаполова – заместитель начальника управления по работе с регионами РАХ (г. Москва); Александр Греков – вице-президент Союза художников России, заведующий отделом декоративного и народного искусства НИИ Российской академии художеств, заслуженный деятель искусств РФ, член-корреспондент РАХ (г. Москва).

Особая страница выставки – рабочий материал Эдгара (1885–1951) и Олега (1909–1998) Бернгардов (рис. 1), представителей художественной династии, своими судьбами словно отразивших непростой исторический путь развития России в XX веке. Историко-культурный интерес современного зрителя, несомненно, вызывают эскизы костюмов работавшего в 1940–1970-е годы XX в. в Свердловском театре оперы и балета художника О. Манькова к спектаклю «Доктор Айболит» (рис. 2).



Рис. 1. Бернгард О.Э. Эскизы декораций к спектаклю «Берендей». Бумага, смешанная техника.



Рис. 2. Маньков О.А. Бармалей. Эскиз костюма к пьесе по сказке К. Чуковского «Доктор Айболит». 1936 г. Бумага, гуашь.

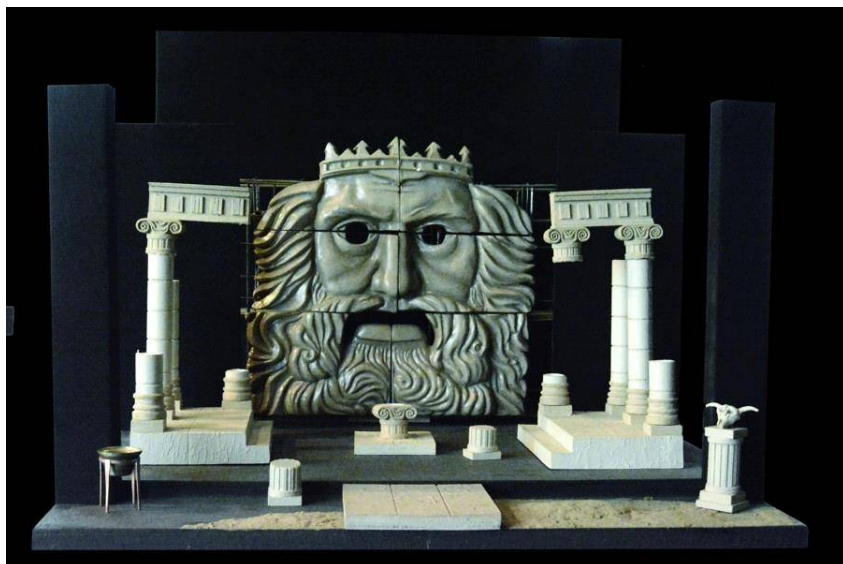


Рис. 3. Моор В.А. Макет сценографии к спектаклю по пьесе Ж. Ануя «Антигона». 2015 г.

Современные театральные художники, освоив опыт предшественников, отражают реалии XXI века. Большая часть работ выполнена традиционными материалами – акварелью, гуашью, темперой, маслом, пастелью, карандашами и др., однако многие авторы предпочитают применять компьютерную графику, позволяющую быстро передать основные пластические и цветовые ключи спектакля. Обращение

к культурному наследию человечества, ироничное цитирование, тонкое использование аллюзий, умение придать им современные коннотации – зачастую именно в этом заключается искусство современного мастера сцены.

Выставка живописи и графики художников Уральского федерального округа

Выставка живописи и графики художников УрФО в рамках Уральского культурного форума проходит 6 июня – 1 августа 2019 года. Организовали ее Свердловское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», Тюменское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», Челябинское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», Министерство культуры Свердловской области при поддержке Полномочного представителя Президента в Уральском федеральном округе, Международный центр искусств «Главный проспект».

Основу экспозиции составили работы, представленные на Межрегиональной художественной выставке «Большой Урал–ХII» и Всероссийской художественной выставке «Россия–ХIII». Авторы из Свердловской, Тюменской, Челябинской областей демонстрируют свои лучшие работы участникам и гостям Уральского культурного форума, а также всем посетителям центра искусств «Главный проспект».

«Большой Урал–ХII» – это проект, в котором приняли участие региональные организации ВТОО «Союз художников России». В экспозиции представлено около 700 лучших работ, выполненных в период с 2013 по 2018 годы более чем 500 авторами Уральского региона. В проекте участвуют и маститые мэтры, имена которых давно стали визитной карточкой уральского искусства, и молодые художники, ищущие свой язык, свои темы, только встраивающие голоса творческих поисков в общее звучание изобразительного искусства Урала.



Рис. 4. Абрамов В.В. Зимний лес. 2016 г. Бумага, акварель. 57 x 75.



Рис. 5. Айнутдинов С.С. Эскиз персонажей к анимационному фильму «Красавицы», лист 3. Шелкография. 50 x 38.



Рис. 6. Алексеев А.А. Птица
Сири. 2017 г. Холст, масло.
130 × 150.

Свердловские авторы, представленные в экспозиции, продолжают поиски в области формы и цвета, находят новые образные решения, создают неповторимый авторский язык выражения. Это художники В. Абрамов, С. Айнутдинов, А. Алексеев, Л. Анциферова, В. Анциферов, А. Вохменцев, Н. Костина, А. Ефремов, М. Житников, А. Ремезов, Р. Хабибуллин, В. Лузин А. Сивков и др. Важная часть выставки – произведения авторов из других регионов: народных художников РФ Александра Новика (г. Тюмень) и Анатолия Ладнова (г. Челябинск), заслуженных художников Дмитрия Сурина (г. Челябинск), Михаила Гардубея, Юрия Юдина (Тюмень) и др.

Выставка Александра Самвела «На стыке эпох»

Экспозиция проходит 6 июня – 20 июля 2019 года в рамках Уральского культурного форума и организована Свердловским региональным отделением ВТОО «Союз художников России», Министерством культуры Свердловской области при поддержке Полномочного представителя Президента в Уральском федеральном округе, Международным центром искусств «Главный проспект». Профессиональный скульптор, член Союза художников России, член международной ассоциации изобразительных искусств АИАП ЮНЕСКО Александр Самвел владеет уникальной техникой лепного фарфора.

Александр Самвел – художник большого жеста в эпоху фантомных целей, мелочной морали и выхолащенного общественного дискурса. Оттого так много сосредоточенности и внутренней боли в его пластике, так много не выводимого наружу, но лишь символически обозначенного напряжения. Скульптура Самвела в большинстве своем – перевод на язык пластического шифрования выкристаллизованных временем притч. Посему ее восприятие требует усиленной зрительской работы, эмоционального включения, вживания вплоть до какого-то особого болезненного резонанса.

*Рис. 7. Самвел А. II дух Божий
носился над землей. 2005 г.
Бронза. 90 x 53 x 11.*



Рис. 8. Самвел А. Бастет. 2016 г. Бронза. Рис. 9. Самвел А. Копье судьбы. 2015 г. Бронза.

Творчество Александра Самвела словно бы изначально вписано в лапидарные контуры некой эзотерической геометрии. Над всем пластическим многообразием его скульптурных и графических образов царствует Форма. Но именно ее логика, ее твердая художественная дисциплина позволяют открывать в конкретных сюжетах сложно организованную многомерность смысла. Так, в ожидании своего пространства и в преклонении перед высшей силой Формы, сворачивая и разворачивая живую историю, аккумулируя в метаобразах энергию творчества, движется во времени художник большого жеста, терпеливо творит свою собственную историю библейский скиталец Александр Самвел.

Выставка графики Владимира Зуева

В рамках Уральского культурного форума 7 июня – 30 июля 2019 года проходит выставка графики Владимира Валентиновича Зуева, организованная Свердловским региональным отделением ВТОО «Союз художников России», самим автором,

Министерством культуры Свердловской области при поддержке Полномочного представителя Президента в Уральском федеральном округе, Центром современной культуры УрФУ им. Б.Н. Ельцина.

В художественном пространстве современной России график Владимир Зуев – явление уникальное. Свой творческий путь художник начал в конце 1970-х – начале 1980-х после окончания художественно-графического факультета Нижнетагильского государственного социально-педагогического института, где уроки ремесла ему довелось постигать у мастеров графики Е. Бортникова и В. Наседкина, уделявших особенно большое внимание в обучении приемам и экспериментам в области формы, графических материалов и техник.

Начав с абстрактных композиций большого масштаба, мастер активно экспериментировал с пластикой и цветом, выявляя особенности различных технических приемов, уделяя одинаковое внимание как глубокой, так и высокой печати. На палитру технического мастерства Зуева оказали влияние поездки на творческие дачи «Челюснинская» и «Сенеж», педагогическая среда родного института, общение с художниками, по-разному развивавшими традиции абстрактного искусства, работа иллюстратором в Средне-Уральском книжном издательстве, а с конца 1980-х – поездки за рубеж для участия в выставках, конкурсах, конгрессах, симпозиумах. В последние годы Зуев отходит от однозначной абстракции и больших форматов и обращается к мини-графике.

«Графика Зуева требует серьезных интеллектуальных и эмоциональных усилий, готовности к неожиданным интертекстуальным сопряжениям. Апеллируя к мировому культурному наследию, художник обращается к образам, давно ставшим символами, метафорами, архетипами вне национальной идентификации, осмысляемыми человечеством на протяжении тысячелетий – Адам и Ева, Зевс, Прометей, Орфей, Леда, Пандора, Дон Жуан, Дон Кихот, Отелло и др. <...> Важные темы – искусство, любовь, творчество, например, оперы, ставшие вехами, определенными ступенями в развитии музыкальной культуры и приобретшими свою неисчерпаемость трактовок при всей конкретике художественной основы», – пишет искусствовед Галина Шарко.



Рис. 10. Зуев В.В. *Дон Кихот*. 2012 г.
Бумага, мягкий лак, резцовая гравюра, акватинта,
высокая печать.
21×17 / 12,8×12,2 см.

График Владимир Валентинович Зуев – член Союза художников России (1989), заслуженный художник России (2010), лауреат Губернаторской премии (2013), профессор кафедры изобразительного искусства Нижнетагильской государственной социально-педагогической академии, участник более чем 250 российских и международных выставок графики (где удостоен различных наград, более двадцати из них – высшего достоинства), а также многочисленных международных конгрессов, симпозиумов, программ по культурному обмену в Бельгии, Германии, Италии, Канаде, Китае, Польше, Сербии, США, Чехии, Японии. Мастер постоянно работает в составе международных жюри конкурсов в разных странах. Произведения Владимира Зуева находятся в государственных и частных собраниях разных регионов России: в музеях изобразительных искусств Екатеринбурга, Ирбита, Нижнего Тагила, Уфы, в Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал», художественных галереях Калининграда, Норильска, Перми и др., в коллекциях музеев, галерей и частных владельцев Бельгии, Венгрии, Италии, Испании, Китая, Польши, Словакии, США, Франции, Чехии, Японии.

В каждой работе математически выверенная форма, умноженная на блистательную виртуозность технического мастерства, впечатляет зрителя оркестровым звучанием, позволяющим постичь глубину философского осмысления вечных тем и уникальность их интерпретаций Владимиром Зуевым.

Не только Хокусай. Жанры и герои японской гравюры XVIII–XIX веков из собрания О. П. Малахова

В Екатеринбургском музее изобразительных искусств выставка японской гравюры представляет 7 июня – 4 августа 2019 года избранные произведения из коллекции Олега Петровича Малахова (г. Челябинск), насчитывающей на сегодняшний день уже более 500 листов.

В основе системы жанров японской ксилографии лежало философское восприятие жизни как потока сменяющих друг друга событий, в непрерывном калейдоскопе которых человек должен уметь органично воспринимать каждое мгновение и наслаждаться простыми радостями бытия. Термин «укиё» (изначально буддийский в значении «бренный мир») с появлением отдельных городских кварталов, где находились дома куртизанок и гейш и процветал театр Кабуки, был переосмыслен как «мир мимолетных наслаждений» и стал названием направления японской ксилографии.



Рис. 11. Кацусика Хокусай. Большая волна в Канагаве. 1832 г. 25,7 × 37,9.

На выставке наряду с самым известным произведением укиё-э – «Большой волной в Канагаве» Хокусая – представлены листы малоизвестной и редкой для музейных и частных собраний серии Цукиоки Ёситоси «Сто видов луны», избранные гравюры Судзуки Харунобу, Китагавы Утамаро, Тосюся Сяраку, Утагавы Хиросигэ и Утагавы Кунисады, а также их учеников и современников.

Построенная по жанровому принципу экспозиция позволяет познакомиться с такими направлениями, как бидзин-га – изображения красавиц, якуся-э – сцены из пьес театров Кабуки и Но, муся-э – исторические сюжеты и сцены битв, фукэй-га – пейзажи, катё-га – изображения птиц и цветов.

В отдельной зоне представлен редко экспонируемый жанр сюн-га – «весенняя картинка». Эротическая гравюра, к которой обращались многие мастера укиё-э, обрела широкую популярность в Японии XVII века и оказала значительное влияние не только на развитие отдельных жанров японской анимации и кинематографа, но и многих европейских художников рубежа XIX–XX веков.

Коллекционер Олег Малахов ведет активную собирательскую деятельность с начала 1970-х годов. Первоначально формировалась коллекция древнерусского искусства, куда входила уникальная меднолитая пластика и иконопись, а также старопечатная книга XVII–XX веков. Позднее начала складываться обширная коллекция живописи и графики русских и европейских мастеров XIX – начала XX века. Начиная с 1980 года коллекции Малахова неоднократно демонстрировались в музеях Челябинска и других городов России.

Интерес к философии Востока способствовал формированию коллекций восточного искусства, к которым относятся китайский и японский фарфор XVIII–XIX веков, клуазоне XVIII–XX века, тангка (буддийская живопись) Монголии, Тибета, Китая, Бурятии XVIII–XX веков, художественная бронза Китая и Японии X–XIX веков. Значительное место в собрании искусства Востока принадлежит коллекции японской гравюры укиё-э XVII–XX веков.

II Уральская триеннале декоративного искусства

II Уральская триеннале декоративного искусства в рамках Уральского культурного форума проходит в Екатеринбурге с 6 июня по 3 июля 2019 года. Это мероприятие также организовано Свердловским региональным отделением ВТОО «Союз художников России», Уральским архитектурно-художественным университетом, Министерством культуры Свердловской области при поддержке Полномочного представителя Президента в Уральском федеральном округе.

Это масштабный конкурсный проект с участием профессиональных художников, искусствоведов, студентов Уральского федерального округа, с широкой географией участников. Он призван продемонстрировать современное состояние декоративного искусства. В экспозиции представлено более 1000 произведений 350 художников декоративно-прикладного искусства из 8 стран и 72 городов России и зарубежья.

На торжественном открытии Всероссийской выставки «II Уральская триеннале декоративного искусства» 7 июня 2019 года гостей и участников приветствовали Сергей Евгеньевич Ануфриев – председатель регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, член Президиума РАХ,

заслуженный художник РФ; Наталья Витальевна Урядова – секретарь отдела декоративного искусства Секретариата СХР, заслуженный художник РФ; Сергей Владимирович Гавин – член-корреспондент РАХ, заслуженный художник РФ, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова.

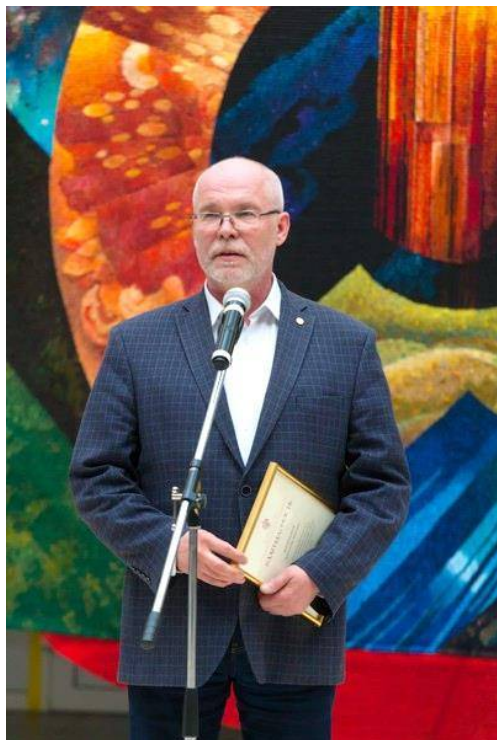


Рис. 12. С.Е. Ануфриев, председатель регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, на открытии Всероссийской выставки «II Уральская триеннале декоративного искусства» 7 июня 2019 года.



Рис. 13. С.В. Гавин, член-корреспондент РАХ, на открытии Всероссийской выставки «II Уральская триеннале декоративного искусства» 7 июня 2019 года.

Современное декоративное искусство – это сочетание народных традиций с современными авторскими технологиями, привычных декоративных материалов с необычными способами их обработки. В любом случае, профессиональное декоративное искусство нашего времени – это авторский взгляд на традицию, ее бережное сохранение и обновление.

На выставке представлены произведения, выполненные в техниках художественного текстиля (роспись по ткани, ткачество, войлоковалание, печворк), художественная керамика, художественный металл (ювелирное и эмальерное искусство, ковка), художественное стекло (декоративная посуда, малая пластика), арт-объекты (смешанные авторские техники).



*Рис. 14. Фрагмент экспозиции
Всероссийской выставки декоративного
искусства «II Уральская триеннале»*

7 июня 2019 года.



*Рис. 15. Фрагмент экспозиции
Всероссийской выставки декоративного
искусства*

«II Уральская триеннале»

7 июня 2019 года.

География участников и высокий уровень экспонируемых работ свидетельствуют о широком интересе к выставке у профессиональных художников. В экспозиции триеннале можно встретить произведения известных уральских, казахских, белорусских, прибалтийских, российских (Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Красноярск, Ханты-Мансийск, Владимир, Ульяновск, Ярославль и многих других городов) художников.

Проект представил возможность увидеть на границе Европы и Азии большое количество разных по технике и формам работ современных мастеров декоративного искусства. Событие такого масштаба – настоящий подарок екатеринбуржцам и гостям города.

*По материалам официального сайта форума <http://uralcult.ru/forum/>
и пресс-релизов Свердловского регионального отделения СХР*

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.023

УДК 069.5/7.031.2(571.15)

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО АЛТАЯ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ АЛТАЙСКОГО КРАЯ

Гончарик Нина Прокопьевна
Старший научный сотрудник научно-
исследовательского отдела
Государственного художественного музея
Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
nina.goncharik@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматриваются этапы формирования коллекции народного искусства региона в Государственном художественном музее Алтайского края, вопросы ее изучения, основные выставочные проекты. Описаны экспедиции по сбору предметов местного народного искусства. Статья проиллюстрирована материалами из фотоархива музея.

Ключевые слова: экспедиция, коллекция, выставка, народное искусство, Алтай, Государственный художественный музей Алтайского края.

Библиографическое описание для цитирования:

Гончарик Н.П. Народное искусство Алтая в Государственном художественном музее Алтайского края // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 250-264. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.023. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/35/>

Собрание народного искусства в Государственном художественном музее Алтайского края включает не только произведения известных художественных промыслов России. Особую ценность представляют материалы экспедиций по Алтайскому краю. Они придают коллекции музея неповторимое своеобразие.

За полувековую историю научно-поисковой работы в музее собраны произведения народного искусства, созданные руками мастеров различных национальностей,

проживающих в крае, – алтайские изделия из дерева, кожи, металла; казахские войлоки и вышивка, мордовский национальный костюм; предметы народного искусства чувашского, украинского населения. Значительную часть коллекции составляют предметы русского народного искусства – резное и расписное дерево, гончарные изделия, узорное ткачество, вышивка, народный костюм.



Рис. 1. Л.И. Снитко. Фото Б.А. Щербакова.

Экспедиции по сбору предметов местного народного искусства начались с приходом в музей искусствоведа Ларисы Иосифовны Снитко (1928–1982, рис. 1), старшего научного сотрудника, кандидата искусствоведения (1977). Исследователь, автор монографии о первых художниках Алтая Л.И. Снитко уделяла огромное внимание формированию коллекции молодого музея, открывшего свои залы в 1959 г. Ей музей обязан пополнением фондов шедеврами русской и советской классики, уникальным собранием живописи первых профессионалов Алтая. Все возрастающую со временем ценность приобретают материалы первых музейных экспедиций Снитко 1968–1972 годов по старообрядческому Алтаю. Они положили начало созданию коллекции местного народного искусства. Экспедициям предшествовали общение с художниками, встречи и переписка с учеными из Новосибирска, Москвы, часто совершавшими в Горный Алтай творческие поездки. В планировании поисковых экспедиций Снитко исходила из задач создания коллекции народного искусства русских переселенцев и коренного населения – алтайцев. За период с 1968 по 1972 год было совершено под руководством Л.И. Снитко 6 экспедиций (1968, 1970 и по 2 экспедиции в 1971 и 1972 гг.). Две экспедиции были организованы для сбора предметов алтайского народного искусства. В одной из них, в 1972 году, приняла участие сотрудник московского НИИ художественной промышленности (рис. 2), автор монографии по народному искусству Алтая, кандидат искусствоведения Нина Ильинична Каплан [18]. Дневник совместной экспедиции вела сотрудник музея А.М. Тондовская [22].



Рис. 2. Осмотр экспонатов научной экспедиции Алтайского музея ИЗО. 1972 г. Сотрудники музея. В центре А.И. Снитко и Н.И. Каплан, старший научный сотрудник НИИХП, г. Москва. Фото С.И. Пирогова.

В последующие годы работа по сбору произведений народного искусства была продолжена, ежегодно организовывались экспедиции по районам края. В 1973, 1979–1993 гг. собирательскую и научно-исследовательскую работу по народному искусству Алтайского края вела Н.П. Гончарик.

С середины 1990-х годов фонд музея пополняется экспонатами, собранными в экспедициях по краю сотрудниками бывшего краевого центра фольклора и народных ремесел. Они вошли в состав созданного в музее в 1994 году отдела традиционной русской культуры (ОТРК).

В музейном собрании в настоящее время более полутора тысяч экспонатов, представляющих народное искусство Алтайского края. К сожалению, музей до сих пор не имеет постоянной экспозиции народного искусства из-за отсутствия выставочных площадей. Но устраивает временные выставки, включая в экспозиции и привезенные из экспедиций находки. В статье о выставке к 10-летию музея А.И. Снитко пишет, что «впервые экспонируется в залах музея отдел прикладного искусства, собранный на Алтае», упоминая скульптуру малых форм из кедра «Сарлык» талантливого алтайца-самородка Ярымки Мечешева и привезенные из Усть-Коксинского района предметы русского узорного ткачества и вышивки – пояса, полотенца [21].

По итогам первых экспедиций появились статьи А.И. Снитко и Н.И. Каплан в газетах «Молодежь Алтая» [20] и «Алтайская правда» [17] о необходимости сохранения и возрождения богатой традициями народной культуры края, создании музеев народного искусства.

Изучение имеющейся коллекции, продолжающиеся сборы позволили подготовить выставку «Народное искусство» из фондов к 25-летию музея, проходившую в октябре 1984 – январе 1985 гг. Не раз за историю существования музея предметы народного искусства входили в состав какой-либо тематической выставки живописи, графики. На этой же выставке впервые было показано исключительно народное искусство как самостоятельный, самоценный вид художественного творчества. Впервые был представлен во всей полноте накопленный на тот момент фонд традиционного искусства Алтая.



Рис. 3. Резьба и роспись по дереву. Фрагмент экспозиции народного искусства к 25-летию музея. 1984 г. Фото С.П. Пирогова.



Рис. 4. Детали мордовского народного костюма. Фрагмент экспозиции народного искусства к 25-летию музея. 1984 г. Фото С.П. Пирогова.



Рис. 5. Композиция с поясами. Фрагмент экспозиции народного искусства к 25-летию музея. 1984 г. Фото С.П. Пирогова.

В экспозицию вошли материалы экспедиций Снитко, а также новые поступления. Фрагменты резного убранства русских домов, наличники конца XIX – начала XX вв., найденные в Барнауле и в крае, народные росписи из старообрядческих сел Горного Алтая (рис. 3). Небольшая, но очень ценная по художественным достоинствам коллекция народного искусства алтайцев. Казахские войлоки и вышивка из поездок в Кош-Агачский район Горного Алтая (1979–1982). Женские костюмы русского и мордовского населения Алтая (рис. 4). И конечно, богатая коллекция узорного ткачества и вышивки. Авторы экспозиции Н.П. Гончарик, Л.Г. Красноцветова и М.Ю. Шишин использовали для показа экспонатов цветные фоны, разнообразные приемы драпировок. Одной из находок была фигура петуха, выложенная на одном из стендов из множества тканых поясов (рис. 5). В торжественной обстановке прошло закрытие выставки с участием фольклорного ансамбля «Песнохорки» (рис. 6).



Рис. 6. Концерт фольклорного ансамбля Барнаульского музыкального училища «Песнохорки» на закрытии выставки народного искусства. Ведущий М.Ю. Шишин. Январь 1985 г. Фото С.П. Пирогова.



Рис. 7. Фото из журнала «Советский музей» (1984 г, № 6). Сотрудники музея с экспонатами, привезенными из Залесовского района. Участники экспедиции – М.Ю. Шишин (в центре), Н.П. Гончарик (крайняя справа). Фото С.П. Пирогова.

В период подготовки выставки автор настоящей статьи приняла участие в работе Всесоюзной конференции «Произведения мастеров народных художественных промыслов в музеях Советского Союза» в Вильнюсе, выступила там с докладом о коллекции народного искусства в музее [12]. Об открытии выставки была дана информация в газету «Алтайская правда» [5]. В конце 1984 года была опубликована статья в журнале «Советский музей» об экспедиции в Залесовский район Алтайского края [3], одной из самых результативных по количеству и качеству музейных экспедиций, материалы которой вошли в экспозицию (рис. 7).

Следующие пять лет были посвящены пополнению коллекции народного искусства. Была подготовлена и состоялась выставка «Народное искусство. Новые поступления. К 30-летию музея» в 1990 году. Новая экспозиция народного искусства – результат собирательской деятельности музея между двумя юбилеями. За это время коллекция народного искусства увеличилась более чем в два раза. На выставке были показаны лучшие поступления художественных промыслов, а также приобретения в экспедициях по краю и из частных коллекций г. Барнаула. В решении экспозиции авторы (Н.П. Гончарик и Л.Г. Красноцветова) старались соединить принципы научности с художественно-образной интерпретацией каждого ее раздела, а в экспозиции с костюмами – чисто музейный показ с элементами имитации социокультурной среды. Каждый фрагмент экспозиции воспринимался как особый микромир, не нарушающий гармонии целого. Разнообразные подходы в их создании способствовали творческому, активному восприятию выставки новых поступлений народного искусства, о чем свидетельствуют положительные отзывы многочисленных зрителей и специалистов.



Рис. 8. Городской и крестьянский костюм. Фрагмент экспозиции народного искусства к 30-летию музея. 1990 г. Фото С.П. Пирогова.

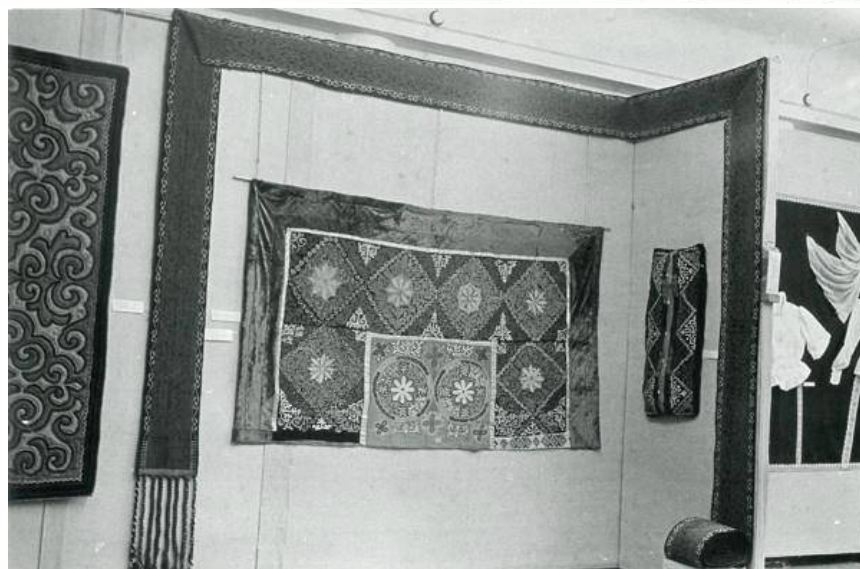
На выставке были показаны также ценные по своим художественным достоинствам, бытовавшие на Алтае изделия, завезенные поздними переселенцами с Украины, из Молдавии, Белоруссии, Калининской, Горьковской (бывших Тверской и Нижегородской губерний) и других областей России. Все они относятся к недавнему прошлому и чрезвычайно интересны для изучения важной проблемы культурного взаимодействия народов Сибири [6]. Одним из сюрпризов стала экспозиция с костюмами конца XIX – начала XX веков, где был создан уголок городского быта

с деталями интерьера, предметами обихода того времени [4], занимающий большую часть одного из двух залов выставки. Женские городские костюмы (рис. 8), белые женские блузы с вышивкой белой гладью, строчкой, мережками, женские кофты из городских парочек, одна женская белорусская рубаха, одна мужская рубаха. В основном это изделия, сохранившиеся у наследников, живущих в Барнауле. Они органично сочетались в этом зале с вещами, созданными на Алтае [15].

Современное народное искусство края было представлено ткачеством половых дорожек (рис. 9) и рукоделием русских женщин [9, с. 27], а также традиционными женскими ремеслами казахов Горного Алтая (рис. 10).



*Рис. 9. Половые дорожки и коврики. Ткачество, вязание. Фрагмент экспозиции народного искусства к 30-летию музея. 1990 г.
Фото С.П. Пирогова.*



*Рис. 10. Женские ремесла казахов Горного Алтая. Фрагмент экспозиции народного искусства к 30-летию музея. 1990 г.
Фото С.П. Пирогова.*

Авторами экспозиции были придуманы отдельные ходы для создания эффектных образных решений каждого фрагмента выставки, учитывая разрозненный характер новых поступлений. Ярко смотрелись на стенах костюмы, в которых контуры юбок для городских парочек выполнены из тканых поясов и опоясков, для белых блуз из кружевных края и прошив. Из полосатой пестряди сколоты штаны для мужского костюма. По научному описанию Г.С. Масловой [19, с. 184] составлен свадебный

белорусский костюм. К подлинной женской белорусской рубахе с вышивкой на рукавах были подобраны пояс, два куса пестряди в розово-сине-белую клетку для юбки, полотенце с вышивкой на концах из красной бумаги с характерным шашечным орнаментом для фартука, а из личных вещей авторов экспозиции – нагрудное украшение и венок (рис.11).



*Рис. 11. Белорусский костюм невесты.
Фрагмент экспозиции народного искусства
к 30-летию музея. 1990 г.
Фото С.И. Пирогова.*

С 1994 года выставки традиционного народного искусства края проводит отдел традиционной русской культуры (ОТРК): «Живая старина», «Радуга ремесел», «Народное искусство. Связь поколений», «Традиция и новый век» и др. Недавно закончила работу выставка «Как у нас во дому», где крестьянский дом был представлен в фотографиях и экспонатах. В экспозициях разнообразно используется богатый фонд народного искусства края, накопленный за 50 лет собирательской деятельности музея. Особенностью выставок ОТРК является то, что они раскрывают широкий спектр материальной деятельности и духовных устремлений русского крестьянства. Разнообразные предметы быта в избе, орудия труда, именная прялка, ткацкий станок, текстильное убранство, народная глиняная игрушка... Они сродни многообразию практических занятий и научных интересов сотрудников отдела по изучению и освоению традиций народной культуры старожилов Алтая (ремесел, песенного фольклора). Сотрудники владеют мастерством вышивки, ткачества, народной росписи. Проводят на выставках практические занятия, мастер-классы.

Особый интерес на выставках представляют реконструкции сотрудниками отдела бытовавших когда-то на Алтае глиняных игрушек с росписью по описаниям родственников мастеров, современные расписные изделия в духе урало-сибирской традиции, а также праздничные костюмы старожилов Алтая, выполненные на основе изучения материалов этнографического музея в Усть-Каменогорске (Восточный Казахстан) и Российского этнографического музея в Санкт-Петербурге. Возрастающий интерес к выставкам ОТРК любителей искусства и специалистов вселяет надежду на неиссякаемую жизнестойкость традиционной народной культуры Алтая, возможность ее сохранения и возрождения.

Параллельно с подготовкой выставок велась работа по изучению фонда народного искусства в музее, атрибуции памятников, научной каталогизации собрания. Автором настоящей статьи опубликованы материалы о коллекции прялок [7], народной росписи Алтая [11] в музее, каталог выставки «Материалы экспедиций искусствоведа Л.И. Снитко на выставке «Живая старина» [8], каталог «Народное искусство Залесовского района» по материалам экспедиций 1983–1993 гг. [10].

На средства ведомственной целевой программы «Сохранение и развитие традиционной народной культуры Алтайского края» сотрудниками ОТРК изданы две монографии: «Домовая и прялочная роспись Алтая» (авторы Л.В. Живова, И.В. Шлейхер) [16] и «Русский традиционный костюм Алтая» (авторы Т.А. Боровцова, Л.И. Клокова, Л.В. Корникова) [2].

В 2014 году музей подготовил большой выставочный проект специально для Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) «Алтай. Образ. Время». Так называлась выставка, размещенная в 4-х залах музея, которая открылась 14 марта 2014 г., впервые презентуя москвичам и гостям столицы традиционное народное и современное искусство Алтая. К открытию выставки был издан богато иллюстрированный альбом-каталог. Среди разделов выставки достойное место заняли традиционное народное искусство по материалам экспедиций 1968–1990-х годов [14] (рис. 12, 13, 14, 15) и творчество народных мастеров Алтайского края [1].



Рис. 12. Народная резьба и роспись по дереву. Фрагмент экспозиции «Алтай. Образ. Время». ВМДПНИ. 2014 г. Фото Н.П. Гончарик.



Рис. 13. Материалы экспедиций 1968–1972 гг. Фрагмент экспозиции «Алтай. Образ. Время». ВМДПНП. 2014 г. Фото Н.П. Гончарик.



Рис. 14. Материалы экспедиций 1973–1982 гг. Фрагмент экспозиции «Алтай. Образ. Время». ВМДПНП. 2014 г. Фото Н.П. Гончарик.



Рис. 15. Материалы экспедиций 1983–1993 гг. Ткачество, вышивка, сибирская икона. Фрагмент экспозиции «Алтай. Образ. Время». ВМДПНП. 2014 г. Фото Н.П. Гончарик.

Основу этого раздела составили творческие работы сотрудников ОТРК – расписные изделия из дерева народного мастера Алтайского края Л.В. Живовой (рис. 16), народные костюмы по этнографическим образцам Т.А. Боровцовой, Л.И. Клоковой, Л.В. Корниковой (рис. 17, 18).



Рис. 16. Глиняная игрушка Тюменцевского района. Реконструкция С.А. Галуза, Л.В. Живовой. Расписные изделия из дерева Л.В. Живовой. Фрагмент экспозиции «Алтай. Образ. Время». ВМДПНП. 2014 г.



Рис. 17. Женский костюм русских старообрядцев Алтая. 1 пол. XX в. Л.В. Корникова. Женский праздничный костюм русских старообрядцев-«поляков». Реконструкция. Фрагмент экспозиции «Алтай. Образ. Время». ВМДПНП. 2014 г.



Рис. 18. Л.В. Корникова. Женский свадебный костюм русских старообрядцев-«поляков». Реконструкция. Л.И. Клокова. Мужской свадебный костюм русских старообрядцев-«поляков». Реконструкция. Фрагмент экспозиции «Алтай. Образ. Время». ВМДПНП. 2014 г.

Самым главным выставочным проектом на сегодняшний день является работа над тематико-экспозиционными планами выставочных залов будущей постоянной экспозиции в новом музее, реконструкция которого должна завершиться в 2020 году. Планы Ларисы Иосифовны Снитко о создании в музее интересной коллекции и постоянной экспозиции народного искусства приобретают реальные черты [13]. Предусмотрены отдельные залы для декоративно-прикладного искусства, народных художественных промыслов и традиционного искусства Алтая с современным оборудованием, мультимедийным наполнением. В работе тематико-экспозиционные планы выставочных залов, списки предметов, тексты этикеток, справочные и методические материалы.

Литература

1. Боровцова Т.А. Творчество народных мастеров Алтайского края // Алтай. Образ. Время. Из собрания Государственного художественного музея Алтайского края. Каталог выставки. – Москва – Барнаул, 2014. – С. 50-73, 140-142.
2. Боровцова Т.А., Клокова Л.И., Корникова Л.В. Русский традиционный костюм Алтая. – Барнаул, 2013. – 100 с.
3. Гончарик Н. «Возьмите на вечную память» // Советский музей. – 1984. – № 6. – С.18-19.
4. Гончарик Н. Здесь есть сюрпризы // Алтайская правда. – 1990. – 29 апр.
5. Гончарик Н. Красота на века // Алтайская правда. – 1984. – 7 окт.
6. Гончарик Н. Народное искусство. Выставка новых поступлений: [буклет]. – Барнаул, 1989.
7. Гончарик Н.П. Коллекция прялок в Государственном художественном музее Алтайского края (ГХМАК). Некоторые вопросы изучения // Этнография Алтая: материалы II науч.-практ. конф.– Барнаул, 1996. – С. 188-192.
8. Гончарик Н.П. Материалы экспедиций искусствоведа Л.И. Снитко на выставке «Живая старина» в Государственном художественном музее Алтайского края: каталог // Этнография Алтая и сопредельных территорий: материалы международной конференции. – 2003. – Вып. 5. – С. 253-261.
9. Гончарик Н.П. Народное искусство Алтайского края // Искусство Алтая: в краевом музее изобразительных и прикладных искусств. – Барнаул, 1989. – С. 15-27.
10. Гончарик Н.П. Народное искусство Залесовского района в Государственном художественном музее Алтайского края: каталог // Залесовское Причумышье: очерки истории и культуры. – Барнаул, 2004. – С. 233-272.
11. Гончарик Н.П. Народные росписи Алтая в Государственном художественном музее Алтайского края // Народное искусство Южного Урала: сб. материалов науч.-практ. конф. – Челябинск, 1998. – С. 80-87.
12. Гончарик Н.П. Произведения народного искусства в Алтайском краевом музее изобразительных и прикладных искусств (из истории создания коллекции, некоторые вопросы изучения, пропаганда народного искусства в музее) // Всесоюзная конференция-семинар «Произведения мастеров народных художественных промыслов в музеях Советского Союза»: материалы конференции. – Вильнюс, 1984. – С. 141-157.
13. Гончарик Н.П. Создание коллекции народного искусства Алтая // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2) [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/14/>
14. Гончарик Н.П. Традиционное народное искусство Алтая // Алтай. Образ. Время. Из собрания Государственного художественного музея Алтайского края. Каталог выставки. – Москва – Барнаул, 2014. – С. 12-35, 134-138.
15. Гончарик Н.П. Экспонирование городского и крестьянского костюма конца XIX – начала XX вв. на выставке «Народное искусство. Новые поступления (1985–1990)» // Суриковские чтения (1988–1991). – Красноярск, 1991. – С. 90-92.
16. Живова Л.В., Шлейхер И.В. Домовая и прялочная роспись Алтая. – Барнаул, 2012. – 100 с.

17. Каплан Н. Из родника народного творчества // Алтайская правда. – 1972. – 9 сент.
18. Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая. – М.: Госуд. изд-во. 1961.– 97 с.
19. Маслова Г.С. Народная одежда в восточно-славянских традиционных обычаях и обрядах XIX – начала XX веков. – М., 1984. – 216 с.
20. Снитко Л. Добрая память: заметки о народном прикладном искусстве [Алтая] // Молодежь Алтая. – 1971. – 8 окт.
21. Снитко Л. Алтай глазами художника // Алтайская правда. – 1969. – 20 дек.
22. Тондовская А. Дневник экспедиции // Молодежь Алтая. – 1972. – 26 окт.

Статья поступила в редакцию 04.06.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.023

FOLK ART OF ALTAI IN THE STATE ART MUSEUM OF THE ALTAI KRAI

Goncharik Nina Prokopyevna
Senior Researcher of Research Department,
State Art Museum of the Altai Krai.
Russia, Barnaul.
nina.goncharik@yandex.ru

Abstract

The article discusses the stages of how the collection of folk art of the region was formed in the State Art Museum of the Altai Krai, the issues of its study, the main exhibition projects. Expeditions to collect items of local folk art are described. The article is illustrated with materials from the museum's photo archive.

Keywords: expedition, collection, exhibition, folk art, Altai, State Art Museum of the Altai Krai.

Bibliographic description for citation:

Goncharik N.P. Folk art of Altai in the State Art Museum of the Altai Krai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 250-264. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.023. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/35/> (In Russian)

References

1. Borovtsova T.A. *Tvorchestvo narodnykh masterov Altaiskogo kraya* [Creativity of folk craftsmen of the Altai Krai]. In: *Altai. Obraz. Vremya. Iz sobraniya Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altaiskogo kraya. Katalog vystavki* [Altai. Form. Time. From the collection of the State Art Museum of the Altai Territory. Catalog of the exhibition]. Moscow, Barnaul, 2014, pp. 50-73, 140-142.
2. Borovtsova T.A., Klokova L.I., Kornikova L.V. *Russkii traditsionnyi kostyum Altaya* [Russian traditional costume of Altai]. Barnaul, 2013. 100 p.
3. Goncharik N. «Voz'mite na vechnuyu pamyat'» [«Take on Eternal Memory»]. *Sovetskii muzei – Soviet Museum*, 1984, No. 6, pp.18-19.
4. Goncharik N. *Zdes' est' syurprizy* [There are surprises]. *Altaiskaya pravda – Altai Truth*, April, 29, 1990.
5. Goncharik N. *Krasota na veka* [Beauty forever]. *Altaiskaya pravda – Altai truth*, October, 7, 1984.
6. Goncharik N. *Narodnoe iskusstvo. Vystavka novykh postuplenii* [Folk art. Exhibition of new arrivals. Booklet]. Barnaul, 1989.
7. Goncharik N.P. Collection of spinning wheels in the State Art Museum of the Altai Krai. Some questions of study. In: *Etnografiya Altaya: materialy II nauch.-prakt. konf.* [Ethnography of Altai: materials of the II scientific-practical conference]. Barnaul, 1996, pp. 188-192.

8. Goncharik N.P. Expedition materials art historian L.I. Snitko at the exhibition «Living Antiquity» in the State Art Museum of the Altai Krai. In: *Etnografiya Altaya i sopredel'nykh territorii: materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [Ethnography of Altai and adjacent territories: materials of the international conference]. Iss. 5, 2003, pp. 253-261.
9. Goncharik N.P. *Narodnoe iskusstvo Altaiskogo kraya* [Folk art of the Altai Krai]. *Iskusstvo Altaya: v kraevom muzee izobrazitel'nykh i prikladnykh iskusstv* [Art of Altai: in the regional museum of fine and applied arts]. Barnaul, 1989, pp. 15-27.
10. Goncharik N.P. Folk art of the Zalesovskiy district in the State Art Museum of the Altai Krai: catalog. In: *Zalesovskoe Prichumyshe: ocherki istorii i kul'tury* [Zalesovskoye Prichumyshe: history and culture essays]. Barnaul, 2004, pp. 233-272.
11. Goncharik N.P. Folk paintings of Altai in the State Art Museum of the Altai Krai. In: *Narodnoe iskusstvo Yuzhnogo Urala: sb. materialov nauch.- prakt. konf.* [Folk Art of the Southern Urals: Collection of articles. materials of the scientific-practical conference]. Chelyabinsk, 1998, pp. 80-87.
12. Goncharik N.P. Works of folk art in the Altai Regional Museum of Fine and Applied Arts (from the history of the collection, some issues of study, promotion of folk art in the museum). In: *Vsesoyuznaya konferentsiya-seminar «Proizvedeniya masterov narodnykh khudozhestvennykh promyslov v muzeiyakh Sovetskogo Soyuzha»* [All-Union Conference and Seminar «Works of Folk Art Crafts in the Museums of the Soviet Union»: conference materials]. Vilnius, 1984, pp. 141-157.
13. Goncharik N.P. Creating of the Altai folk art collection. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1 (2). Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/14/> (In Russian).
14. Goncharik N.P. Traditional folk art of Altai. In: *Altai. Obraz. Vremya. Iz sobraniya Gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya Altaiskogo kraya* [Altai. Form. Time. From the collection of the State Art Museum of the Altai Krai. Exhibition catalog]. Moscow, Barnaul, 2014, pp. 12-35, 134-138.
15. Goncharik N.P. Exposure of urban and peasant costume of the late XIX – early XX centuries. at the exhibition «Folk art. New Arrivals (1985–1990)». In: *Surikovskie chteniya (1988–1991)* [Surikov Readings (1988–1991)]. Krasnoyarsk, 1991, pp. 90-92.
16. Zhivova L.V., Schleicher I.V. *Domovaya i pryalochnaya rospis' Altaya* [House and spinning plate of Altai]. Barnaul, 2012. 100 p.
17. Kaplan N. *Iz rodnika narodnogo tvorchestva* [From the spring of folk art]. *Altaiskaya pravda – Altai truth*, September, 9, 1972.
18. Kaplan N.I. *Ocherki po narodnomu iskusstvu Altaya* [Essays on the folk art of Altai]. Moscow, State publishing house, 1961. 97 p.
19. Maslova G.S. *Narodnaya odezhda v vostochno-slavyanskikh traditsionnykh obyayakh i obryadakh XIX – nachala XX vekov* [Folk clothing in East Slavic traditional customs and rituals of the XIX – early XX centuries]. Moscow, 1984. 216 p.
20. Snitko L. *Dobraya pamyat': zametki o narodnom prikladnom iskusstve Altaya* [Good memory: notes on the folk applied art of Altai]. *Molodezh' Altaya – Youth of Altai*, October, 8, 1971.
21. Snitko L. *Altai glazami khudozhnika* [Altai through the eyes of the artist]. *Altaiskaya pravda – Altai truth*, 1969, 20, December.
22. Tondovskaya A. *Dnevnik ekspeditsii* [Expedition diary]. *Molodezh' Altaya – Youth of Altai*, October, 26, 1972.

Received: June 04, 2019.

«ОН ВОЗДАВАЛ ЗЕМНОЙ КРАСЕ ПОЧТИ МОЛИТВЕННЫМ ОБРЯДОМ». СТАНКОВАЯ ГРАФИКА НИКОЛАЯ ЗОЛОТУХИНА

Хлебникова Людмила Юрьевна
Художник, член Союза художников России,
член правления регионального отделения
Международного фонда славянской
письменности и культуры.
Россия, г. Екатеринбург.
valentina220750@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена творчеству уральского художника Николая Игнатьевича Золотухина. Рассматриваются вопросы становления и развития творческого стиля мастера, проводится анализ станковой графики. Статья проиллюстрирована работами Н.И. Золотухина из собрания Ирбитского музея изобразительных искусств.

Ключевые слова: Н.И. Золотухин, станковая графика, рисунок, графическое искусство, композиция, техника.

Библиографическое описание для цитирования:

Хлебникова Л.Ю. «Он воздавал земной красе почти молитвенным обрядом». Станковая графика Николая Золотухина // Искусство Евразии. – 2019. – № 2 (13). – С. 265-275. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.024. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1431023/36/>

*«Если бы мы могли понять хотя бы один цветок,
мы проникли бы в тайну вселенной...»*

Хорхе Луис Борхес

*«Одно осталось ясно – что мир устроен грозно и прекрасно,
что легче там, где поле и цветы».*

Николай Рубцов

Просто и трудолюбиво прошла в Екатеринбурге жизнь замечательного художника Николая Игнатьевича Золотухина, посвятившего свое творчество станковому рисунку, что в наше время большая редкость. Незаслуженно немногочислен ряд публикаций о работах мастера [среди них – 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 10]. Сейчас в связи с передачей всего наследия художника вдовой Ирбитскому музею изобразительных искусств в апреле 2019 г. стоит, на наш взгляд, вновь обратиться к нему, пристальнее рассмотреть творческий путь, манеру, художественные находки и открытия, взгляды уральского графика.

Рисунок Н.И. Золотухина на выставках являл себя в нескольких ипостасях: в классическом реализме, в декоративном переложении натуры и в абстрактных импровизациях. Карандаш, тушь, перо то со средневековой тщательностью, то быстрой штриховкой, то цветными структурными композициями изо дня в день заполняли маленькие и большие листы. Работая как миниатюрист, художник выполнял громадные композиции (90 х 55 см). Причем так, что каждый миллиметр был обласкан художником. Это должно было бы вызывать недоумение. Однако все всегда было убедительно, и его любовная кропотливость только восхищала поклонников.

Но было в работах Николая Игнатьевича нечто гораздо выше виртуозности. Ведь не всякий человек, даже очень талантливый рисовальщик, может стать художником. То есть по профессии он, конечно же, мастер, но по складу личности – не всегда творец. Ему может не доставать романтизма, поэзии, любви, того, что животворит мастерство. Как умелая рука становится творческой – до сих пор тайна. Мы лишь сознаем, что претворяется она в душе особой, умеющей слышать тишину, видеть неявное, в душе постоянного чуткого восхищения миром, когда даже сон пульсирует вереницей замыслов. Без сомнения, такой душой обладал Николай Золотухин – тонкий проникновенный художник, не искавший в жизни ничего кроме творчества, а в творчестве имевший одну излюбленную привязанность к цветам, травам, ко всей красе земли.

Дня не мог прожить мастер, не общаясь с миром растений. Даже в свои последние прощальные земные дни, уже не выходя из дома, он рисовал приносимые ему былинки, бутончики. Он никогда не рисовал деревья, но всегда – побеги, ветви, плоды, быть может, потому, что его больше влекла тайна прорастания «былия саморосленного», сила созревания, которой дышит серия «Сад». Вот ветвь осенняя, влекомая к земле зрелостью плодов и утяжеленная контражуром освещения, или весенняя – легкая, высветленная зенитным солнцем, стремящаяся к небу с полураскрывшимися почками. Он жил каким-то особым интимным обожанием всего, на что упадет взгляд художника в земном саду. Кажется, что незримые токи цветения, благоухания непостижимым образом ощущал его собственный организм. О подобном чувствовании в своих воспоминаниях о детстве пишет Павел Флоренский: «Во мне жило убеждение, убеждение моего сердца, что цветы – мои цветы, любимые мною, – любят меня, цветут именно для меня и что мое невнимание к их красоте было бы оскорблением, скорее раною их горячему ко мне чувству» [9, с. 96]. Простые зарисовки и законченные композиции удивительного графика Золотухина остались свидетельством таких же пронзительных чувств.

Когда перед глазами проходит череда дней художника в его ежедневных зарисовках, видишь последовательное обострение наблюдательности и мысли художника. Сначала он выделял ветку или бутон из естественного окружения и познавал, рисуя безукоризненно подробно, как старые мастера, до каждой прожилки, до иллюзии трепета... Но не ради победы над формой, в этом он был фантастически свободен, а ради проникновения в сокровенную суть растения, которое почитал существом чуть ли не одушевленным и душевным. Поэтому простой, для кого-то постановочный рисунок «Ветка сирени» (1978) пленяет возвышенной тональностью грусти увядания.



Рис. 1. Н.П. Золотухин. Ветка яблони. 1978 г. Бумага, графитный карандаш. 20,1 x 28,9 см. Ирбитский музей изобразительных искусств. Фото ИМПП.

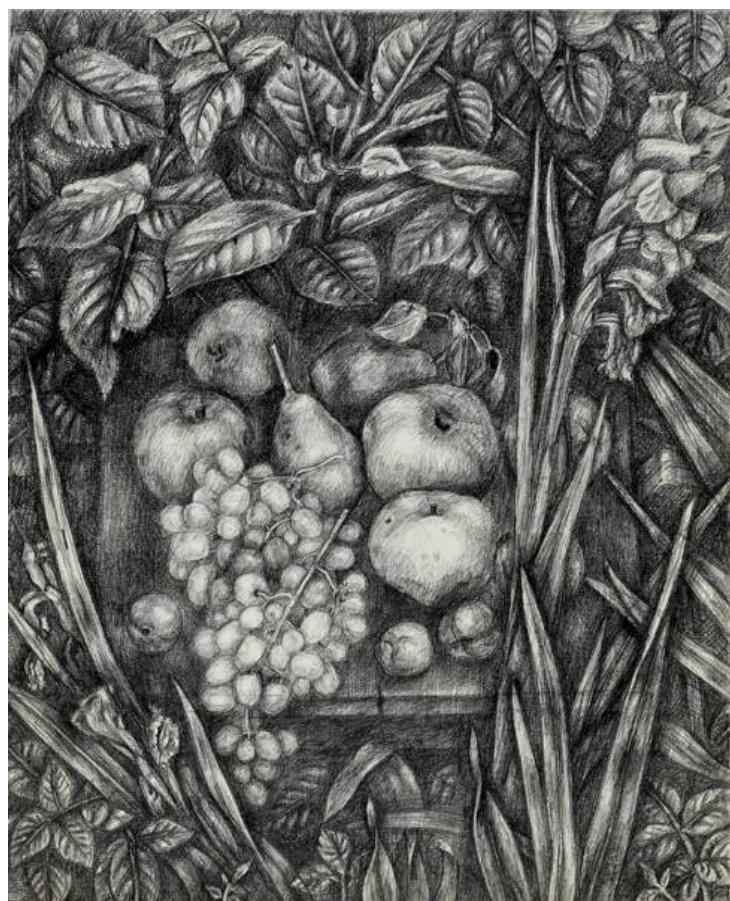


Рис. 2. Н.П. Золотухин. Плоды на земле. 1998 г. Бумага, графитный карандаш. 40,3 x 49,3. Ирбитский музей изобразительных искусств. Фото ИМПП.

В дальнейшем задачи композиции приведут графика к приему кадра. То кадр выхватит плоды, их плотные объемы, укромно положенные в кружева невесомых воздушных трав; то выделит верхушки цветов, ветвей, обращенных к солнечному небу, когда исчезает объем и главенствует ажур переплетенных побегов. Картофель, яблоки, капуста, цветы равновелики для художника, и неслучайно в серии «Натюрморты в саду» (1985) он изображает их на земле, бережно собранными и всегда без присутствия человека. Потому что главное чувство замысла серии – в изображении святого лона земли, тихого торжества ее материнства, которое человек прошлого чувствовал ярче, чем современный. Сам садовник в композициях лишь подразумевается следами присутствия – корзинкой у ствола дерева, скамеечкой у горки яблок.

Другое переживание натуры встречает нас в цикле «Сад в сумерках» (1997), когда уходит оптимизм дня и жизнь погружается в зыбкую среду на грани исчезновения. В сумерках для художника ощутимей тишина, слышнее вздохи трав, растворяются границы сада, и обнажается связь жизни малого цветка с целой вселенной. В этой серии, лирически нежной с восхитительным тональным богатством, образно исчезают границы композиции для нас, зрителей. И уже не художник, а мы оказываемся внутри этой живой сумеречной тишины, как в первозданности. А когда выходим из погружения в образ, понимаем, что запечатленные художником ощущения – не только от очарованности зеленым царством, но и от боли видимого погубления *при-роды*, в *роды* которой так безжалостно порой вторгается современность.

Художник рисовал так много трав, плодов, цветов, до такой тонкости проникся всем растущим миром, что выйти из реализма рисунка в условные формы монументальных работ ему было легко, причем в декоративной условности не пропадала полнокровная радость жизни.

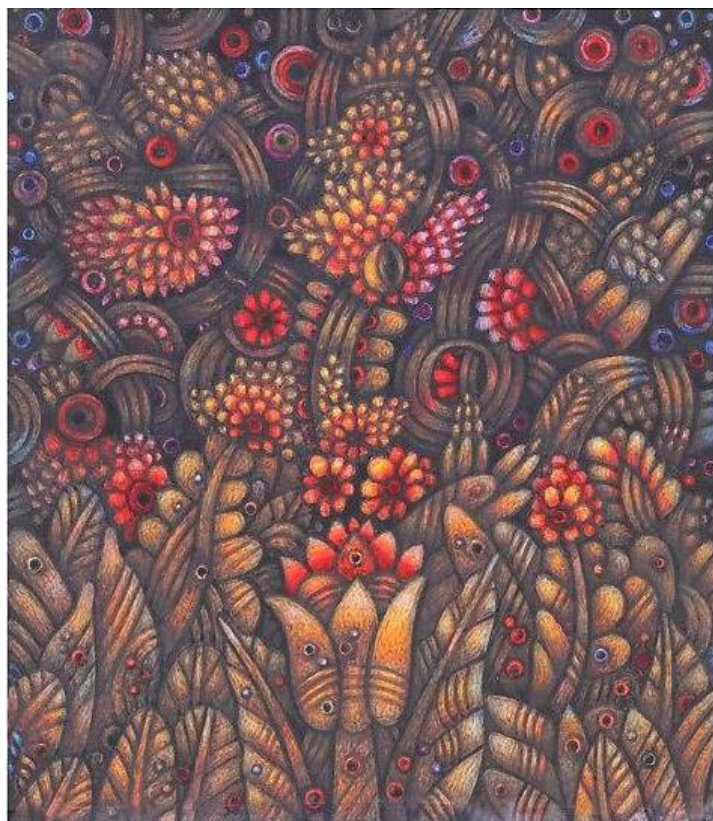
И если в станковом его творчестве сад всегда без человека, всегда наедине с автором, то в монументальном, по удачному выражению А. Матвеева, – «сад, где растут люди среди цветов и звезд». Ликующая солнечная гармония мира в целокупном единстве – волнистой под ветром нивы, птиц в облаках, трав и плодов – еще радует людей там, где сохранились работы Золотухина. В Уфе и Каменск-Уральске, Соликамске и Красноуфимске, Североуральске и многих других городах в золоте и киновари его росписей каждый раз воскресал неувядаемый сад его украинского детства. Народная роспись Украины с открытым локальным цветом отразилась в мозаиках, сценических занавесах. Сохранившиеся от них эскизы 1980-х годов – это законченные, самостоятельные произведения. Они торжественны, ярки, легко вызывают радостный эмоциональный отклик за счет композиционной ясности, в которой всегда было видно «где гость, где хозяин», по выражению древних китайских художников. Ключевое центральное изображение в них выделялось автором масштабно и цветом; и получало распространение в окружающих меньших деталях фона. В линогравюрах, сохранившихся от первых лет творчества (1980-е), можно наблюдать тот же принцип главного и окружения только в черно-белом варианте. Цвет заменялся тональными сочетаниями орнаментов с четкими границами на фоне белого листа. Неистощимая изобретательность автора заселяла фон линогравюры множеством узорных деталей, окружавших центральные образы в листах «Семья», «Труженики», «Цветение», и создавала живую пульсирующую поверхность. Любая линогравюра – это готовый эскиз для фрески или мозаики, так сильно в них чувство монументальности.

Н.И. Золотухин владел разными монументальными техниками: росписью, мозаикой, резьбой по дереву. И все делал сам – от эскиза на маленьком листочке пером и тончайшей кистью до монументального завершения. Эскизов делал много. Интересно наблюдать, как от наброска сначала возникал реалистический образ, как он претворялся в декоративный, потом уходил в обобщение условного языка и еле угадывался в почти абстрактной цветоструктуре. В этой образной растяжке чувствуется собеседование художника с мерой удаления от реальности. Он как будто испытывал грань, за которой абстрагирование теряет жизненность. Однако жизненность таких работ всегда оставалась в цветоносности, в знаковой орнаментальности, в которые уплотняются живые формы жизни, их бытийное значение, как, например, в народных вышивках: ромбик – проросшее зерно, множество ромбиков – поле, а берегиня – уже целая вселенная. Эти красивейшие по цветовой гамме композиции могли бы осуществиться в витражах, тканях, в отделке современных интерьеров. Некоторые из них переводились в станковые композиции в абстрактно-декоративном переложении. Эти графические опусы почти не появлялись на выставках. Их исток находим в нескольких гуашевых пейзажах раннего творчества 1970-х годов, в которых запечатлены двор его родного дома на Украине с белой хаткой и студенческие путешествия по России: Суздаль, Петербург и два вида из окна его мастерской на улицу Ленина в Екатеринбурге. В них пейзажная натура уже подчинена декоративному видению автора. Пятна тени, стволы и кроны деревьев, построение перспективы передавались им красивыми и декоративными сочетаниями цвета, в одних листах густыми и сочными, в других – легкими и нежными.

И все же при владении разными техниками графики ближе его натуре была кропотливая работа карандашом и тушью. Она отвечала его любви к творческому уединению, его интимному собеседованию с природой, где не только растения, но, кажется, даже звуки ночной тишины находили свой тонкий узор. Она отвечала его уникальной способности поэтически осязать всю вселенную каждой молекулой своего организма.

Когда не стало монументальных заказов в «лихие девяностые», рисунок для художника стал еще более органичной формой творческого существования. Он закрылся в нем от «экономического вестерна». Только он, карандаш и бумага, как поле, где выращивался свой сад и воспевался «Вышний Садовник всего видимого и невидимого» в двух полюсах – в образном реализме и обобщенно – в декоративном переложении натуры. Одновременно могли появиться абстрактная композиция – вселенная, как цветок, и цветной реалистический рисунок – яблоки томящейся зрелости с победным бликом на восковой коже.

Примерно в это же время точка зрения с высоты человеческого роста в укромные уголки сада в творчестве художника вдруг станет набирать высоту и подниматься в заоблачную высь. Как будто его признала сама природа и открыла ему свое срединное, связующее небо и землю призвание. «Он стал ее высотных зрелищ зритель». И для него – тайнозрителя раздвигаются облака, толща воздуха, «нежно бормочущие муравленые воды», заросли леса, травы, и открывается гнездо, и три округлых яйца с таинством новой жизни и парящими над гнездом птицами – знаком вечной земной цикличности.



*Рис. 3. Н.И. Золотухин. Композиция.
1998 г. Бумага, кисть, тушь.
39 x 45 см. Ирбитский музей
изобразительных искусств.
Фото ИМПП.*



*Рис. 4. Н.И. Золотухин. Композиция.
1998 г. Бумага, кисть, тушь.
41,9 x 35,7 см. Ирбитский музей
изобразительных искусств.
Фото ИМПП.*

Есть ранний рисунок Николая Игнатьевича, оставшийся единственным в наследии. В нем подспудно запечатлелась тяга художника к заоблачным высотам. Это небольшая зарисовка взгляда в небесную высь сквозь травы и растения, когда человек в состоянии мира с природой распростерт на земле. В том рисунке выше травы выделяется тонкая, длинная, весенняя в нежном цветении ветвь яблони, как траектория взгляда вверх — в небо, обозначенное легкими облачками и крошечными птицами. Может быть, еще в тот момент вспыхнул новый замысел. Но претворился он через много лет в 2000-х годах в монументальном торжественном графическом цикле «Земля и небо» с восхождением авторского взгляда по надмирной вертикали.



Рис. 5. Н.И. Золотухин. Большая птица. 2005 г. Бумага, перо, тушь. Л.: 74,2 x 53,7 см, и.: 69,9 x 50,0 см. Прбитский музей изобразительных искусств. Фото ИМПП.

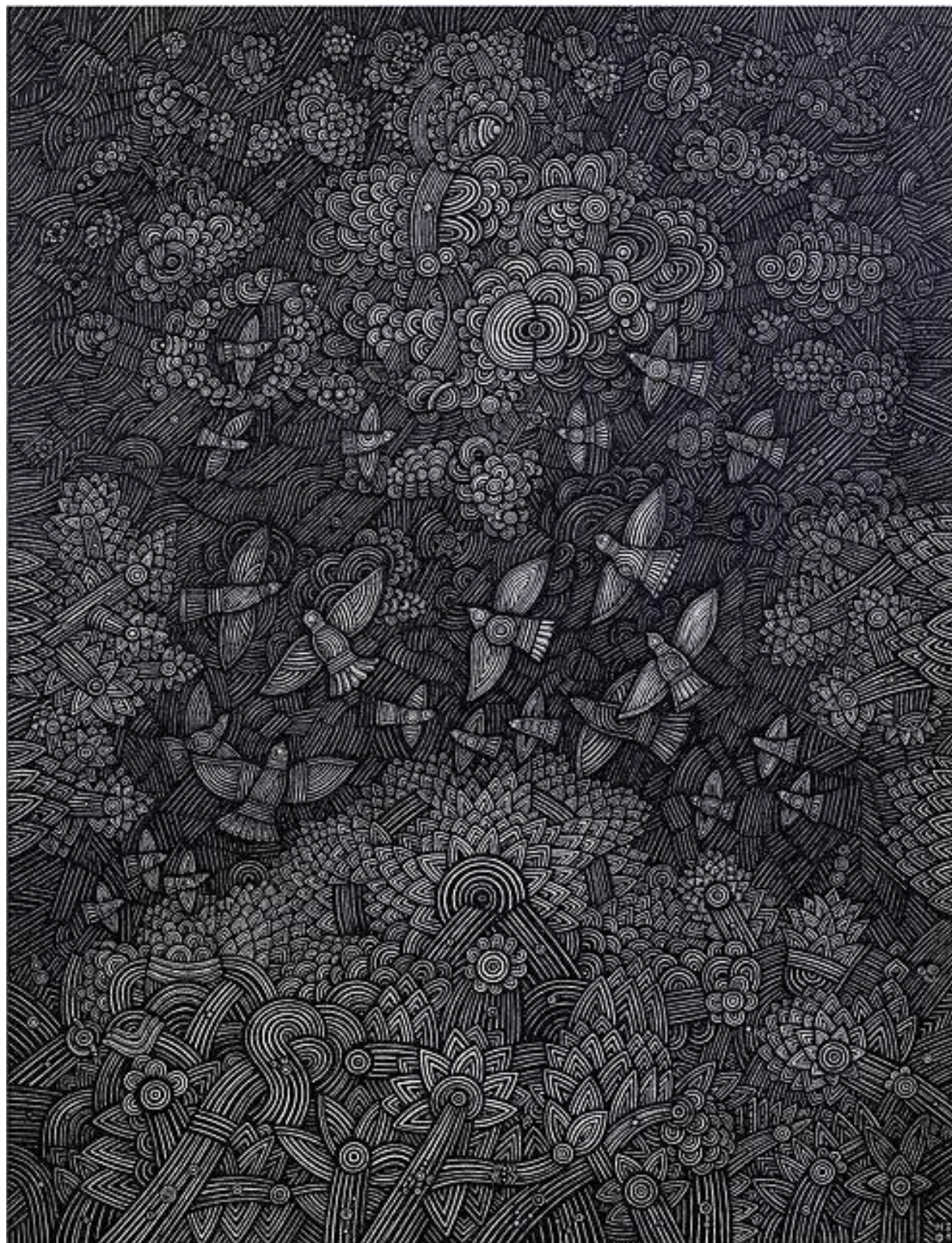


Рис. 6. Н.И. Золотухин. Стая птиц. 2001 г. Бумага, перо, тушь. Л.: 70,2 x 54,9 см, и.: 66,9 x 50,4 см. Ирбитский музей изобразительных искусств. Фото ИМПП.

Как из космического прорыва будут видаться художнику все ярусы жизни, переосмысление визуального реализма. На бархатную глубину фона листа обобщенным рисунком – узором – будут проецироваться, налагаясь друг на друга, облака и волны, звезды и капли воды, птицы и ажур лесов, пятна полей, травы, воды, рыбы найдут свой узор... Все соединится бравурной стихией орнамента. Все ритмично, как пульс животворения. И темный фон, и черно-белое решение символически отражают чувственное восприятие художником таинственной совокупности мироздания, его космических глубин. Такова серия «Небо и земля» (2004).

Так замкнется круг жизни и творческого взгляда мастера – от максимального приближения к самому малому побегу до максимального охвата всей вселенной, пусть только художественно и поэтически воображаемой. Хоровая гармония мира прозвучит хвалебной одой в этом графическом цикле, который мало кто видел.

«Он воздавал земной красе почти молитвенным обрядом», – в этой стихотворной фразе Николая Рубцова весь смысл жизни удивительного, прекрасного, рано ушедшего от нас графика Николая Игнатьевича Золотухина. Но в каждой работе, в каждом прикосновении его руки нам остается его душа, которая «Свои не знает годы, / Так помладенчески чиста / Как говорящие уста / Нас окружающей природы» (Н. Рубцов).

Литература

1. Горбачева Н. Повернулось море вверх дном... // Вечерний Свердловск. – 1976.
2. Мастера уральской графики. Выставка из собрания музея. Каталог / Авт.-сост. аннот. кат. Н.Ф. Горбачева; Ирбитский музей искусств. – Ирбит, 1992.
3. Малинина Т. Монументальное искусство Свердловска // Художник и город : [сборник статей и публикаций] / сост. М. А. Терехович. – Москва : Советский художник, 1988. – 398 с. – С. 252-261.
4. Марьина М. Модели мира на тарелках // Уральский следопыт. – 1991. – № 5. – С. 56-57.
5. Матвеев А. Золотые яблоки солнца // Вечерний Свердловск. – 1979. – № 228.
6. Нелепин А. Уральский почерк // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 9 (162).
7. Степанов А., Степанова Т. Народная традиция, стилизация и профессиональная школа в творчестве Николая Золотухина // Колесо. Альманах Центра традиционной народной культуры Среднего Урала. – 2012. – № 2. – С. 12-15.
8. Степанов В. В. Реутов // Журнал «13». – 2005. – № 3.
9. Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых лет. – Харьков: Фолио, 2000. – 334 с.
10. Щербинина О. Золото и киноварь // Вечерний Свердловск. – 1983. – № 127.

Статья поступила в редакцию 24.05.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.024

«HE RENDERED TO EARTHLY GLORY AN ALMOST PRAYER RITE». EASEL GRAPHICS BY NIKOLAY ZOLOTUKHIN

Khlebnikova Lyudmila Yuryevna

An artist, a member of the Union of Artists of Russia, a board member of the regional department of the International Fund for Slavic Literature and Culture.
Russia, Yekaterinburg.
valentina220750@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the artworks of the Ural artist Nikolay Ignatievich Zolotukhin. The questions of formation and development of creative style of the master are considered, the analysis of easel graphics is carried out. The article is illustrated by the works of N.I. Zolotukhin from the collection of the Irbit State Museum of Fine Arts.

Keywords: N.I. Zolotukhin, easel graphics, drawing, graphic art, composition, technique.

Bibliographic description for citation:

Khlebnikova L.Yu. «He rendered to earthly glory an almost prayer rite». Easel graphics by Nikolay Zolotukhin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 265-275. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.024. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1431023/36/> (In Russian)

References

1. Gorbacheva N. *Povernulos' more kverkhu dnom...* [The sea turned upside down...]. Vechernii Sverdlovsk – Evening Sverdlovsk, 1976.
2. *Mastera ural'skoi grafiki. Vystavka iz sobraniya muzeya. Katalog* [Masters of the Ural graphics. Exhibition from the museum collection. Catalog]. Irbit, Irbit State Museum of Fine Arts, 1992.
3. Malinina T. *Monumental'noe iskusstvo Sverdlovsk* [The Monumental Art of Sverdlovsk]. In: *Khudozhnik i gorod* [Artist and the City]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1988, pp. 252-261.
4. Maryina M. *Modeli mira na tarelkakh* [Models of the World on Plates]. *Ural'skii sledopyt – Ural Pathfinder*, 1991, No. 5, pp. 56-57.
5. Matveev A. *Zolotyie yabloki solntsa* [Golden apples of the sun]. *Vechernii Sverdlovsk – Evening Sverdlovsk*, 1979, No. 228.
6. Nelepin L. *Ural'skii pocherk* [Ural penmanship]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR – Decorative Art of the USSR*, 1971, No. 9 (162).
7. Stepanov A., Stepanova T. *Narodnaya traditsiya, stilizatsiya i professional'naya shkola v tvorchestve Nikolaya Zolotukhina* [Folk tradition, stylization and vocational school in the works of Nikolay Zolotukhin]. *Koleso. Al'manakh Tsentra traditsionnoi narodnoi kul'tury Srednego Urala – Wheel. Almanac of the Center for Traditional Folk Culture of the Middle Urals*, 2012, No. 2, pp. 12-15.

8. Stepanov V. V. *Reutov. Zhurnal «13» – «13» Journal*, 2005, No. 3.
9. Florenskiy P.A. *Detyam moim. Vospominaniya proshlykh let* [To my children. Memories of past years]. Kharkov: Folio, 2000. 334 p.
10. Shcherbinina O. *Zoloto i kinovar'* [Gold and Cinnabar]. *Vechernii Sverdlovsk – Evening Sverdlovsk*, 1983, No. 127.

Received: May 24, 2019.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



Выставка «АРХ. АРТ. Николай Шумаков»

Российская академия художеств и Союз архитекторов России 2–14 апреля 2019 года представили персональную выставку произведений Николая Шумакова, приуроченную к юбилею мастера. Экспозиция была организована в Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств.

Специально к этой дате автор экспозиции подготовил новый каталог, в котором собрано около пятидесяти наиболее значимых архитектурных проектов (АРХ) и более трехсот живописных работ (АРТ). Треть из них впервые представлена в залах Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств. Каждое полотно – фрагмент абсолютно реального, но переосмысленного художником мира, в котором все сюжеты позволяют зрителю представить какую-то историю, недосказанную Мастером.

Архитектурное творчество и самобытный талант живописца переплетены в его жизни так, что невозможно отделить одно от другого. Всему, что выходит из-под его руки, присущи легкость и самоирония, пронизывающие даже самые серьезные сюжеты, по которым создаются проекты, строятся объекты, пишутся картины. За последние годы Николай Шумаков провел семь персональных выставок живописи в России и за рубежом.

Во многом благодаря Н.И. Шумакову искусство вернулось в архитектуру метро, и на смену строгим, единообразным интерьерам станций 60–80-х годов в подземные пространства пришли новые выразительные образы, в которых чувствуется индивидуальный стиль. И по сей день вместе со своими коллегами он неустанно разрабатывает концептуальные решения для столичной подземки. Только за последнее десятилетие под руководством Шумакова запроектированы и построены участок Большой кольцевой линии Московского метрополитена от станции «Деловой центр» до станции «Савеловская», монорельсовая транспортная система, высокоскоростная железнодорожная магистраль Москва – Казань с несколькими вокзалами. Увлеченность мастера объектами повышенной технической сложности дала весомый результат: в 2017 году Николай Шумаков стал первым в России архитектором – обладателем престижной международной премии Огюста Перре за использование современных технологий при проектировании. Так мировое сообщество оценило ряд объектов, созданных Николаем Шумаковым: Живописный мост через Москву-реку – первый в столице вантовый мост со встроенным Дворцом бракосочетаний; крупнейший в Европе аэровокзальный комплекс Внуково-1; проекты станций на Люблинско-Дмитровской линии Московского метрополитена.

Обширный круг интересов, высокий общественный статус, архитектурный талант, незаурядные способности в живописи и графике, неимоверная работоспособность и преданность профессии позволяют говорить о мастере как о человеке, в равной степени обладающем художественным чутьем и способностью к трезвому расчету, без чего были бы невозможны ни эмоционально-колоритная живопись художника, ни успешное проектирование архитектора Николая Шумакова.

Николай Иванович Шумаков – заслуженный архитектор РФ, академик Российской академии художеств, академик Международной академии архитектуры, профессор МАРХИ, член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук, президент Союза московских архитекторов, президент Союза архитекторов России, член Совета при Президенте РФ по культуре и искусству. С 1977 года по настоящее время работает в АО «Метрогипротранс», последние 25 лет является главным архитектором организации. Руководит проектированием объектов промышленно-гражданского назначения, транспортных наземных и подземных сооружений. Определяет стратегию развития метро и его архитектуры, разрабатывает новые концептуальные решения при проектировании подземных сооружений и ключевых транспортных объектов.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка произведений Игоря Александровича Козлова

Выставка произведений члена-корреспондента Российской академии художеств, заслуженного художника Российской Федерации Игоря Александровича Козлова (1952–2012) состоялась с 10 по 28 апреля 2019 года в выставочных залах Российской академии художеств (Пречистенка, 21). В экспозиции было представлено около 40 скульптурных произведений мастера.

И.А. Козлов принадлежит к поколению художников, активно вошедших в художественную жизнь в 1980-е годы. Он сразу заявил о себе как о большом мастере, обладающем острым чувством современности, способном утверждать свое творческое видение, создавать запоминающиеся целостные значительные образы как в станковой, так и в монументальной скульптуре. С равным успехом он работал в бронзе и дереве, граните и мраморе, многих других материалах, раскрывая в своих оригинальных произведениях глубину мировоззрения и яркость индивидуальности, собственный пластический почерк и универсальность.

Игорь Александрович окончил Московское художественно-промышленное училище им. Калинина (1972 г.), а затем Московский государственный художественный институт им. Сурикова (1982 г.), где учился у советского скульптора, народного художника СССР М.Ф. Бабурин. Принимал участие в воссоздании Храма Христа Спасителя, создал памятник известному ученому Карлу Фуксу (1776–1846) в Казани, памятник, посвященный 60-летию победы в Великой Отечественной войне (Екатерининский сквер, Москва), памятник на русском кладбище в г. Йер (Франция), памятные доски летчику-испытателю М.А. Галлаю, генеральному авиаконструктору А.С. Яковлеву, авиаконструктору В.П. Глушко и другие.

Мастер неоднократно участвовал в международных конкурсах и симпозиумах по скульптуре в разных странах – Армении, Югославии, Германии, Турции, России. В 1986 году он был награжден серебряной медалью Российской академии художеств, в 1988 году стал лауреатом премии Ленинского комсомола.

Диапазон тем и жанров, к которым на протяжении всех лет творчества обращался Козлов, чрезвычайно широк. Это мифологические, библейские и евангельские темы и образцы. Исследователи отмечают интерес скульптора к архаике и древнегреческой мифологии, скифской пластике. Вдохновляясь древними и священными образами, он создавал произведения, в которых ощутима увлеченность архаическим искусством. Он добивался такого эффекта, чередуя статику и динамику, плотно сбитую пластику и пространственные разомкнутые построения. Это характерно для произведений 2000-х годов, среди которых «Воин», «Каин и Авель», «Подвиг Геракла», «Христос в пустыни», серии «Лики Ареса» и «Античный мотив».

Высокий профессионализм автора и чувство материала проявляется в жанровых композициях. В таких работах, как «Степняк» и «Мальчики», Козлов строго подчиняет внешнюю форму внутреннему замыслу.

Важное место в творчестве Козлова занимает анималистика. Рыбы, птицы, домашние и дикие животные являются для него своеобразными носителями живой изменчивой пластики, позволявшими искать новые повороты формы, обращаться к разным материалам и технологиям. Подлинная жизнь воплощена в таких работах, как «Волк», «Чайка», «Коза».

В минималистской манере решены пейзажи и натюрморты скульптора: это «Деревенский пейзаж» и другие безымянные деревянные, бронзовые и гипсовые импровизации. Каждая из них – словно «запись для себя», внутренний проект, который может быть развит и продолжен как свободно живущая в пространстве структура.

Многогранное творчество Игоря Александровича Козлова прочно вошло в историю отечественного и зарубежного искусства. Памятники, созданные скульптором, украшают площади и улицы городов разных стран. Станковые произведения представлены в собраниях крупных отечественных музеев, включая Государственную Третьяковскую галерею, и зарубежных частных коллекциях.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Графика 2019». **Отчетная выставка Отделения графики РАХ**

«Самое ценное, что у нас сейчас есть, – это школа и традиция»

З.К. Церетели

Президент Российской академии художеств

Отделение графики Российской академии художеств в залах МВК РАХ – Галерее искусств (Москва, Пречистенка, 19) 17 апреля – 12 мая 2019 года представило отчетную выставку «Графика 2019». Экспозицию составили более 100 произведений, демонстрирующих многогранность графики как вида изобразительного искусства, глубину взглядов, искренность выражения и широту экспериментов авторов, воплощение академических традиций, воспитываемых, чтимых и сохраняемых многими поколениями выдающихся художников-графиков.

Отделение графики – одно из старейших в Академии, оно входило в состав АХ СССР, воссозданной в 1947 году. Сейчас Отделение является творческим и научно-организационным центром, объединяющим наиболее выдающихся художников, работающих в различных областях графического искусства – станковой и печатной графике, книжной иллюстрации, плакате, карикатуре.

Ретроспективная выставка познакомила посетителей с шелкографиями З.К. Церетели, литографиями В.Ю. Желвакова, офортами А.А. Любавина, А.Б. Суворова, Н.Н. Батакова, Б.Л. Непомнящего, ксилографиями М.М. Верхованцева, акварелями А.Д. Шмаринова и А.Н. Синицыной, выполненными в авторских техниках произведениями А.Г. Акритас, Д.Н. Санджиева и Д.В. Фомичевой. Зрители увидели уникальные работы видных современных художников: М.Н. Аввакумова, В.С. Акопова, О.А. Арадушкина, А.И. Архиповой, Н.В. Беседновой, Б.Ф. Бельского, О.В. Волокитиной, Н.Л. Воронкова, Ю.А. Воронова, В.И. Галатенко, С.П. Гулевского, А.Е. Денисова, В.В. Дранишникова, А.Б. Коноплева, Н.Н. Короткова, А.Ю. Кравченко, Т.И. Курочкиной, Н.И. Любавиной, Г.А. Макавеевой, В.Г. Мочалова, А.М. Муравьева, Г.В. Намеровского, К.В.Петрова, А.Б. Попова, О.М. Савостюка, С.И. Семенова, И.А. Смирнова, А.И. Теслика, А.А. Трошина, С.В. Цигаля, А.Г. Ястребенецкого, работающих в различных графических техниках. Знаменитый путешественник, художник и писатель Ф.Ф. Конюхов представил на отчетную выставку произведения, созданные по впечатлениям и зарисовкам своих многочисленных экспедиций, кругосветных путешествий, плаваний и полетов на воздушном шаре. Особого внимания заслуживают мастера-графики, работающие над художественным оформлением изданий, которые успешно участвуют в российских и международных конкурсах книжной иллюстрации.

Произведения членов Отделения графики Российской академии художеств передают широкий спектр направлений современного графического искусства, выполнены в разнообразных графических техниках и отличаются большим тематическим, стилистическим и жанровым разнообразием. Выставка дала возможность познакомиться с большим пластом российского графического искусства последних десятилетий, осмыслить сложные смысловые и формальные поиски современных российских мастеров, увидеть и вновь оценить богатые возможности древнего и вечно молодого искусства графики.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Диалог со временем». Выставка произведений Татьяны Назаренко

Самобытное творчество Татьяны Григорьевны Назаренко – крупного советского и российского живописца – сформировалось в начале 1970-х.

Выпускница Московской художественной школы и живописного факультета МГАХИ им. Сурикова, где ее учителями были Д.Д. Жилинский и А.М. Грицай, также работала в творческой мастерской Академии художеств СССР у Г.М. Коржева. Т.Г. Назаренко – профессор и педагог, долгое время руководила мастерской станковой живописи Суриковского института.

Сегодня она знаменита и титулована, входит в число самых известных художников современной России. Ее картины находятся в крупнейших музеях и художественных галереях мира.

Татьяна Назаренко – народный художник России, академик и член Президиума Российской академии художеств, обладатель многих наград и лауреат премий, в том числе Государственной премии РФ, премии Москвы, премии «Триумф».

В экспозиции, развернутой в выставочных залах Российской академии художеств 17 апреля – 12 мая 2019 года, было представлено более 40 живописных произведений, 30-ти графических листов, инсталляция и несколько арт-объектов, выполненных автором с 90-х годов по настоящее время. Среди них такие картины, как «Мастерская на Масловке», «Памятник истории», «Саломея», «Лот и дочери», «Игра», «Венецианский карнавал», «Любовники в синей спальне», работы из знаменитой серии «Семейный альбом» и графической серии «Люди звери».

Выставочный проект «Диалог со временем» осваивает иной взгляд на проблематику времени в творчестве Татьяны Назаренко. Зритель сталкивается с масштабной экспозицией, построенной по принципу фрагментарного показа. Живопись и серии станковой графики, силуэтные портреты из фанеры и инсталляция, апроприирующая технику и фактуру картин, составляют «панораму» работ, созданных за последние тридцать лет. Попытка избежать ретроспективного жанра переключает внимание с биографии художника на повествовательную структуру экспозиции, которая фиксирует современность в качестве «исторического времени». Современность, показанная автором, является постоянно открытой зоной конфронтации и участия, театром военных действий, где время возникает как ресурс жизни, повседневности и истории, как социальный конструкт.

Татьяна Назаренко устанавливает диалог не с самим временем, но с его политическими, практикуемыми возможностями. Художник уточняет сцены жизни и воспринимает ее в категориях целостной исторической среды, выраженной в опыте различных культур, имеющих особые способы воспроизводства времени. Три измерения – прошлое, настоящее и будущее – связываются друг с другом в рамках динамичного и оригинального единства исторического взгляда. Живописные композиции как будто размыкают ощущение протяженности времени и постоянно формируют различия между иерархиями политик исторических периодов, стоящими за досугом, престижем, публичным и приватным общением, преломлениями памяти и мифа в географии городских и деревенских пространств. Героями этих композиций являются вовсе не люди (индивиды), но «машины желания» – фигуративы, схватывающие в своем содержании самодостаточную и спонтанную субъективность, витальную жизнеспособность, которая строится по моделям и процессам социальной активности.

*Текст составлен на основе статьи искусствоведа Александра Саленкова.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*



«Блюз солнечного ветра».

Выставка произведений Мусеиба Амирова

Российская академия художеств представила выставку произведений заслуженного художника Азербайджана Мусеиба Амирова «Блюз солнечного ветра» с 24 апреля по 19 мая 2019 года в залах МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели.

Экспозицию составили около ста созданных в период с 2015 года по настоящее время живописных и графических работ одного из самых ярких представителей современной художественной жизни Азербайджана. Некоторые произведения демонстрировались впервые.

Выставка была организована Фондом Гейдара Алиева, Посольством Азербайджанской Республики в Российской Федерации, Российской академией художеств при поддержке галерей Q Gallery, Artavis; куратор выставки – Мария Филатова.

Мусеиб Амиров родился в Баку в 1963 году. В 1979 г. окончил Азербайджанский государственный художественный техникум им. А. Азимзаде, в 1987 г. – Азербайджанский государственный университет искусств и культуры им. М.А. Алиева. С 1996 г. член Союза художников Азербайджана.

Творческий путь Мусеиба Амирова начинался в то время, когда в республике работали мастера, стоявшие у истоков ашшеронской школы живописи: Расим Бабаев, Сенан Гурбанов, Кямал Ахмед, Ашраф Мурад, Джавад Мирджавадов, Геннадий Брижатюк. Этих художников он считает своими наставниками. Несомненно, важную роль в становлении личности сыграл отец – талантливый живописец Ариф Амиров, выстававшийся куда реже, чем хотелось бы, поскольку обнаженная женская натура в его

картинах отличалась неприемлемой для советских цензоров чувственностью. Сейчас уже можно говорить о династии Амировых – его сын Ариф и дочь Айсель убедительно заявляют о себе интересными концептуальными проектами.

В живописных и графических произведениях Мусеиба Амирова – как крупных, масштабных, так и камерных – отражен мир художника, сложный и многомерный. В этом мире есть место и лирическим воспоминаниям о детстве, звучащим ностальгической прозрачной мелодией, и эмоциональным переживаниям, связанным с современной действительностью. Впитав идеи европейских художников разных эпох, от Ренессанса до русского авангарда, американских живописцев, а также мастеров апшеронской школы, Мусеиб нашел собственный язык, по-своему интерпретируя и близкие ему актуальные темы, и вечные темы искусства.

М. Амиров часто изображает Апшерон, доводя образ до идеальной чистоты, создавая ясные, лаконичные, как правило, безлюдные композиции, в которых яркое солнце превращает постройки, бытовые предметы и детские игрушки в почти абстрактные объекты. Другая ипостась живописи Амирова – реалии сегодняшнего Баку, динамичного современного мегаполиса. В этом мире, напротив, нет гармонии и тишины, он резко контрастирует с пустынными апшеронскими пейзажами своим лихорадочным ритмом повторяющихся, дробящихся форм. Разгоряченные тела на пляже, фигуры людей, контуры машин превращаются в неразделимую массу, почти орнаментально заполняющую поверхность холста. Сам же художник представляется отстраненно взирающим на этот беспокойный мир.

«Живопись – это поиск истины, а художник – ее проводник, катализатор, своего рода сталкер», – говорит Мусеиб Амиров.

Заниматься искусством всерьез – значит быть немного философом. Мусеиб Амиров как истинный интеллигент склонен к постоянной рефлексии и самоанализу. По сей день иногда, переступая порог мастерской, он ощущает себя новичком, робеющим перед белым холстом, но опыт говорит, что спустя несколько часов терпеливой работы ему, возможно, повезет испытать то, что на языке обывателя называется вдохновением, а на самом деле является результатом борьбы художника с самим собой, собственной неуверенностью, усталостью.

Среди наиболее крупных международных проектов последних лет, в которых участвовал Мусеиб Амиров, – серия передвижных выставок Fly to Baku; «Международная выставка искусств», Люксембург (2003); международная выставка Grands et jeunes d'aujourd'hui, Espace Auteuil, Париж (2003); выставка «Баку – Париж. 20 художников», Orangeri de Senat, Париж (2004); Premier Agency, Стамбул, Турция (2004); «Выставка современных художников Азербайджана», IMF Gallery, Вашингтон (2004); «Berlin – Baku», GmbH Gallery, Берлин (2007); «Выставка художников Азербайджана», Сеул (2011).

Произведения М. Амирова представлены в галерее «Мармара» (Стамбул), в фондах Министерства культуры РФ и Министерства культуры и туризма Азербайджанской Республики, в галереях «Санат», «Оджа» и «Q Gallery», в Азербайджанском национальном музее искусств и Музее современного искусства (Баку), а также в частных коллекциях Азербайджана, Турции, США, России, Швеции, Германии, Великобритании, Италии, Норвегии и Дании.



«По Реке Времени».

Выставка произведений Игоря Машкова

Выставка произведений заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Игоря Геннадьевича Машкова «По Реке Времени» состоялась в выставочных залах Российской академии художеств с 15 мая по 2 июня 2019 года. Название ее глубоко символично, ибо основу экспозиции, в которую вошло около 50 работ разных лет (портреты, композиции, натюрморты, пейзажи), составили картины из тематических живописных серий, созданных автором за несколько десятилетий. Это произведения из цикла на темы истории Московского царства, композиции из серии работ о российском казачестве от царя Ивана Грозного до Кавказских войн, энциклопедических серий «История русского православного паломничества» и «Путь ко Граду Небесному». Обращение к своим истокам, нравственным и духовным ценностям особенно важно в современном динамично меняющемся мире.

Игорь Машков родился в 1967 году, окончил Московскую среднюю художественную школу при МГХИ им. В.И. Сурикова, в 1993 году – Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова (мастерская портрета под руководством проф. И.С. Глазунова), стипендиат Творческой мастерской живописи Российской академии художеств под руководством академиков А.П. и С.П. Ткачевых (1995–1999 гг.) в Москве.

В своем творчестве художник стремится следовать великим предшественникам, продолжая традиции классического русского реализма, а девизом своим считает слова русского историка Н.М. Карамзина: «...история предков всегда любопытна для того, кто достоин иметь Отечество».

К темам, посвященным российской истории, И. Машков обращался еще в студенческие годы. В 1997–1998 гг. был участником конкурсной программы по росписи Храма Христа Спасителя. Фундаментальным трудом стала работа над

художественно-исторической серией «История русского православного паломничества», созданной в 2000–2010 годы по благословению Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла. Ее составили 12 масштабных живописных произведений, среди которых: «Св. равноап. княгиня Ольга вступает в храм Святой Софии. Константинополь», «Игумен Даниил у Гроба Господня», «Паломничество преп. Антония Киево-Печерского на Афон в 1015 г.», «Паломничество Святейшего Патриарха Алексия II на Валаам. Остров Крестовый (Святой)» и др.

И. Машков – автор портретов Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II и Святейшего Патриарха Кирилла, Е.И.В. Великой княгини Марии Владимировны Романовой, Папы Римского Бенедикта XVI и многих деятелей науки и культуры. Эти работы отмечены психологической глубиной и живописным мастерством.

В произведениях всех жанров живописи, в которых работает художник, остро ощутимо его стремление к наиболее полному отражению красоты мироздания. Сюжеты его работ разворачиваются в природной среде или интерьерах, которые художник отображает, следуя законам пленэрной живописи, используя многочисленные натурные этюды и зарисовки. Тонко прочувствованное настроение, состояние природы, мастерски переданный колорит, эффекты освещения придают работам особую эмоциональность. В сочетании с психологизмом портретных решений это создает глубокий, запоминающийся картинный образ, отличающийся естественностью, духовной наполненностью.

Творчество И. Машкова хорошо известно зрителю. С 1989 года художник – участник многочисленных выставок в России и за рубежом. Цикл «История русского православного паломничества» постоянно экспонировался на выставке-форуме «Православная Русь». Более 50 персональных выставок художника прошли в крупнейших российских музеях, выставочных залах, за рубежом.

Произведения И. Машкова представлены в Администрации Президента РФ, Мосгордуме, Российской академии художеств, Государственном Историческом музее, Российском фонде культуры, Центральном музее ВОВ на Поклонной горе, Паломническом центре Московского Патриархата, в собраниях Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Кирилла, Главы Российского Императорского Дома Е.И.В. Марии Владимировны Романовой, Римского Папы Бенедикта XVI, Президента Монголии Ц. Эльбэгдоржа, а также в галереях и частных собраниях в России и за рубежом.

И.Г. Машков – активный общественный деятель, член правления Культурно-просветительской инициативы «Походъ», художественный руководитель Православного просветительского комплекса Паломнического центра Московского Патриархата, председатель Ассоциации художников Российского Дворянского Соборания, член Императорского Православного Палестинского Общества, почетный член Попечительского совета фонда «Возрождение Николо-Берлюковского монастыря». Художник удостоен почетных профессиональных и общественных наград.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Пропавшая грамота». **Выставка произведений Ксении Нечитайло**

Персональная выставка члена-корреспондента РАХ Ксении Васильевны Нечитайло (1942–2019) состоялась 21 мая – 9 июня 2019 года в залах Российской академии художеств.

Экспозиция охватила более сорока лет сложной творческой биографии художника, начиная с рубежа 1970–80-х годов вплоть до сегодняшнего дня, и включала около шестидесяти произведений живописи и двадцати листов станковой графики из частных коллекций и собрания семьи автора. Многие из демонстрируемых работ созданы в последнее десятилетие. Однако выставка не обобщает искусство Ксении Нечитайло. Дело в том, что в Российской академии художеств уже проходила ретроспективная выставка художника. Тогда, в 2013 году, проект «На сломе веков» действительно предлагал тематическую и формально-стилистическую интерпретацию и показывал развитие жанров, которые интересовали Ксению Нечитайло. Портрет, натюрморт, пейзаж и тематическая композиция в картинах художника действуют на эстетическое сближение, образуя единую среду исследуемого мира. Попадая в автономное изобразительное поле плоскости холста, жанровые особенности теряют в своей исторически утвержденной значимости. На смену регистрируемой живописным жанром реальности приходит проживаемый здесь и сейчас эмпирический опыт, остающийся, тем не менее, инструментом выражения социальной жизни. Работы Ксении Нечитайло раскрывают те качественные изменения, которые всецело относятся к настоящему, то есть отражают социальный опыт в свойственных ему процессах длительности, причем отдельного поколения. Этому творческому методу, названному по следам теоретика и историка культуры Реймонда Уильямса «структурой чувства», посвящена выставка «Пропавшая грамота». Кроме того, в рамках выставки сделана попытка

переосмысления некоторых художественных установок поколения «семидесятников», успевших стать стереотипным клише позднесоветской художественной критики.

Ксения Васильевна Нечитайло родилась в Москве в 1942 году в семье народного художника РСФСР, члена-корреспондента РАХ В.К. Нечитайло. В 1967 году окончила Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова, где училась у известных художников и педагогов – А.М. Грицай и Д.Д. Жилинского – вместе с такими яркими и талантливыми художницами, как Т. Назаренко, Н. Нестерова, И. Старженецкая. С 1969 года – член Московского союза художников, активная участница российских и международных выставок и симпозиумов. Произведения К. Нечитайло хранятся в Русском музее, Третьяковской галерее, картинных галереях и музеях Вологды, Красноярска, Новокузнецка, Оренбурга, Перми и других городов России, в ряде музеев и частных собраний Германии, Голландии, США, Франции.

Ксения Нечитайло принадлежит к яркой плеяде художников, которые вошли в отечественное искусство в конце 1960-х годов, заявив о себе обращением как к художественным традициям начала XX века, так и к народному творчеству.

К.В. Нечитайло привнесла в искусство свою особую, обостренно личностную позицию, искренние, лирические и торжественные ноты.

В каждой ее композиции, портрете и даже пейзаже естественные моменты бытия приобретают символическое звучание. Ее гротескные образы пронизаны авторским переживанием. Автор избегает изображения шаблонной красоты: портреты ее героев сознательно деформированы, порой ироничны и даже пародийны.

Живопись К. Нечитайло отмечена автобиографичностью, пафосом откровенного и, как правило, горького самоанализа. Нечитайло не стремилась приукрашивать своих персонажей – чаще всего, герои ее работ, запечатленные в гуще повседневности, отмечены жесткой печатью реализма. Эту линию художница продолжает и в наши дни, противопоставляя красоту мира стихии зла, которое и гневно, с элементами гротеска обличается в ее порой метафорических холстах. В силу присущей мироощущению К. Нечитайло горестной проницательности она одной из первых среди современников, почти пророчески, обозначила проблему парадоксальности не только самой российской истории, но и сегодняшнего отношения к ней. Ощущение тревоги, напряженности, неблагополучия окружающей жизни, острая реакция на болезненные перемены в обществе – таковы черты предупреждающего искусства Нечитайло.

Однако одновременно с драматизмом полотен, раскрывающих противоречивость бытия, соседствует выражение цельного и радостного мировосприятия в целом ряде работ, посвященных семье и близким автора. Среди важнейших для художницы – тема материнства и детства; моделями нередко становятся ее дочери и друзья, чьи портреты также вошли в экспозицию. Нечитайло показывает конкретную автобиографическую ситуацию: высокое так же, как в действительности, всегда соседствует у Нечитайло с простыми реалиями быта.

Искусству живописи К. Нечитайло присущи игра с пространственными эффектами, дерзкое совмещение жанров, ассоциативность, соединение лирически-исповедальной интонации, идущей от традиции русского портрета, с экспрессивной манерой, иронией и гротеском.



**Выставка произведений
современных художников церковного искусства
в Российской академии художеств**

Российская академия художеств и НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ 22–23 мая 2019 года представили выставку произведений современных художников церковного искусства. Экспозиция организована в рамках международной научно-практической конференции «Пути развития православного церковного искусства сегодня: Польша (Белосток) и Россия. Региональное своеобразие при единстве художественных задач» в Российской академии художеств.

Настоящим проектом организаторы стремились зримо выявить проблематику конференции на избранных примерах творчества крупнейших мастеров российского и польского православного церковного искусства, представить общую картину его состояния и развития в России и Польше.

Главной особенностью выставки стало представление в едином экспозиционном пространстве работ крупнейших мастеров церковного искусства России и Польши, что наглядно отображает пути развития церковного искусства сегодня, региональное своеобразие при единстве художественных задач, как заявлено в названии конференции. Были выставлены подлинные произведения иконописи, а также монументальные ансамбли (внутреннее убранство храмов) и архитектура в форме видеопрезентации.

В галерее Белого зала РАХ были представлены оригинальные произведения мастеров **церковного искусства России**.

Открывали экспозицию работы президента Российской академии художеств *Зураба Церетели*, чье творчество в сфере церковного искусства уже давно стало заметным явлением современной художественной и духовной жизни. В работах Церетели блестяще решена одна из главных задач современного церковного искусства: творческий поиск в воплощении священных сюжетов при внимательном, трепетном отношении к церковным канонам и древней традиции.

Возможность творческого воплощения литургического канона, который является основой православного искусства, демонстрировали работы крупнейших мастеров отечественного церковного искусства, в числе которых академики Российской академии художеств. Творчество этих мастеров является заметным явлением в современном церковном искусстве России, ориентиром для новых поколений художников.

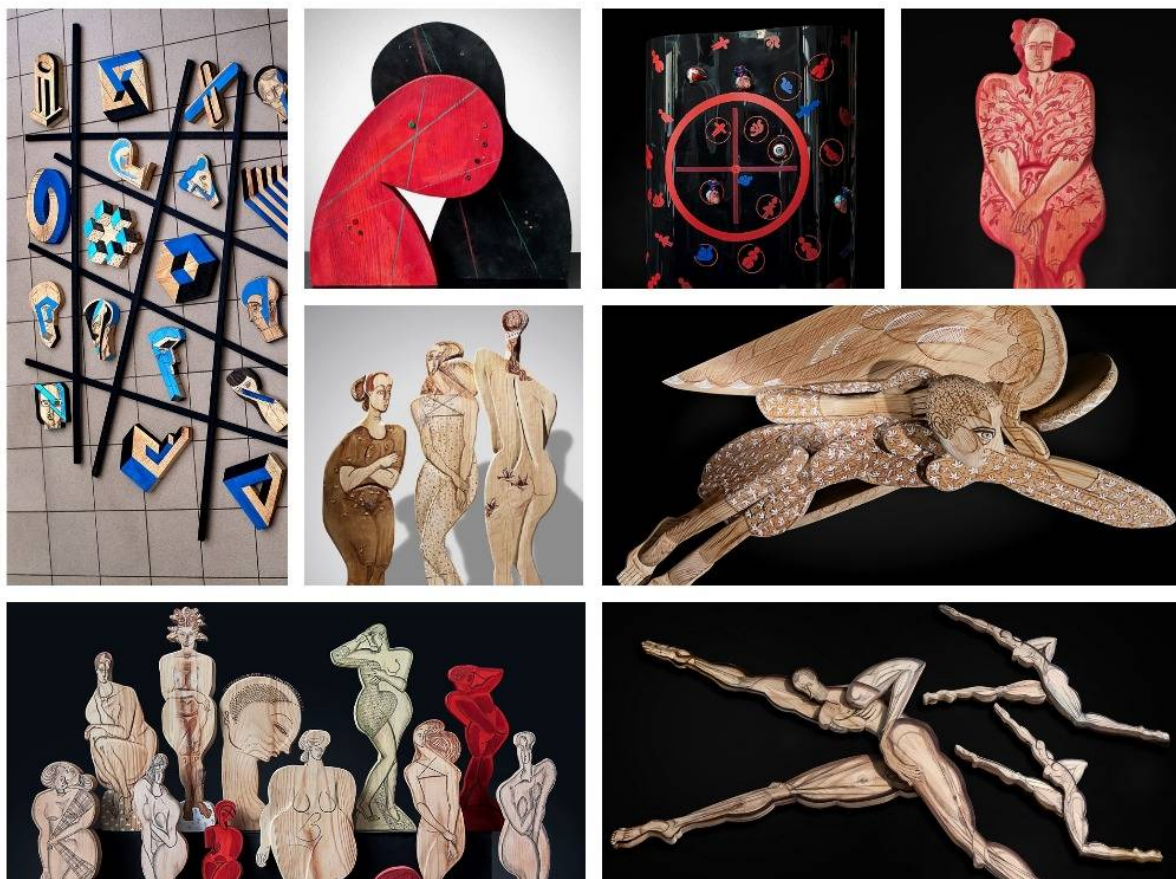
Камерные размеры экспозиции не позволили дать полную картину православного искусства России сегодня. Тем не менее, выставка дала возможность познакомиться с творчеством крупнейших центров церковного искусства. Церковное искусство Москвы и мастеров Российской академии художеств представлено *Евгением Максимовым, Ириной Старженецкой, Анной Рындиной, Александром Чашкиным*. Творчество *Филиппа Давыдова* и *Ольги Шаламовой* продемонстрировало искусство Санкт-Петербурга. Безграничную тему творчества многочисленных и ярких региональных школ открывала *София Мачигина*. Иконописная мастерская имени святой преподобной мученицы, монахини-иконописца *Марии (Елизаветы Пиленко)* – Краснодар.

Одна из главных целей выставочного проекта – знакомство с самобытным и, к сожалению, малоизвестным в России **церковным искусством православной Польши**.

На экране в Белом зале Российской академии художеств была представлена обширная презентация творчества одного из крупнейших польских церковных зодчих. Всего презентация включала более 40 уже построенных православных храмов и проектов, задуманных к осуществлению в Польше.

В мероприятиях проекта приняли участие гости из Польши: *Ежи Устинович* (профессор, заведующий кафедрой архитектуры локальных культур архитектурного факультета Белостокского технического университета, профессор Международной академии архитектуры) и *Ежи Малиновски* (председатель Польского института исследований мирового искусства, Университет Николая Коперника в Торуне).

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Невыразимое». Выставка произведений Елены Суровцевой

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств с 29 мая по 30 июня 2019 года состоялась выставка произведений заслуженного художника России, почетного члена РАХ Елены Михайловны Суровцевой. В экспозиции было представлено около 50 скульптурных работ и 11 арт-объектов, выполненных в различных техниках и материалах (дерево, шамоте, бронзе и др.), а также несколько авторских графических листов. Среди них такие известные скульптурные композиции, как «Невыразимое», «Белые знаки», «Генеалогическое древо-люди-звезды», «Все не так, как кажется», «Ничего особенного», а также произведения «Памятник скошенным травам», «Зависть велосипедным пинам», «Моя муза – 1», «Жертвоприношение» и другие.

Елена Суровцева – неутомимый экспериментатор, мастер с неповторимой индивидуальной манерой. Она относится к плеяде ведущих отечественных скульпторов-«восьмидесятников». Ее путь в скульптуре был своеобразным. Вкус к материалу, к форме предмета проявился уже во время обучения на кафедре художественного стекла в высшем Строгановском училище. Через материал с текучей, подвижной формой пришел опыт создания предметов в чисто «скульптурных» идеях. Еще одной отправной точкой для формирования стиля художника стало необычайное видение окружающего мира.

Формальные искания скульптора предполагают свободную переключку со всемирной историей искусства, в том числе с прославленным в XX веке наследием

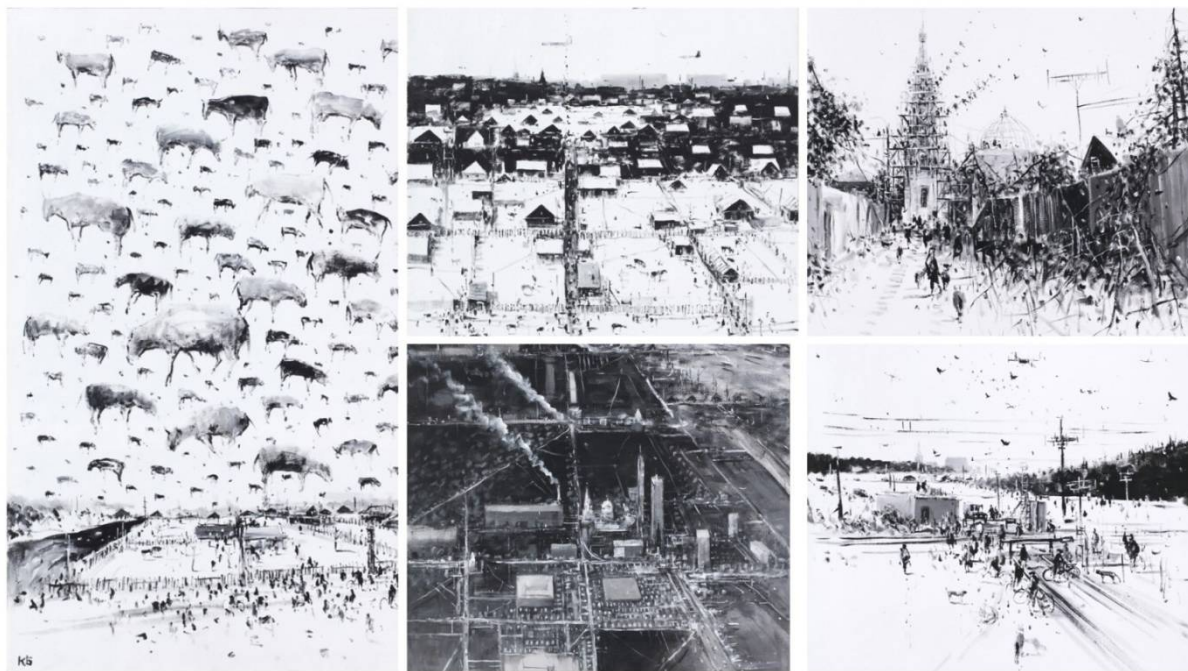
русской пластики, и переосмыслением опыта европейского модернизма, включая модерн и экспрессионизм. В последние годы Е. Суровцева открывает для себя новое понимание скульптуры. Творческий опыт автора представляет интерес не только в отечественной художественной среде, но и за границей. Ее произведения находятся в музеях Венгрии, Германии, Швейцарии, а также представлены в коллекции Государственной Третьяковской галереи.

В своем творчестве Елена Суровцева часто использует тему времени, которая несет в себе следы ее личной памяти, обращенной к архаическому переживанию времени и пространства, когда отсутствуют границы между внутренним и внешним, мир предстает еще неназванным. Она гармонично сочетает образы, имеющие значение для фундаментального понимания истории, мироздания – архаичные фигуры доисторических статуэток женщин, классические античные образы и знаки-символы. Выработанный художником творческий метод, который заключается в работе с геометрическими структурами, деформацией, позволяет создавать впечатление первозданности мира, его детскости, как редкого дара сохранения нетронутости изначального состояния души. Рождающиеся визуальные образы наделяются не только канонической устойчивостью формы, но и формой природной. Так Елена Суровцева позволяет заглянуть зрителю в мир, еще не нагруженный позднейшими приобретениями интеллектуальных технологий, и в себя. Погружаясь в эту «чуткую материну», зритель передвигается вместе с художником, меняя ракурсы своего видения, обнаруживая особую топографию и ее перспективы. При этом сама реальность в этой художественной системе открывается в момент острого переживания, как мгновенные вспышки света.

Е. Суровцева много работает с обнаженной натурой, исследуя тему телесности. В женской фигуре она стремится выразить глубинное ощущение природной стихии, пульсацию внутренней энергии. Это проявляется в наклоне поз ее героинь, в контурах их силуэтов, чем-то напоминающих манящие своей магией фигурки Майоля; в них встречается напряженное женское чувство, явленное в композициях Матисса и Ботеро, возвышенность поэтики импрессионизма, погружение в барочную культуру XVIII столетия. В камерных композициях Суровцевой скрывается глубокая нежность к человеческому телу, в котором способен отражаться драматический мир обитания человека. Своеобразно художник подходит и к жанру портрета. В скульптурных портретах она пытается выразить свои размышления о непостижимости природы, одиночестве человека перед лицом времени.

Новизна подхода Елены Суровцевой к пластической задаче позволяет прикоснуться к нравственным конфликтам времени, сделать сокрытое проявленным для современного восприятия. Реальность, фиксируемая пластикой скульптора, и есть единственное и подлинное пребывание человека в мире, наполненном живым сознанием и любовью. Творческие поиски Е. Суровцевой позволяют понять общий стилистический процесс отечественного искусства конца XX – начала XXI века, в котором она занимает одно из видных мест.

*Текст составлен на основе статьи члена-корреспондента Российской академии художеств,
искусствоведа Виталия Пацукова.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*



«Всюду жизнь». **Выставка произведений Константина Батынкова**

Российская академия художеств и Крокин галерея 29 мая – 30 июня 2019 года представили выставку произведений Константина Батынкова «Всюду жизнь» в МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели.

Родившийся в советском Севастополе, сын полярного летчика, Константин Батынков на генетическом уровне воспринял и многие годы воспроизводит особую реальность, реальность нескончаемых пространств непрерывного действия строителей светлого... прошлого.

Прошрое не артикулируется автором и не соотнобразуется с физическим временем. Оно мигрирует в содержательных планах его произведений, являя своеобразную метафору, укорененную в памяти и воспроизводящую почти натурные пейзажи далекого непреходящего детства.

Образы детей в данном случае фактически отсутствуют или мелькают где-то на периферии. Но именно оттуда, из умозрительного детства, с этого ракурса многосложные композиции Батынкова обретают то, что неосознанно притягивает к себе зрителя. Феномен детского мировосприятия – аналог «двадцать пятого кадра», онтологически присутствующий в большинстве его произведений. Это особая форма повествования, особое видение и понимание реальности, где все возможно. Летающие коровы, например.

Батынков обращается к крупному формату, освобождающему горизонт, позволяя охватить взглядом практически все, что движется в нескончаемом потоке становления и распада и замыкается в нескончаемую диораму наблюдаемой повседневности.

Парадоксально, но искусство родившегося в советском Севастополе в семье полярного летчика Константина Батынкова говорит о повседневности, не зная ни пафоса, ни героя. Под стать Брейгелю с его «охотниками», с его «Икаром»,

с его отношением с действительностью, дезавуирующей героину, растворенную в кислоте мерцающей суеты «мира сего», Батынков работает со стаффажем, наделяя его особой смыслодержательной артерией.

Мотивация большинства того, чем занимается Батынков, сопряжена не с механическим созданием фантазийных миров и затейливых мифологий, а с особым, очень индивидуальным взглядом и отношением к реальности, особым восприятием того, что существует вокруг, но скрывается в пейзажах нескончаемых гаражей, промзон, ЛЭП, пахнущих током электричек. В этой прозе дней, в этих зонах отчуждения происходит то, что происходит, казалось бы, не должно, но и здесь идет жизнь — люди живут, рожают, мечтают, куда-то лезут, болеют, умирают.

Всюду жизнь, а Батынков просто ее рисует, почти без отношения к происходящему. Он не расставляет акцентов, он смотрит окрест, панорамно, а фокусировка его интереса непредсказуема, как непредсказуемо бытие атомизированных персонажей его произведений. Батынков не художник-проповедник, он наблюдатель: «что видит, то поет». И это предопределяет очень многое в его искусстве, в репертуаре его содержания.

«Всюду жизнь» — серия новых черно-белых крупноформатов, где Батынков с присущей ему специфически русской иронией, граничащей с «онегинским» сплином, живописует родную страну, наблюдаемую им то ли со стороны обочины цивилизации, то ли из космоса, то ли из окна троллейбуса на Коровинском шоссе.

*А. Петровичев, Крокин галерея;
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*



«Цветы в театре».

Выставка произведений Зураба Церетели в «Геликон-Опера»

В фойе Московского музыкального театра «Геликон-Опера» 10 июня – 16 июля 2019 года представлена выставка произведений крупнейшего скульптора, живописца и монументалиста, народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств З.К. Церетели. Экспозицию составили живописные произведения мастера, композиция «Букет», выполненная в технике объемной эмали, и скульптуры выдающихся мастеров эпохи Возрождения – Леонардо да Винчи и Микеланджело Буонарроти.

Удивление, неожиданная радость, нежность, любовь, упоительный восторг и даже умиление – чувства, рождающиеся в сердце под впечатлением выставки работ Зураба Константиновича Церетели «Цветы в театре».

Нет ни одного человека, который относился бы к этому художнику равнодушно. Понятие равнодушия к Церетели не применимо. Его работы можно любить так, что захватывает дух горячей волной чувства, или не любить так, что невозможно молчать – необходимо спорить до хрипоты, но оставаться безразличным – никогда.

Все проявления жизни, вся ее красота и мудрость отражается в творчестве З.К. Церетели: в его скульптурах, живописи, эмалях. Каждый день художника начинается в мастерской у мольберта – как будто он боится пропустить и не увековечить чудесное: будь то мимолетное впечатление от луча, цветка, женщины или изумление величием гения. И неслучайно в его биографии свадьба внука и рождение правнуков занимают такое же важное место, как создание грандиозных монументов или получение высших наград. Он, как гуманисты Возрождения, абсолютно принадлежит миру людей,

при этом ежесекундно восхваляя и гармонию мира, проявляющуюся и в легком ветерке, и в слезинке, и в рокоте океана.

Зураб Церетели живет в мире и преобразует его с органичностью природы. Те, кто увидел его первые работы в Гаграх, Пицунде или в Адлере, были обескуражены воздвигнутыми им над водой разноцветными, мозаичными скалами, открывшимися розовыми гротами, невиданными рыбами, которых он направил нам под ноги, птицами сказочной красоты в детском парке, радостными и сильными людьми, играющими с дельфинами. Мир Церетели энергично захватывает, вовлекая и завораживая пластичностью и многоцветьем. Этот мир, озвученный и осмысленный художником, очень привлекателен для жизни.

Этот год в России назван годом Театра, и именно сейчас в фойе-галерее Сергея Зимина «Геликон-опера» представлена яркая и сочная коллекция работ «Цветы в театре». Весь мир – театр, или театр – это весь мир. Этот мир увиден и осмыслен живописцем. Он пахнет цветами. Он согрет женщинами и друзьями. Он шумит застольем с виноградным вином. Он окрашен азартом игры. Он яркий от южного солнца. Он звучит, как грузинская песня... Огромный бронзовый разноцветный букет – щедрое подношение всем гостям театра. И как реплика а-парт – два золоченых скульптурных портрета художников Высокого Возрождения – Микеланджело и Леонардо да Винчи, благосклонно и внимательно вззирающих на пришедших с надеждой разглядеть будущее.

Сергей Иванович Зимин считал, что человек, пришедший в оперу, раскрыл свою душу впечатлениям и готов к откровенности, готов воспринимать творчество в любых формах. Зимин знакомил зрителей своего театра со своей коллекцией живописи. Вслед за ним и мы приглашаем наших зрителей в удивительный, честный, изобильный и увлекательный мир художника Зураба Константиновича Церетели.

*Куратор выставки Анна Грибкова-Тхостова
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*



Выставка произведений Мюда Мечева «Картины из-под дивана»

Выставка произведений одного из крупнейших российских графиков, народного художника РФ, академика Российской академии художеств Мюда Мариевича Мечева (1929–2018) «Картины из-под дивана», посвященная 90-летию со дня рождения мастера, состоялась 11 – 30 июня 2019 года в выставочных залах Российской академии художеств (Москва, Пречистенка, 21).

На выставке была представлена живопись и графика – 44 станковые работы художника разных лет, никогда не экспонировавшиеся прежде. Впервые открытие выставки Мюда Мечева в Академии художеств прошло без участия автора работ, ушедшего из жизни 27 сентября 2018 года.

Творчество Мюда Мечева широко известно и любимо ценителями изобразительного искусства как в России, так и в других странах. Свой след в мировой культуре он оставил как выдающийся мастер книжной графики, работавший над эпическими и монументальными темами. Его творчество отмечено высокими государственными и профессиональными наградами. М. Мечев – лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина, почетный иностранный член общества «Калевала» (Финляндия), кавалер ордена Белой Розы первой степени (Финляндия), был награжден Правительством Финляндии большой серебряной медалью и бронзовой медалью Элиаса Леннрота. Работы мастера находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Музее изобразительных искусств Республики Карелия, во многих российских и зарубежных музеях, а также в частных коллекциях США, Ватикана, Финляндии и других стран.

М. Мечев родился в 1929 году в Москве в семье художника К. Пантелеева-Киреева. Окончил Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). Началом творческого пути художника стало участие в 1949 году

во Всесоюзном конкурсе на лучшие иллюстрации к карело-финскому эпосу «Калевала», он создал более 200 акварелей и рисунков. Вышедшая в свет книга с работами молодого автора принесла ему заслуженный успех, а последующие издания эпоса на русском и финском языках с гравюрами художника – мировую известность. В 2009 году Мюда Мечеву было присвоено звание почетного гражданина Республики Карелия.

Начиная с 1975 года художник 15 лет своей творческой деятельности посвятил иллюстрированию «Повести временных лет». С 1991 года на протяжении последних десятилетий М. Мечев работал над иллюстрированием четырех книг Евангелия, создав более 300 рисунков, считая эту тему самой важной в своем творчестве. Этот выдающийся подвижнический труд художника был отмечен золотой медалью Российской академии художеств. В дальнейшем он создал иллюстрации к Деяниям Апостолов, Апостольским посланиям и Апокалипсису.

В 1993 году Его Святейшество Папа Иоанн-Павел II наградил Мюда Мечева серебряной медалью Понтификата за гуманизм и достижения в искусстве.

Каждый книжный том с иллюстрациями Мюда Мечева – самостоятельное произведение искусства, в котором сочетаются художественный талант, высокая техника и передача духовности источников. Книжной графике была посвящена вся его жизнь. Но станковые работы художника – это совершенно особая страница его жизни. Несмотря на то, что создание графических циклов иллюстраций занимало почти все его время, непостижимым образом он находил возможности и для работы над станковыми произведениями.

Представленные на выставке произведения, начиная с северных работ конца 50-х годов XX века, выполненных в аскетическом сдержанном стиле, и заканчивая натюрмортами, созданными в последние годы жизни художника, в которых легкость его письма достигает импрессионистической виртуозности, говорят о М. Мечеве как продолжателе лучших традиций отечественного искусства. Они демонстрируют высочайший профессионализм, позволявший художнику работать в широчайшем диапазоне тем, графических техник и приемов, в совершенстве владея акварелью, гуашью, пастелью, смешанной техникой, карандашом, углем и др.

Мюд Мечев считал свою профессию лучшей и самой счастливой, поскольку художник, как ребенок, всегда удивляется и восхищается миром, сохраняя способность видеть его чудеса. Это восприятие и отношение к жизни легли в основу всех его станковых работ.

Художественное мастерство Мюда Мечева завораживает. Направлением мазка он мог передать гул печной тяги («Хорошая тяга»), оттенком серого цвета – зябкий мороз зимнего Петербурга («Застывшая Фонтанка»), линией рисунка – комический характер персонажей («Три петербургские вороны»). Однако критерием высокого искусства сам художник считал не столько мастерство, которое ценил в других и постоянно совершенствовал сам, сколько приверженность большой теме. Он часто говорил о том, что именно «большая» тема позволяет всецело сосредоточиться на работе, и тогда рукою художника словно водит сам Всевышний.

В экспозиции юбилейной выставки в Академии художеств нашли свое место все любимые темы Мюда Мечева. Это северные пейзажи, завораживавшие его своей эпичностью. Это Бараний Берег – усадьба художника в Карелии под Петрозаводском – место, собравшее воедино все, что наполняло смыслом его жизнь и творчество, место,

которое он писал множество раз: сам берег Онежского озера, избушку, мастерскую, лес, цветы, птиц, вещи, одухотворяющие быт. Еще одна – тема городской архитектуры, привлекавшей художника неповторимым совершенством творческой и инженерной мысли: Венеция, Рим, Париж, Хельсинки, Вена, Лондон, Амстердам, Петербург, Москва, города России. Многочисленные путешествия позволили художнику увидеть знаменитые архитектурные ансамбли, сооружения, прочувствовать архитектурные стили, эпохи. Он ощущал архитектуру как застывшую музыку и писал ее словно музыкальные темы – легко и звучно.

Натюрморты – это еще одна «большая тема», в которой воплотился тот самый живой и восхищенный взгляд ребенка, видящий за малым великое. Все картины Мюда Мечева наполнены преклонением перед красотой мира, и в этом заключался особый дар художника – видеть красоту и совершенство во всех ее проявлениях и создавать маленькие истории в коротких, лаконичных сюжетах, завораживающих воображение.

Если истории ранних произведений, собранных на выставке, повествовательны и наполнены монументальными образами, то в более поздних – взгляд художника привлекают детали, неожиданные ракурсы, мгновения, наполненные теплотой и интимностью. На выставке, например, показаны сразу четыре картины с изображением печи – «Осенняя топка», «Хорошая тяга», «Отражение свежепобеленной печки», «В мастерской на Бараньем Берегу», в которых образ печи становится символом теплоты и к теме восхищения добавляется тема благодарности миру за то, что дает он нам в самых простых мгновениях.

Талант сопровождал мастера во всех областях творчества. Он посвящал свое время и литературе. Из больших законченных работ были опубликованы роман «Портрет героя» и «Заонежская повесть». В семейных архивах сохранились записные книжки, наброски рукописей, многолетняя переписка. Он всегда сам придумывал названия своих картин, и это было завершающим аккордом работы.

В конце жизни Мюд Мечев писал цветы. «Остатки рая на земле» стали для него квинтэссенцией творческой и жизненной мудрости, заключенной в удивлении, восхищении, красоте и благодарности, завершающей главой «большой темы» жизни.

«Какая прекрасная жизнь этого мира...», – говорил художник. Его друзья, близкие не забудут его голос, рассказы, мысли об искусстве, воспоминания, шутки... Сегодня этим голосом звучат произведения на выставке «Картины из-под дивана». Внимательно прислушавшись, мы, возможно, услышим его вновь.

*Текст подготовлен на основе статьи О. Белозерской
«Прекрасная жизнь этого мира».*

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Французы».

Авторский проект Сергея Бархина в МВК РАХ

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств с 12 июня по 7 июля 2019 года проходит выставка произведений народного художника России, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РФ, академика Российской академии художеств Сергея Михайловича Бархина. В экспозиции представлено более 80 авторских графических листов с иллюстрациями к знаменитым произведениям французской поэзии.

Авторский проект «Французы» известного сценографа, художника книги и архитектора Сергея Бархина осуществлен Российской академией художеств совместно с галереей «Открытый клуб» и лабораторией экспериментальной печати «Пиранизм LAB» на грани выставочного и книжного форматов презентации. Помимо экспонирования иллюстраций к произведениям Франсуа Вийона «Баллады на воровском жаргоне», Артюра Рембо «Одно лето в аду» и героической средневековой поэме «Песнь о Роланде», в рамках выставки представлена книга «Французы», изданная малым тиражом в технике шелкографии. Ее появление заслуживает отдельного внимания, поскольку выходит за рамки типовых задач современного книгоиздания. Выпустившее книгу издательство «Близнецы», организованное Сергеем Михайловичем, его сестрой Татьяной и дочерью Анной, с начала 1990-х годов готовит серию монографий знаменитой семьи, а также книги воспоминаний и сочинения других авторов, например, «Одиссея поэта. LORA переводит TONINO» (Т. Гуэрра, 2009). «Французы» – тематическая и экспериментальная книга, объединившая в трех тетрадах, на первый взгляд, несводимые по смыслу, эстетическому направлению и языку произведения французской литературы. Смотрите пристально и внимательно, ведь найденная С.М. Бархиным линия художественной интерпретации текста через

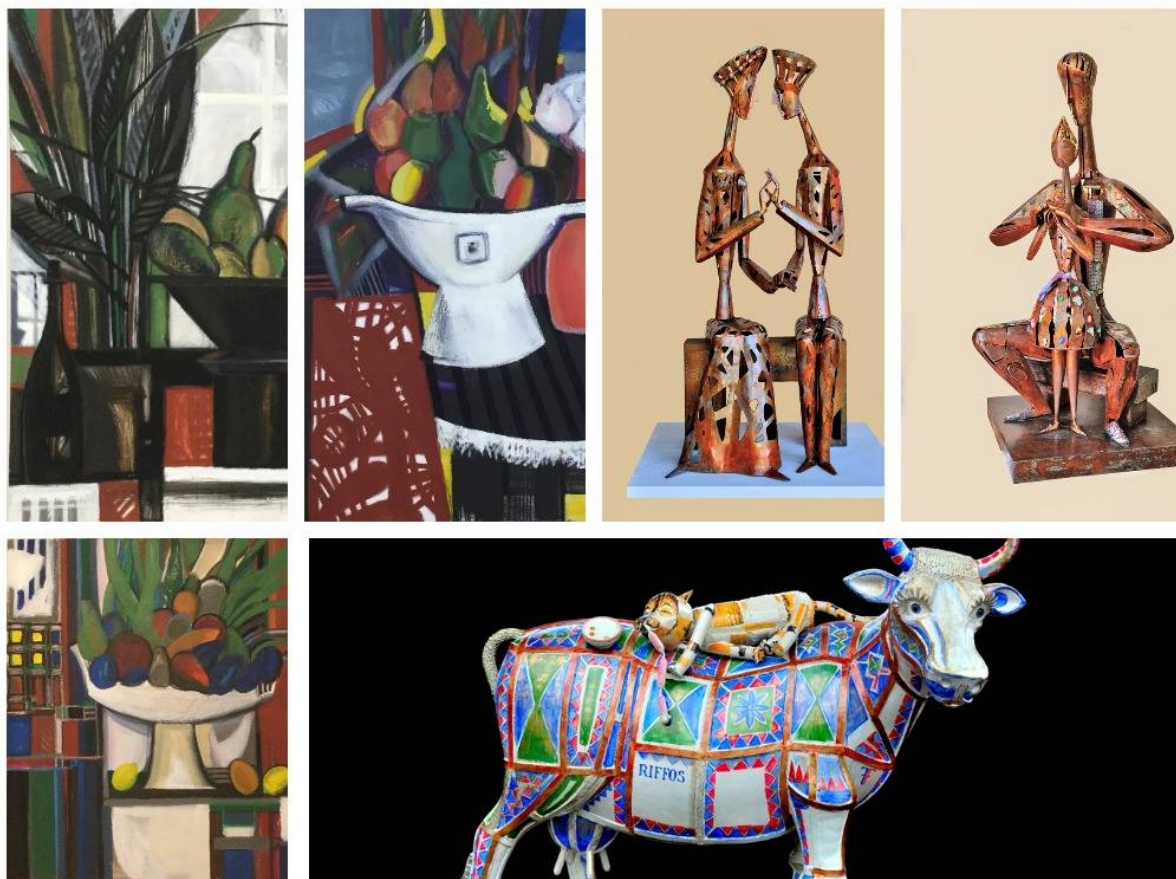
сопоставление исторических и биографических нюансов отдельных текстов позволяет говорить о диалоге, который избегает принципов устоявшегося литературного канона.

Кроме того, эта книга взаимодействует с различными контекстами, связанными с частными моментами истории издания и перевода текстов. Так, стоит отметить, что в тетради «Песнь о Роланде» иллюстрации сопровождают вольное стихотворное переложение Сергея Павловича Боброва – переводчика, литературного критика, поэта и представителя русского футуризма. Данный адаптированный перевод был опубликован только один раз – в 1943 году. Сегодня книга с тиражом в 25 000 экземпляров, выпущенная ДЕТГИЗом, является библиографической редкостью. Она дополнена научно-популярным предисловием Ильи Эренбурга и атмосферными иллюстрациями Марии Синяковой, поймавшей графической архитектурой изображений «алхимию» кантилен и эпические пространства ранних событий Реконкисты. «Вольное переложение» возникает во «Французах» как дань памяти книге, по которой многие советские читатели начинали знакомство с французским эпосом. Схожим образом напоминание об утраченной или неучтенной культурной памяти проявляется в отношении тетради «Одно лето в аду». Парадоксально, но французские издания Рембо редко иллюстрируются, а, например, один из напечатанных при жизни поэта сборников – «Озарения» – ни разу не издавался с иллюстрациями. Поэтому в 2017 году Сергей Михайлович выполнил рисунки к «Озарениям» и спустя два года продолжил свою творческую и исследовательскую работу.

В эпоху, когда статус книги, по крайней мере, изменился и едва ли соответствует той степени социальной значимости, которая была еще полвека назад, подготовка подобных независимых изданий и выставочных проектов становится важной опорой для формирования обновляемой книжной культуры. В ситуации распространения информации средствами цифровых медиа, именно постоянный индивидуальный поиск и оценка регулярно меняющегося положения дел могут оказаться решающими в поддержании и развитии этой культуры. Несвязанный с заказом и сторонним институциональным финансированием профессиональный критический взгляд на литературу и искусство, быть может, определит характер будущего книгоиздания. Пока что, совмещая книгу в качестве вещи с ее экспозиционной версией в пространстве «белого куба», у нас есть возможность узнать конкретную точку зрения С.М. Бархина и познакомиться с его пастельными «мизансценами», показывающими французских гениев-сказителей, странников и певцов немыслимой свободы.

Текст составлен на основе статьи искусствоведа Александра Саленкова

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Диалоги».

Выставка произведений Светланы Демкиной и Акопа Халафяна

В залах Российской академии художеств 18 июня – 7 июля 2019 года работает выставка произведений члена-корреспондента РАХ, заслуженного художника РФ, заслуженного деятеля искусств РФ Светланы Демкиной и члена-корреспондента РАХ Акопа Халафяна. В экспозицию выставки вошли живописные, графические и скульптурные произведения, созданные авторами за последние годы.

Акоп Халафян родился в 1953 году в Армении, окончил среднюю школу в Краснодаре, там же получил высшее образование в Государственном университете: сначала на факультете физики, затем на художественно-графическом факультете. Он автор персональных и участник более сорока международных, зональных, академических групповых выставок. Скульптурные композиции Акопа Халафяна украшают улицы и скверы таких городов, как Таганрог, Москва, Горно-Алтайск, Краснодар, Сочи, Липецк, Новороссийск и другие.

Врожденное чувство формы и материала позволило художнику раскрыть разнообразные возможности металла. Для создания своих скульптур автор использует самые разнообразные техники работы с этим материалом – от таких традиционных, как выколотка меди и горячая эмаль, до самых современных – плазменная резка, порошковые краски, цифровые технологии. Все творчество Акопа Халафяна глубоко

личностное, основанное на эмоциональных переживаниях и интеллектуальном осмыслении реальности. Мастер пытается приоткрыть видимую, поверхностную форму, приглашая зрителя к созерцательному диалогу.

На выставке представлено около двух десятков работ скульптора, выполненных из металла. Экспозиция дает возможность зрителям познакомиться с образным миром художника, его поисками нового пластического формообразования, включиться в эмоциональное сопереживание.

Светлана Демкина родилась в 1951 году в Донецкой области. В настоящее время живет и работает в Краснодаре. В сферу интересов Светланы Демкиной входят различные виды и жанры искусства, она успешно работает как художник-монументалист, дизайнер, скульптор-керамист. Окончила с отличием Московское художественно-промышленное училище им. Калинина и Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское). Произведения Демкиной экспонируются на выставках как в России, так и за рубежом, находятся в музеях и частных коллекциях России, США, Германии, Чехии, Франции, Кипра и других стран. Демкина успешно совмещает творческую деятельность с активной общественной и педагогической работой. Она является председателем творческого Союза художников Кубани, а также профессором Северо-Кавказского федерального университета.

Творчеству Светланы Демкиной свойственна высокая профессиональная культура, неповторяемость художественных решений, яркая образность, что является результатом большого и созидательного творческого пути. Разнообразные жизненные коллизии, остро пережитые художником, трансформируются в ее работах в четко структурированные композиции, выполненные в броской авторской манере. Для ее творчества характерен колористический минимализм, выразительные объемы и оригинальные цветовые решения. Живя в многослойном культурном контексте, С. Демкина в своих работах смело соединяет эпос и лирику, архаику и авангард, живопись и графику. Яркая декоративность цветовых отношений, широкий мазок, нестандартные композиционные находки – характерные черты ее творчества. Она умеет мастерски придать своей живописи то графическую жесткость, то аморфную мягкость пятна, достигая в противопоставлениях неожиданной гармонии.

В экспозицию выставки вошли живописные и графические произведения, некоторые показаны зрителям впервые.

Творчество С. Демкиной и А. Халафяна воплощает самые живые художественные идеи и возникает на стыке пластических форм, материалов и новых способов их применения.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка «Персоналии – Зураб Церетели»

В Государственном музее Лихтенштейна 26 июня – 29 сентября 2019 года проходит персональная выставка Зураба Константиновича Церетели, приуроченная к его 85-летию, в рамках культурного обмена при поддержке Московского музея современного искусства.

В экспозиции представлены живописные работы и рисунки, чьи сюжеты основаны на традициях, фольклоре, мифах и религиозных мотивах. Разные грани личности художника, как скрытые от глаз, так и публичные, проявляют свою глубину в кажущейся простоте. Зураб Церетели, президент Российской академии художеств, является одним из крупнейших современных художников. Он получил множество наград, получил звание посла доброй воли ЮНЕСКО и рыцарский орден Почетного легиона (Франция). Недавно он также был награжден орденом Дружбы «Достлут» от президента Азербайджана Ильхама Алиева.

Прежде всего, художник известен благодаря своим впечатляющим монументальным скульптурам и памятникам, расположенным в разных уголках мира. Бюсты Юрия Гагарина и Льва Толстого украшают площади в Монтевидео. В Иерусалиме стоит созданный им мемориал памяти жертв Холокоста. Среди его скульптурных произведений – Николай Гоголь в Риме, Святой Николай в Бари, «Добро побеждает зло» перед штаб-квартирой ООН в Нью-Йорке, памятник Петру I и Храм Христа Спасителя в Москве, «Слеза скорби» в память о погибших во время теракта 11 сентября в Байонне, штат Нью-Джерси, «Рождение нового человека» в Севилье, «Отцы-основатели Европейского союза» в Ски-Шазель (Франция) и памятник Папе Иоанну Павлу II рядом с собором Нотр-Дам в Париже.

Слово «монументальность» лучше всего описывает искусство Зураба Церетели: все созданное им монументально – его скульптуры, картины, рисунки. Монументальность в данном случае означает величие, великолепие в лучшем смысле этого слова, нечто значимое и возвышенное в масштабе создаваемых человеком творений. Его произведения пронизаны религиозным чувством и мифологическими мотивами.

Его картины и рисунки схожи с его скульптурами. На картинах Зураба Церетели яркие цвета нанесены толстыми и широкими мазками, изображая нечеткие силуэты с искаженными пропорциями и смещенной перспективой. Они напоминают грузинско-русский фольклор. Его работы импульсивны и вдохновлены непосредственными переживаниями и эмоциями. В них чувствуется искренность и подлинность национального характера художника, пронизанного любовью к природе, которому свойственны порядочность во всех помыслах и неразрывная связь с традициями.

Зураб Церетели также является исключительным рисовальщиком. Именно с рисунков начинается каждая его работа. Они составляют основу его скульптур и картин.

Возвышенность, монументальность, национальные традиции, религиозные и мифологические сюжеты возвышают его произведения и делают их уникальными и неподвластными времени.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Искусство Евразии

№ 2 (13), 2019

Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,

международная кафедра ЮНЕСКО

e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:

www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2019

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019