

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

№3(14) 2019
ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

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

Искусство Республики Тыва

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2019
Дата публикации: 30 сентября 2019 г.

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.
Мушникова 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

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: pkpmahajan@yahoo.co.in

В оформлении обложки номера: Ооржак Ю.Д. Пастух. 2018 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: 30 сентября 2019 г.

The Art of Eurasia
No. 3 (14) 2019
Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 30.09.2019

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)
Jiaoren 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: Oorzhak Yu.D. «Shepherd». 2018. State Art Museum of the Altai Krai.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (Шишин М.Ю.) 8

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Иргит А.К. История появления и развития малой пластики на территории Тувы 12

Килуновская М.Е., Семенов В.А. Искусство древней Тувы (III–I тысячелетия до н. э.) 20

Леус П.М. Художественные бронзы эпохи хунну в Туве 50

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ Л. ЧАНДРЫ

Дипанкара 66

ФОРУМ

Балган А.А. Традиции тувинского буддийского искусства в творчестве мастера Когела Саая 74

Батырева С.Г. Пространственное мировидение тюрко-монгольских народов (по материалам коллекций узорного войлока музеев России) 87

Белокурова С.М. Константы кочевой культуры в творчестве художника Шоя Чурука 105

Будегечиева Т.Б. Традиционный мир вещей тувинцев-кочевников 115

Красавина М.В., Октябрьская И.В. , Павлова Е.Ю. У истоков сибирского стиля. Тувинский вектор 130

Монгуш Ш.Х. О некоторых тувинских подушках из коллекции Национального музея Республики Тыва 149

Нан-Хоо Я.А., Шойдук Л.Ш. Истоки творчества и наследие Нади Рушевой 158

Ноозун О.Х. Наследие Сергея Хомушкуевича Кочаа 170

Салчак В.С. Савыр Салчак – один из искусных мастеров Бай-Тайги 178

Хертек А.С. Современное камнерезное искусство Тувы. Династия Тойбухаа 187

Чап А.А. Скифский звериный стиль в традиционных формах тувинского народного искусства 202

Шишин М.Ю. Скульптуры Александра Баранмаа 210

ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Габышева А.Л. Хранить молочную благодать: Берестяные изделия из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) 223

Гончарик Н.П. Тувинская резьба по камню в собрании ГХМАК 242

Елихина Ю.И. Особенности тувинского буддийского искусства и живописного стиля в тангка 258

Кужугет А.К. Культура и искусство Тувы в музейных коллекциях России. Собрание Феликса Кона 1902-1903 гг. 272

Филиппова О.Н. Коллекция культовой деревянной скульптуры в Моршанском историко-художественном музее 284

Шойдук Л.Ш. Юрта – древнее жилище тувинцев 302

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Байтенов Э.М. Дизайн: прошлое, настоящее, горизонты 317

ВЕРНИСАЖ

Зотова О.И. После 1917-го. Выставка частной коллекции в Музее современного искусства Харбина 336

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

«Это мы!»: выставка графики и карикатуры Игоря Смирнова 346
«Живопись танка. Медитация и философия Востока»: выставка произведений Николая Дудко 348
Проект «Земля и Небо»: живопись Константина Сутягина, музыка Ивана Соколова 351
«Таблички. 66. Tablichki»: выставка произведений Николая Терещенко 352
Открытие скульптурной композиции «Монумент будущим звездам» работы З.К. Церетели в ГИТИСе 354
«Стремление вверх»: выставка произведений Елены Старостиной 355
Межрегиональная передвижная выставка «Живописная Россия» 357
Выставка произведений Руслана Цримова в Российской академии художеств 359
Открытие скульптурного портрета императрицы Елизаветы Петровны работы З.К. Церетели в Александринском театре 361
Выставка «Лика Церетели. Интуитивная топография» 362
Открытие памятника Дмитрию Шостаковичу работы З.К. Церетели в Самаре 364
«Живопись минхва. Утопия корейского народа» Выставка произведений Со Гон Им (Республика Корея) в МВК РАХ 366
«Тайна природы»: выставка произведений Татьяны Образцовой 368
Выставка «Визионарный реализм Андрея Есионова» в Риме 370

CONTENTS

Introductory remarks 8

EURASIAN HERITAGE

Irgit A.K. The history of the genesis and development of small sculptural forms in Tuva 12
Kilunovskaya M.E., Semenov Vl.A. Art of ancient Tuva (III – I millennium BC) 20
Leus P.M. Art bronze of the Hunnu period in Tuva 50

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY L. CHANDRA

Dipankara 66

FORUM

Balgan A.A. Traditions of Tuvan Buddhist art in the work of the master Kogel Saaya 74
Batyreva S.G. Spatial worldview of the Turkic-Mongolian peoples (based on collections of patterned felt museums of Russia) 87
Belokurova S.M. Constants of nomadic culture in the pictures of artist Shoy Churuk 105
Budegechieva T.B. The traditional world of things of the Tuvinian nomads 115
Krasavina M.V., Oktyabrskaya I.V., Pavlova E.Yu. At the origins of the Siberian style. Tuvinian vector 130
Mongush Sh.H. About some Tuvan pillows from the collection of the National Museum of Republic of Tuva 149
Nan-Khoo Ya.A., Shoyduk L.Sh. The origins of creativity and the heritage of Nadia Rusheva 158
Noozun O.Kh. The art heritage of Sergey Kochaa 170
Salchak V.S. Savyr Salchak as one of the skilled masters of Bai Taiga 178
Khertek A.S. The modern stone-carving art of Tuva. Toibuhaa Dynasty 187
Chap A.A. Scythian animal style in traditional forms of folk art of Tuvans 202
Shishin M.Yu. Sculptures by Alexander Baranmaa 210

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

Gabysheva A.L. Keeping the milk grace: Birch bark objects from the collection of the National Fine Arts Museum of the Republic of Sakha (Yakutia) 223
Goncharik N.P. Tuva stone carving in the collection of the State Art Museum of the Altai Krai 242
Elikhina Yu.I. Special features of Tuvan Buddhist art and pictorial style in tangka 258
Kuzhuget A.K. The culture and art of Tuva in museum collections in Russia. Collection of Felix Kohn 1902–1903 272
Filippova O.N. Collection of iconic wooden sculptures in the Morshansk Historical and Art Museum 284
Shoyduk L.Sh. The Yurt is an ancient dwelling of Tuvans 302

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Baitenov E.M. Design: Past, Present, and Future relevance 317

VERNISSAGE

Zotova O.I. After the 1917th. Private Collection Exhibition at the Harbin Contemporary Art Museum 336

ACADEMY NEWS

«This is us!»: exhibition of graphics and caricatures by Igor Smirnov 346
«Tanka painting. Meditation and philosophy of the East»: exhibition of works by Nikolai Dudko 348
«Earth and Sky» Project: painting by Konstantin Sutyagin, music by Ivan Sokolov 351
«Tablets. 66. Tablichki»: exhibition of works by Nikolai Tereshchenko 352
Opening of the sculptural composition «Monument to Future Stars» by Zurab Tsereteli in the Russian University of Theatre arts 354
«Striving up»: exhibition of works by Elena Starostina 355
Interregional travelling exhibition «Picturesque Russia» 357
Exhibition of works by Ruslan Tsrimov at the Russian Academy of Arts 359
Opening of the sculptural portrait of Empress Elizabeth Petrovna by Z.K. Tsereteli at the Alexandrinsky Theater 361
Exhibition «Lika Tsereteli. Intuitive Topography» 362
Opening of the monument to Dmitry Shostakovich by Z.K. Tsereteli in Samara 364
«Minhwa painting. Utopia of the Korean people». Exhibition of works by Suh Gong Im (Republic of Korea) 366
«The Secret of Nature»: exhibition of works by Tatyana Obraztsova 368
Exhibition by Andrei Esionov «Realismo visionario» in Rome 370

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Михаил Шишин
Главный редактор

Дорогие читатели!

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии», плод напряженного коллективного труда авторов-искусствоведов и сотрудников редакции. Мы делимся тем, что захватило наши мысли и душу и подарило незабываемые переживания, которые может даровать только искусство, в этом случае – искусство Тувы.

С одной стороны, мы поняли, что осветили лишь малую грань величественного кристалла – искусства Тувы, вобравшего в себя замечательные достижения дерзновенного творческого духа человека от эпохи камня до сегодняшнего дня. За рамками журнала осталось еще чрезвычайно много нового и интересного. Нужна, видимо, уже энциклопедия «Искусство Тувы», чтобы показать все этапы и основные явления в художественной культуре этого края.

С другой стороны, очевидно, что искусство Тувы – это действительно целостный континуум, древний, наполненный живыми токами и энергиями, которые прочно связывают художников через многие столетия. Мы надеемся, что это откроется при знакомстве со статьями в трех основных разделах журнала – «Евразийское наследие», «Форум» и «По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей». В них представлено искусство от III тысячелетия до нашей эры до начала III тысячелетия нашего времени. Поражает при этом множество выдающихся художников и их произведений искусства, но еще больше – как тесно связано между собой творчество мастеров на протяжении пяти тысячелетий. Словно одна династия, одна школа, одна мастерская работает над украшением этого уголка Евразии.

Удивительно не только отсутствие временных разрывов между мастерами, но и ощущение того, как они, с большим уважением относясь к своим предшественникам, стремятся и продолжать традиции, и одновременно осваивают новые техники, работают с новыми материалами и формами искусства. Невольно возникает мысль, что все, в ком пробуждается тяга к творчеству, познают некий общий предначертанный замысел по украшению тувинской земли и посильно вносят свой вклад в создание некоего величественного художественного полотна. Искусство древних мастеров и наших современников – это как бы отдельные фрагменты смальты, мозаики, что органично и точно укладываются в эту грандиозную картину. Вглядываясь в произведения современных художников, понимаешь, что они точно почувствовали, что нужно сделать, и их работы как будто даже ожидались именно в это время и именно такими, как они есть. И это не механическое единство с другими творческими линиями, а гетерофоническое, как в народной песне, где каждый исполнитель максимально выражает свой талант, но не разрушает целостность хора.

Туву иногда сравнивают с этническим котлом, в котором сплавились многие этносы, объединились народы. Но этот образ кипящей массы вполне применим и к искусству Тувы. В него вливались, оставаясь живыми и активными, творческие

интенции и верования народов, проживавших на этой территории, сюда приходили и вели успешную миссионерскую деятельность представители различных религий. И все эти духовные потоки сплавились вместе не до степени неразличия, а напротив взаимно усилив друг друга. Например, образы львов-охранителей Благословенного Будды, пройдя долгий путь от Тибета через Китай и Монголию, обогатившись пластическими выразительными чертами, благодаря таланту тувинских камнерезов превратились в арсланов – в удивительно красивые статуэтки львов. И сегодня они стали знаковыми именно для тувинского искусства, это ключевые образы одного из редких направлений в искусстве Евразии – резьбы по мягкому камню агальматолиту, что принесло уже широкую известность тувинским мастерам.

Открытость всему миру, радость узнавания нового от других культур и желание представить свои достижения в искусстве другим народам – это коренная черта тувинских художников. Она привлекала к себе многих исследователей как из России, так и других стран. Много замечательных деталей можно узнать о них в очерках наших авторов.

Одним из поводов обратиться к искусству Тувы стал фестиваль «Монгун кержек» («Серебряное тесло»), что проходил в Бай-Тайгинском кожууне, одном из центров народного творчества на территории республики. Это было невероятное по количеству участников и разнообразию различных событий мероприятие: состоялись научно-практическая конференция, встречи с художниками различных ремесел, ярмарка, потрясающая и числом мастеров, и их изделиями, был совершен буддийский обряд благопожелания. И все это – на фоне широко раскинувшихся межгорных долин с красивой пластикой линий, с чистыми струями рек, каменными изваяниями эпохи тюрков, комплексами петроглифов, на которых шествуют могучие быки с поклажей, изображенные еще в бронзовом веке. Тува – поистине один из живых родников искусства Евразии, и об этом выпуск нашего журнала. Будем рады, если он поможет понять искусство этого края, а может быть, и позовет в Туву.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear colleagues,

Here is the next issue of «The Art of Eurasia» Journal, the result of the intense collective work of authors – art critics and editorial staff. We share what captured our thoughts and soul and gave an unforgettable experience that can only give art, in this case – the art of Tuva.

On the one hand, we realized that we illuminated only a small facet of the majestic crystal – the art of Tuva, which absorbed the remarkable achievements of the daring creative spirit of man from the era of stone to the present day. Outside the journal issue there is still a lot of new and interesting. Apparently, we need an encyclopedia of «Art of Tuva» to show all the stages and main phenomena in the artistic culture of this region.

On the other hand, it is obvious that the art of Tuva is really an integral continuum, ancient, filled with live currents and energies that firmly connect artists through many centuries. We hope that this will open when you get acquainted with the articles in the three main sections of the journal – «Eurasian heritage», «Forum» and «In storerooms and expositions of museums and art galleries». They represent art from the 3rd Millennium BC, to the beginning of the 3rd Millennium of our time. At the same time, many outstanding artists and their works of art amaze, but even more – how closely linked the work of masters for five millennia. It's like one dynasty, one school, one workshop working on the decoration of this corner of Eurasia.

It is amazing not only the absence of time gaps between the masters, but also the feeling of how they, with great respect for their predecessors, strive to continue the tradition, and at the same time learn new techniques, work with new materials and art forms. The idea Involuntarily arises that everyone in whom the craving for creativity is awakened learns a certain general predestined plan for decorating the Tuvan land and will contribute to the creation of some magnificent artistic canvas. The art of ancient masters and our contemporaries is like separate pieces of a mosaic that organically and accurately fit into this grandiose picture. Looking at the works of contemporary artists, you realize that they felt exactly what needs to be done, and their work as if even expected at this time and exactly as they are. And this is not a mechanical unity with other creative lines, but a heterophonic one, as in a folk song, where each performer expresses his talent as much as possible, but does not destroy the integrity of the choir.

Tuva is sometimes compared to an ethnic cauldron, in which many ethnic groups fused, nations united. And this image of the boiling mass is quite applicable to the art of Tuva. The creative intentions and beliefs of the peoples living in this territory poured into it, remaining alive and active, representatives of various religions came here and conducted successful missionary activity. And all these spiritual streams fused together not to the degree of indistinguishability, but on the contrary mutually reinforcing each other. For example, the images of lions-guardians of the Blessed Buddha, having passed a long way from Tibet through China and Mongolia, enriched with plastic expressive features, thanks to the talent of Tuvan stone cutters turned into arslans – amazingly beautiful statues of lions. And today they have become iconic for the Tuvan art, it is a key image of one of the rare areas in the arts of Eurasia – carving soft stone agalmatolite that brought fame to the Tuvan masters.

Openness to the world, the joy of learning new things from other cultures and the desire to present their achievements in art to other nations – this is the root feature of Tuvan artists. It attracted many researchers both from Russia and other countries. Many remarkable details can be found about them in the essays of our authors.

One of the reasons to turn to the art of Tuva was the festival «Mongun kerzhek» («Silver adze»), which was held in Bai-taiga kozhuun, one of the centers of folk art in the Republic. It was an incredible event in terms of the number of participants and the variety of different events: a scientific and practical conference, meetings with artists of various crafts, a fair that was amazing in terms of the number of masters and their products, a Buddhist rite of benevolence was performed. And all this – against the backdrop of its sprawling intermountain valleys with beautiful graceful lines, clean waters of the rivers, the stone sculptures of the era of the Turks, complexes of petroglyphs, where the mighty bulls with baggage marching, depicted in the bronze age. Tuva is truly one of the living springs of Eurasian art, and this is the issue of our journal about. We will be glad if it will help to understand the art of this region, and maybe will call to Tuva.

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.001 УДК 745.5

ИСТОРИЯ ПОЯВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МАЛОЙ ПЛАСТИКИ НА ТЕРРИТОРИИ ТУВЫ

Иргит Айлана Кадыр-ооловна
Старший преподаватель кафедры
Технологии и предпринимательства КПИ
Тувинского государственного университета,
кандидат искусствоведения.
Член Ассоциации искусствоведов РФ.
Россия, г. Кызыл
iak70@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается краткая история появления и развития малой пластики на территории Тувы, восходящей к первобытно-общинному строю. Находки в древнем каменном веке на территории Тувы, среди которых простейшие каменные орудия труда. Освоение техники обработки камня, появление предметов быта в образе тотемных животных. Характер творчества, символическое значение изображений, формы орнамента, которые связаны семантико-символическим значением, а также зарождение декоративного искусства в эпоху неолита. Обобщенность и сохранность черт реализма в статуэтках. Круг материалов и видов древнего искусства в эпоху бронзового века: резьба по камню, изделия из металла.

Ключевые слова: камнерезное искусство, агальматолит, резьба, музей, фигурка, традиция, художник, Тува.

Библиографическое описание для цитирования:

Иргит А.К. История появления и развития малой пластики на территории Тувы // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 12-19. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.001. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/7/

Актуальность темы связана с древним искусством. Искусство имеет секреты технологического порядка, но требует общего для всех непрерывного учения. На территории Тувы было найдено достаточное количество каменных орудий труда древнего периода. Камень служил для изготовления многих необходимых предметов быта, орудий труда, оружия (наконечники для стрел, молотки, топоры и др.).

Это свидетельствует о том, что древние кочевники Тувы пользовались инструментами для обработки различных материалов, а в большей степени они осваивали технику обработки камня. Это еще одно подтверждение того, что они имели в своем распоряжении инструменты для обработки материалов: кости животных, мягкие породы камней. Археологи подтверждают, что в раскопках жилищ наших древних предков встречаются и предметы, которые имеют большую художественную ценность. К ним относятся собранные древними племенами и сохранившиеся до наших дней коллекции цветной гальки, натечные сталактиты, раковины (рис. 1).



Рис. 1. Древние камни. Фонд Национального музея Республики Тыва.

С переходом от неолита к эпохе бронзы, которая завершается в Туве в конце третьего тысячелетия до н. э., формы художественного творчества древних племен, населявших таежные и горностепные районы, становятся разнообразнее. Расширяется круг материалов и видов древнего искусства: керамика, резьба по камню, изделия из металла. Характер творчества, символическое значение изображений, формы орнамента были тесно связаны семантико-символическим значением, а также со сформировавшимся укладом местных племен. Художественная культура эпохи бронзы сохраняет много общих черт с культурой эпохи неолита. Об этом свидетельствует найденный в раскопках археологом М.Х. Маннай-оолом небольшой стержень из яшмы, на конце которого с поразительным реалистическим мастерством, точностью и наблюдательностью вырезана голова лосихи с характерным складом губ, круглыми глазами, длинными, словно настороженно прижатыми к голове, ушами [3, с. 144-146] (рис. 2).

Эта находка в одном из погребений на территории Эрзина (южной части Тувы) подтверждает правильность исторической гипотезы о связях обитавших здесь племен с таежной зоной. В использованных здесь художественных приемах видно еще продолжение неолитических традиций, к неолиту ведет и манера изображать в ряде

случаев только голову животного. Другие памятники, подобные эрзинскому изображению самки лося, действительно, чаще встречаются в районах тайги. Примером может служить обломок стержня из красной яшмы, увенчанный головой лося, найденный на севере Тувы, хранящийся ныне в Минусинском музее имени Н.М. Мартьянова Красноярского края. Стержни из красной яшмы, подобные эрзинскому, найдены и в некоторых других районах Сибири. Памятники, созданные первобытными охотниками, были наполнены образами зверей. Так, например, земля ассоциировалась с образом лося. У эвенков на весеннем празднике разыгрывали космическую охоту, где лось – это зооморфное солнце, центр Вселенной. Звериный эпос составлял основу «звериного стиля», анималистического искусства. По всей вероятности, эти стержни несли определенные культовые функции. Есть предположение, что это предметы фаллического культа и на них изображены тотемные животные [6, с. 171-172] (рис. 3).



Рис. 2. Стержень из яшмы. Фонд Национального музея Республики Тыва.



Рис. 3. Стержень. Фонд Национального музея Республики Тыва.

Освещая вопросы истории изобразительного искусства Тувы, С.И. Вайнштейн отметил, что с начала второго тысячелетия до н. э. в Туве появляются произведения искусства, характерные для творчества племен так называемой окуневской культуры, получившей довольно широкое распространение в Южной Сибири. Особенностью культуры является ярко выраженная роль охоты. В этот период «звериный стиль» находит свое новое выражение в предметах одежды, украшениях и амулетах. Культовые предметы, сопровождавшие погребенных, связаны, в основном, с тотемическими верованиями. Тотем был материализованной формой осознания связи человека с природой, представлял элементарную форму божества. Комплексным выразителем духовных и эстетических представлений этого времени были каменные идолы [1].

В Минусинском краеведческом музее хранится большая коллекция онгонов в виде достаточно упрощенных изображений птиц (ястреба и кукушки), рыб и зверей, вырезанных из дерева. Звери, птицы, рыбы олицетворяли духов животных, которым поклонялись язычески верующие кочевники, скотоводы, охотники (рис. 4, 5).

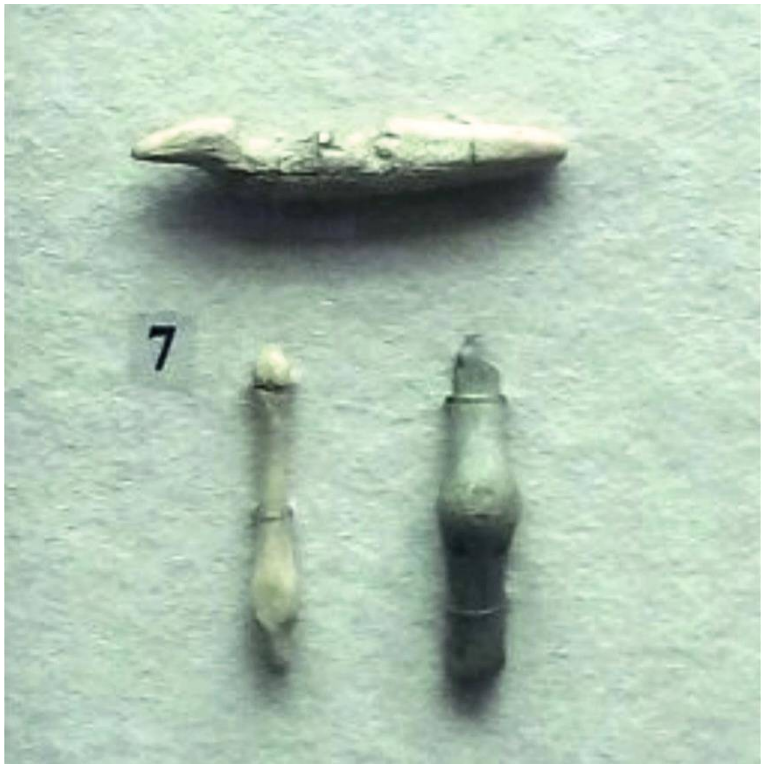


Рис. 4. Птица. Фонд Минусинского краеведческого музея.



Рис. 5. Рыба. Фонд Минусинского краеведческого музея.

У тувинцев имелись постоянные антропоморфные изображения, которые можно было встретить в каждом доме [4; 5]. Они олицетворяли собой духов – предков по женской линии или родоначальниц, покровительниц очага. Несколько таких деревянных фигурок ээренов имеются в коллекции Национального музея Тувы. Это грубоватые фигурки со схематично выполненными удлиненными туловищами, короткими обрубками – ногами; правая рука у такой фигурки согнута и прижата к животу, левая рука опущена вдоль туловища. Условно намечены черты лица, пальцы (рис. 6).



Рис. 6. Ээрен «Кижи». Фонд Национального музея Республики Тыва.



Рис. 7. Ээрен. Фонд Национального музея Республики Тыва.



Рис. 8. Ээрен «Маска». Фонд Национального музея Республики Тыва.

Первые антропоморфные идолы делались упрощенно (такие фигурки состояли лишь из прямоугольного туловища и ромбовидной головы), а другие выполнялись более детально: изготовлялись антропоморфные фигурки, они одухотворялись, наделялись человеческой внешностью и даже чертами характера. Общий вид идола в виде маски напоминает стрелу, заостренную в нижнем конце, четко были выражены глаза, нос, рот (рис. 7).

Для изделий круглой скульптуры характерна статичность, фронтальность и симметричность изображений. Тем не менее древний художник, еще не умея передавать фигуру, все же получал живые изображения. Это достигалось тем, что отдельные части фигуры могли поворачиваться в обратном направлении. Пример – ритуальная каменная фигурка, олицетворяющая шаманскую маску. Она могла находиться среди ээренов как «хам ээрен» – «шаман ээрен». На камне насквозь пробиты глаза, нос, рот. Ниже рта две дугообразные рельефные линии обозначают подбородок и

границу головы и шеи. Маска плоская, двуликая. С одной стороны глаза круглые, с другой – продолговатые, они были задействованы в различных ритуалах (рис. 8).

К культовой скульптуре относятся также реальные фигуры животных и людей из дерева, изготовлялись также для святилищ «ова», посвященных духам гор. Большая работа по описанию и каталогизации работ была проведена В.А. Кореняко [2]. Наряду с ритуальной скульптурой народная скульптура малых форм имела большую популярность, ее изготовляли кочевники на стоянках во время долгих однообразных переходов. Фигурки араты вырезали на основе народных художественных традиций, а иногда по указаниям шаманов и лам.

Таким образом, история оставила нам скульптуру малых форм, бытовые скульптурки, в центрально-азиатском регионе сформировалась определенная изобразительная традиция, система образов. Здесь складывается единство разных народов с их культурными традициями, которые в течение последующих семи веков испытывают многочисленные влияния, претерпевают трансформации, фиксируя, таким образом, изменения в сознании, в эстетическом освоении окружающего мира кочевыми сообществами и направлениями их культурных контактов. В этих условиях на протяжении длительного исторического периода в регионе складывается и развивается малая пластика, имеющая свои национальные и региональные особенности. Наследование нами этих образов обязывает нас к их пониманию и интерпретации.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что с глубокой древности и до нашего времени декоративно-прикладное искусство продолжало и продолжает развиваться. Обогащаясь и дополняясь, оно воплощает в себе большой опыт человеческого разума, силу человека, его стремление к прекрасному, которое выражается в художественном вкусе, тонкости, яркой образности, своеобразном ритме композиции. Древнее искусство ярко свидетельствует, что малая пластика зародилась в сфере быта и составляет важную часть многовекового культурного наследия, созданного непрестанным трудом и талантом.

Литература

1. Вайнштейн С.И. Мир кочевников Центра Азии. – М.: Наука, 1991. – 283 с.
2. Кореняко В.А. Народное искусство монголов и скифо-сибирский звериный стиль // V Международный конгресс монголоведов: доклады советской делегации. – М.: Наука, 1987. – Ч. III. Археология, культура, этнография. – С. 90-99.
3. Маннай-оол М.Х. Итоги археологических исследований ТНИИЯЛИ в 1961г. // Учен. зап. ТНИИЯЛИ. – Вып. X. – 1962. – С. 144-146.
4. Мелодия в камне: биобиблиогр. указ. / Нац. б-ка им. А. С. Пушкина Респ. Тува, отд. нац. и краеведч. лит.; сост. Л. М. Чадамба. – Кызыл: РИО НБ, 1998. – 40 с.
5. Молодин В.И. Древнее искусство Западной Сибири. – Новосибирск: Наука, 1992. – 188 с.
6. Хлобыстина М.Д. Древнейшие южносибирские мифы в памятниках окуневского искусства // Первобытное искусство. – Новосибирск, 1971. С. 171-172.

Статья поступила в редакцию 07.08.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.001

THE HISTORY OF ORIGIN AND DEVELOPMENT OF SMALL SCULPTURAL FORMS IN TUVA

Irgit Aylana Kadyr-oolovna
Senior Lecturer, Tuvan State University,
Ph.D in Arts, Member of the Association
of Art Critics of the Russian Federation.
Russia, Kyzyl.
iak70@mail.ru

Abstract

In article the short history and development of small plasticity in the territory of Tuva which is going back to a primitive-communal system is considered. Finds in the ancient Stone Age in the territory of Tuva among which there are simplest stone instruments of labor. Development of the technology of processing of a stone, emergence of household items in an image of totemic animals. The nature of creativity, symbolical value of images, ornament forms which are connected by semantic-symbolical value and also origin of decorative art in the Neolithic era. Generality and safety of lines of realism in figurines. A circle of materials and types of ancient art during era of a bronze age: a carving on a stone, metal wares.

Keywords: stone-cutting art, agalmatolit, carving, museum, figure, tradition, artist, Tuva.

Bibliographic description for citation:

Irgit A.K. The history of the genesis and development of small sculptural forms in Tuva. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 12-19. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.001. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/7/ (In Russian)

References

1. Weinstein S.I. *Mir kochevnikov Tsentra Azii* [The World of Nomads of the Center of Asia]. Moscow, Nauka, 1991. 283 p.

2. Korenyako V.A. *Narodnoe iskusstvo mongolov i skifo-sibirskii zverinyi stil'* [Folk art of the Mongols and Scythian-Siberian animal style]. In: *V Mezhdunarodnyi kongress mongolovedov: doklady sovetskoi delegatsii* [V International Congress of Mongolists: reports of the Soviet delegation]. Moscow, Nauka, 1987. Part III. Archeology, culture, ethnography. Pp. 90-99.

3. Mannay-ool M.Kh. *Itogi arkheologicheskikh issledovanii TNIIYaLI v 1961g.* [The results of archaeological research of Tuva Research Institute of Language, Literature and History in 1961]. In: *Uchenye zapiski Tuvinskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta yazyka, literatury i istorii. Vyp. X.* [Scientific proceedings of the Tuva Research Institute of Language, Literature and History], 1962, Issue X, pp. 144-146.

4. *Melodiya v kamne: biobibliograficheskii ukazatel'* [Melody in the stone: a bio-bibliographic index]. Kyzyl, RIO NB, 1998. 40 p.

5. Molodin V.I. *Drevnee iskusstvo Zapadnoi Sibiri* [The ancient art of Western Siberia]. Novosibirsk, Nauka, 1992. 188 p.

6. Khlobystina M.D. *Drevneishie yuzhnosibirskie mify v pamyatnikakh okunevskogo iskusstva* [The most ancient South Siberian myths in the monuments of Okunevsky art]. In: *Pervobytnoe iskusstvo* [Primitive art]. Novosibirsk, 1971, pp. 171-172.

Received: August 7, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.002

УДК 7.031(=512.1)

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ТУВЫ (III–I ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.)

Килуновская Марина Евгеньевна,
Старший научный сотрудник отдела археологии Центральной Азии и Кавказа Института истории материальной культуры РАН, кандидат исторических наук.
Россия, г. Санкт-Петербург.
kilunmar@mail.ru

Семенов Владимир Анатольевич
Старший научный сотрудник Отдела археологии Центральной Азии и Кавказа Института истории материальной культуры РАН, кандидат исторических наук, профессор.
Россия, г. Санкт-Петербург.
ranbov@yandex.ru

Исследование проведено в рамках выполнения программы фундаментальных научных исследований Государственных академий наук (или ФНИ ГАН) по теме государственной работы: № 0184-2018-0009 «Взаимодействие древних культур Северной Евразии и цивилизаций Востока в эпоху палеометалла (IV тысячелетие до н. э. – I тысячелетие до н. э.)».

Аннотация

Искусство древней Тувы представлено разными типами памятников: наскальными рисунками, оленными камнями и каменными изваяниями (*коже*), предметами, найденными на поселениях и в погребениях, а также случайными находками. В основном они относятся к эпохе бронзы, скифскому времени и эпохе средневековья. Хронологическая граница между II и I тысячелетиями до н. э. может на полном основании называться рубежом эр. Во втором тысячелетии степи Центральной Азии представляли неразборчивый конгломерат различных племен, в которых носители духовных идей стремились выразить свои чувства и религиозные представления в тысячах наскальных изображений, в которых зачастую доминирует бык как носитель архаического мироздания, которое он держит или несет на своей спине.

В первом тысячелетии до н. э. картина радикально меняется. На смену рассеянным и неупорядоченным представлениям в мире образов вырабатывается стилистическое единство, что не исключает свободы творчества, но, тем не менее, скифский звериный стиль становится основным эстетическим критерием как в монументальном, так и в прикладном искусстве. Он распространяется от Китайской стены до Венгерской Пушты, и оспаривать его значение как единого связующего звена кочевых народов Евразии бессмысленно. Даже влияние древних цивилизаций не может кардинально изменить идеологию и философию скифо-сибирского евразийского единства.

Ключевые слова: Тува, наскальные изображения, петроглифы, декоративно-прикладное искусство, курганы, оленные камни, эпоха бронзы, скифское время, алды-бельская, уюкско-саглынская культура.

Библиографическое описание для цитирования:
Килуновская М.Е., Семенов Вл.А. Искусство древней Тувы (III–I тысячелетия до н. э.) // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 20-49. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.002. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/ u50070366/1483113/8/

Многочисленные местонахождения наскальных рисунков, оленные камни и каменные изваяния, погребальные памятники, представляющие собой сложные архитектурные сооружения, и содержащиеся в них предметы декоративно-прикладного искусства – все это может быть включено в понятие искусство древней Тувы. С глубокой древности и до наших дней мы можем говорить о Туве как о сокровищнице, в которой содержатся бесспорные шедевры народного творчества.

Самыми многочисленными памятниками искусства в Туве являются наскальные изображения – петроглифы, в которых в фигуративной форме отразились культура, мировоззрение и религия древних обществ. Безусловно, не всегда эти немые, но образные свидетельства прошлого можно напрямую связать с той или иной археологической культурой, не говоря уже об этнической принадлежности их создателей. Художественный канон и заимствования изобразительной традиции зачастую перекрывают границы одной культуры и этноса. Наскальные изображения не могли быть предметами импорта. Их создавали непосредственные обитатели данной местности, которые жили, приходили и контактировали с соседними племенами. Мировоззрение и художественная культура менялись не так быстро, как материальная культура, на которую влияли новые технологии, новые изобретения и заимствования. Датировка наскальных рисунков затруднена. Главными хронологическими индикаторами являются художественный стиль и набор образов.

Петроглифов каменного века в Туве не известно, хотя в соседних районах в Монголии и на Алтае некоторые исследователи к палеолиту относят крашеные рисунки в пещере Хойт-Цэнкер-Агуй и петроглифы на реке Калгуты. Однако эта датировка сейчас ставится под сомнение. К памятникам искусства палеолита в Туве можно отнести костяную подвеску из Куйлуг-Хемского грота (на правобережном притоке Енисея) (рис. 1). На ней нанесен циркульный орнамент и насечки. Подобные украшения известны только на сибирских стоянках Мальта, Буреть, Афонтова гора, которые датируются также XXV–XX тысячелетиями до н. э. – эпохой плейстоцена.

Эпоха неолита также не нашла своего отражения в изобразительном искусстве, если не считать керамику, богатый декор которой свидетельствует о высокоразвитом художественном вкусе ее создателей.

Первый пласт наскальных рисунков может быть связан с энеолитом и ранней бронзой (III – начало II тысячелетия до н. э.). В Минусинской котловине к энеолиту относятся выбитые изображения животных, выполненные в минусинском стиле, отличительными особенностями которых являются крупные размеры фигур, грузный корпус, маленькая голова, свисающие ноги, некоторый схематизм, сочетающийся

с реалистичностью. Об архаичности этих рисунков говорит и набор образов, отражающий мир первобытного охотника (дикий бык, лось, медведь, кабан, дикая лошадь, косуля, марал). В Туве есть подобные фигуры на хребте Саамчыыр (Саамычыыр, Саамчыр) [13, с. 124-130]. Это изображения быков больших размеров. Они сделаны контурной линией, показаны большие туловища, маленькая морда и рога (рис. 2).



Рис.1. Костяная подвеска.
Куйлуг-Хемский 1-й грот. Верхний палеолит.

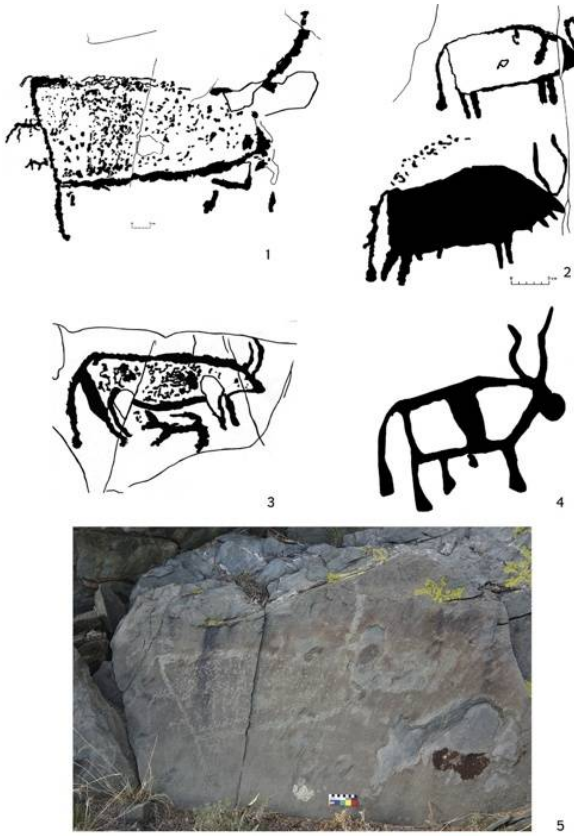


Рис.2. Изображения быков. Петроглифы.
Саамчыыр. Энеолит – эпоха ранней бронзы.

К этому же времени мы относим крашеные рисунки святилища Ямалык на юге Тувы, на границе с Монголией, в котловине бессточных озер [24]. Оно находится в безводной засоленной степи с отдельно стоящими причудливо выветренными останцами скал. Рисунки располагаются двумя компактными скоплениями – одно в естественной нише, а другое неподалеку на восточной стороне скал с отрицательным уклоном (рис. 3). Около скал с рисунками был разбит раскоп, по материалам из которого можно судить, что эта местность была обитаема на самых ранних стадиях неолита и эпохи бронзы. Рисунки выполнены различными оттенками красной краски (рис. 3). Здесь изображены фигуры быков, лошадей, барана и косые кресты. Их перекрывают более поздние фигуры оленей (поздняя бронза или раннескифское время). Для фигур быков характерен определенный канон: заостренные ноги, треугольные выступы на животе и на спине, массивное туловище, заостренный выступ сзади, маленькая морда с приоткрытым ртом, листовидное ухо и S-овидный рог. Ближайшие аналогии фигур быков, лошадей и барана с Ямалыка известны в Монголии, Гобийском Алтае, а также в пещерах в окрестностях г. Алтай в Синьцзян-Уйгурском автономном районе Китая, которые также датируются неолитом или энеолитом [17].



Рис.3. Наскальные рисунки, выполненные краской. Ямалык. Энеолит – эпоха ранней бронзы.

В эпоху энеолита – ранней бронзы древнейшие скотоводы расселились на широком пространстве евразийских степей. Это была первая волна распространения индоевропейцев на восток, которая фиксируется памятниками афанасьевской культуры [29]. В этот период формируются скотоводческие мифо-ритуальные представления, в которых самую главную роль играл образ быка – воплощение многоипостасного божества и его атрибут. В образе быка предстает, с одной стороны, лунное божество, с другой – бог земли, который являлся покровителем дома и огня. В Ригведе понятие «бык» используется для обозначения мужской сексуальной потенции, выражения мужской производительной силы, поэтому для индоиранцев бык является воплощением плодородия [2, с. 52-62; 9, с. 203].

Энеолитический пласт в наскальном искусстве Тувы не отделяется четко от эпохи ранней бронзы, которая представлена большим разнообразием образов и сюжетов. Пришлые скотоводы, смешавшись с местным населением, создали уникальную по количеству памятников изобразительного искусства окуневскую культуру. Появляется фантастическое по своей пластике монументальное искусство со сложным мифологическим содержанием, встречаются гравировки и росписи на плитах внутри гробниц и наскальные изображения.

Самое большое количество наскальных рисунков, которые можно отнести к этому времени, находится на берегах Улуг-Хема (рис. 4). С большой рекой связывается целый комплекс мифо-ритуальных представлений, которые нашли свое воплощение на скалах. Ритуальный центр в эпоху бронзы располагался в самом узком месте Енисея (Улуг-Хема) при входе в Саянскую «трубу», удобном для переправы и имеющем обширные скальные выходы, покрытые темной блестящей коркой загара. Петроглифы были сосредоточены на обоих берегах Улуг-Хема: слева в урочище Мугур-Саргол, справа –

Алды-Мозага и Устю-Мозага в устье реки Чинге, а далее в святилищах Бижиктиг-Хая, Мозага-Хомужап и другие. Эти памятники монографически опубликованы М.А. Дэвлет [4; 5; 6; 7; 8 и др.]. Крупнейшей специалист по археологии Центральной Азии профессор Карл Йетмар сравнил эти святилища с долиной верховьев Инда, где концентрация петроглифов и их сходство соответствовало верхнеенисейским. Сейчас Мугур-Саргол затапливается Саяно-Шушенским водохранилищем и очень редко открывается при сбросе воды.



Рис. 4. «Перевалка»: Мугур-Саргол, Устю-Мозага. Саянский каньон Енисея. Вид сверху. 4 июня 2019 г.

Ключевыми образами, которые представлены на Енисее, являются уникальные рогатые личины, воспроизводящие духов-хозяев места (рис. 5). Они как бы смотрели друг на друга с двух сторон реки и на воду могучего Улуг-Хема. Их связь с каменными изваяниями и погребальными плитами окуневской культуры не вызывает сомнения. Более того, этот образ мог возникнуть раньше в эпоху энеолита. Он мог сформироваться под влиянием пришлых скотоводов (с точки зрения доктора Вл.А. Семенова, носителей прототохарских языков) [29], связанных с древнеямной культурой Восточно-Европейских степей. Характерные для этой культуры антропоморфные стелы приобретают в Минусинской котловине облик гневного божества, имеющего миксантропические черты – антропоморфные, звериные, растительные. Объемная окуневская скульптура, «переведенная» на скальные плоскости, приобретает черты фантастической личины, за которой доктор М.А. Дэвлет видит прототип реальной маски. В таких масках шаманы или колдуны могли исполнять определенные ритуалы [3; 6]. Личины доживают до скифского времени как один из компонентов окуневской традиции, которая легла в основу формирования скифо-сибирского звериного стиля. Например, они выбивались на ранних оленных камнях, которые сами по себе воплощают человеческую фигуру, за которой стоит идея божественного первопредка и антопоморфности космоса [26].

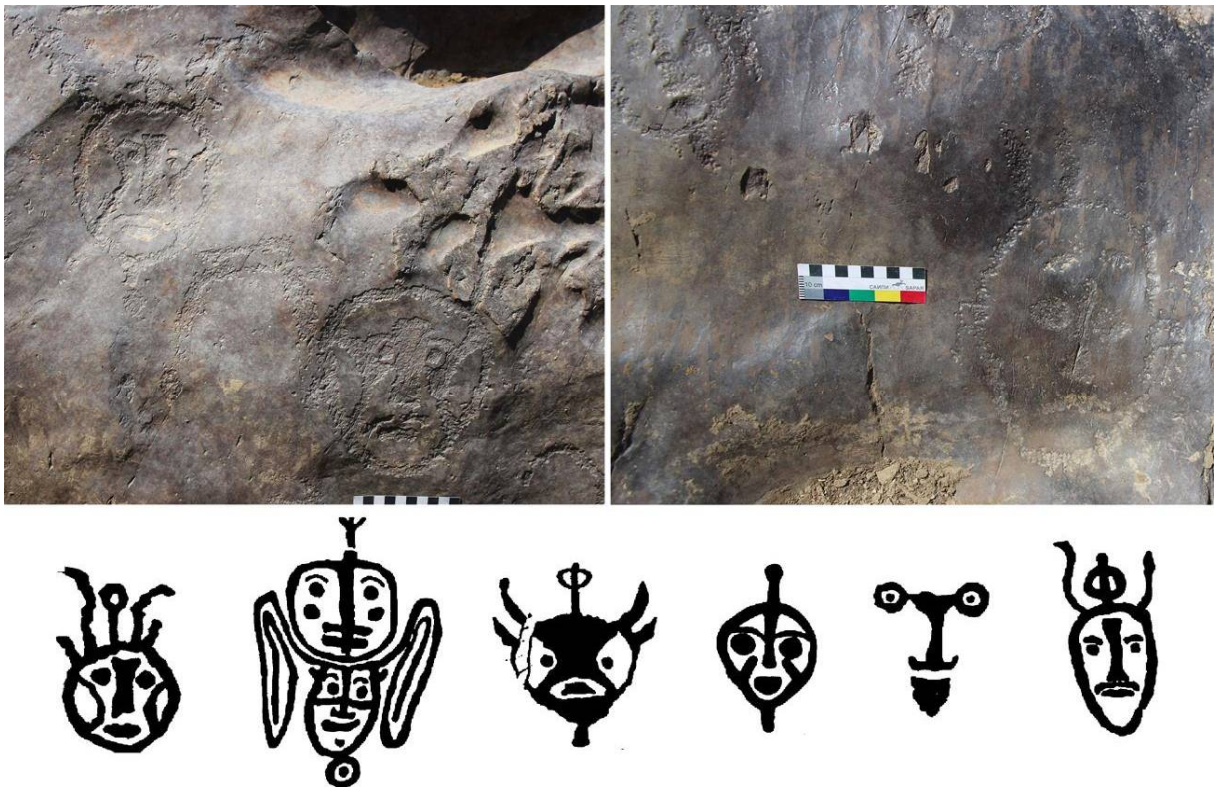


Рис.5. Изображение личин. Петроглифы. Мугур-Саргол. Эпоха бронзы.

Изображения личин известны далеко за пределами Саяно-Алтая – на Нижнем Амуре, в горах Иньшань, на северо-западном побережье Канады и США. В Туве личины отличаются большим разнообразием: форма головы (круглая, овальная, яйцевидная, сердцевидная), с рогами и без рогов, форма рогов, с выступом-«антенной» на макушке, с выступом-«ручкой» под подбородком, внутреннее заполнение (поперечные линии, скобки и т. д.) [5, с. 225-229; 6, рис.3-5; 8, с. 10-20] (рис. 5). За подобным разнообразием может стоять их разновременность, а также различное семантическое содержание. На скалах Верхнего Енисея и особенно на Мугур-Сарголе и Алды-Мозага антропоморфные лики выбиваются чаще всего с определенными знаками – геометрическими фигурами – «оградами» или «жилищами», чашевидными углублениями, солярными символами, что позволяет видеть и за личинами знак-символ каких-то божеств или божественных стихий (рис. 6).

Своеобразные личины известны на писанице Бижиктиг-Хая на Хемчике (рис. 7). Их обнаружил и описал А.В. Адрианов в 1881 г. как «группу необычных для Центральной Азии петроглифов – стилизованные изображения человеческих голов с намеченными чертами лица и с ветвистыми рогами» [34, с. 229]. На вертикальной плоскости, обращенной на юг в нижней части скалы, почти у самой поверхности земли выбита фигура птицы необыкновенно больших размеров – около метра в высоту. Она изображена в профиль, со сложенными крыльями и слегка загнутым клювом, стоящая на двух лапах с проработанными когтями. Птица сделана глубокой выбивкой, с помощью которой показаны перья на теле. Скорее всего, перед нами гигантский улар (а не орел, как думают многие, так как орлы изображаются обычно с распростертыми крыльями и в верхней части композиций).

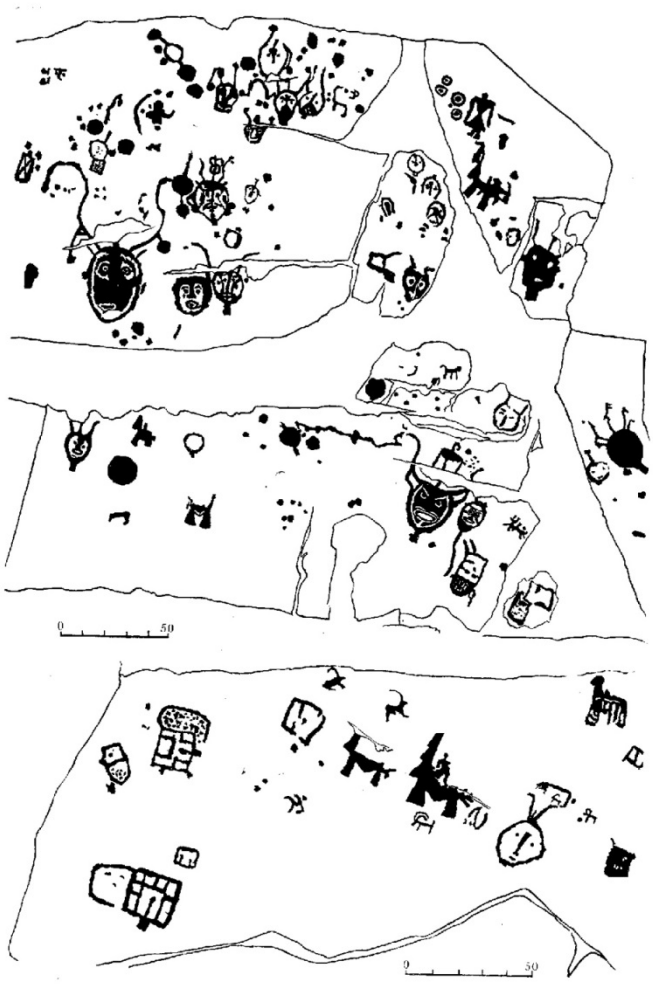


Рис. 6. Композиции с личинами и «жилищами». Мугур-Саргол. Эпоха бронзы. Источник: [5].

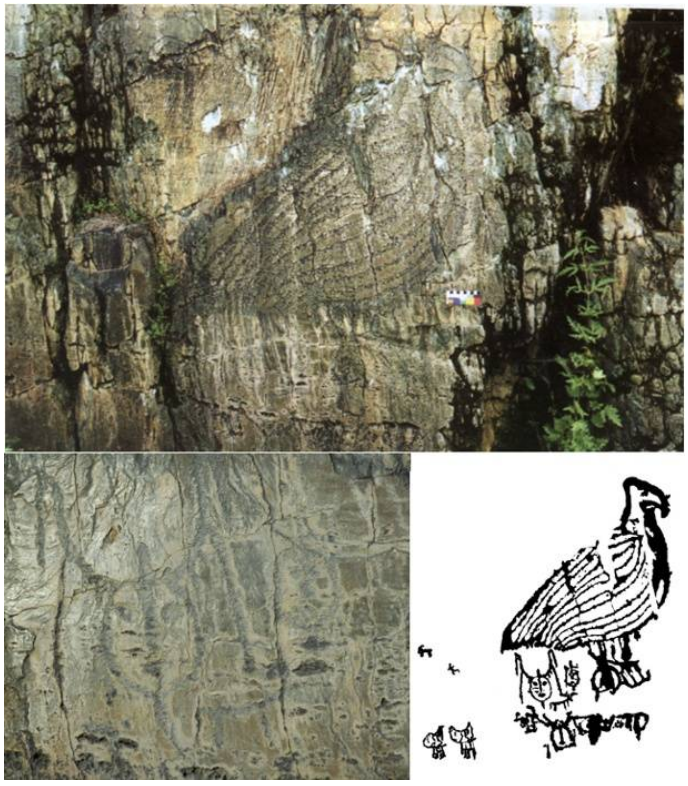


Рис. 7. Изображение большой птицы с личинами и «шаманами». Петроглифы. Бижиктиг-Хая на Хемчике. Эпоха бронзы.

Под хвостом гигантской птицы изображены три различные личины с яйцевидной головой. Можно предположить, что перед нами мифологическая птица, из яйца которой была создана Вселенная, разделенная на три мира, которые заселены различными духами. Одна из личин имеет бычьи рога, с которых вниз свисают отростки. Такие большие рога с отростками имеются у фантастических фигур в широких платьях, выбитых на соседней плоскости слева. Они несут в обеих руках какие-то жезлы. Аналогичные фигуры в колоколовидных одеждах с небольшими бычьими или козлиными рогами и человеческими ногами встречаются на скалах Монгольского Алтая (Цаган-Салаа, Бага-Ойгур) и в горах Иньшаня [27, с. 74, Прил. II, рис. 69]. У некоторых из них в руках показан предмет, который можно интерпретировать как посох.

На других плоскостях, расположенных в основном выше и к которым доступ возможен, если взойти на скальные уступы, запечатлены самые разнообразные сцены – шествие навьюченных быков (скорее всего, яков), которых ведут на поводу персонажи в широких и богато украшенных орнаментом одеяниях, сцены охоты с лучниками в грибовидных головных уборах, процессии быков, тела которых с помощью контурной выбивки покрыты геометрическими узорами, и многие другие. То есть перед нами художественные композиции, свидетельствующие о сложных мифологических представлениях древних людей.

Среди антропоморфных персонажей, которых можно отнести к эпохе бронзы, выделяются грибовидные или круглоголовые человечки, иногда с хвостами и копьями или луками в руках (рис. 8). Хвосты имеют разную форму – широкие длинные, как у лошади или яка, отростки с круглым окончанием, которые многие интерпретируют как зеркала, сумки, бубны или специальные предметы, связанные с шаманским камланием. Изображаются стычки между «круглоголовыми» и «грибовидными» существами. И те, и другие воспроизводятся на колесницах. Но в то же время они есть и в композициях с личинами. Данный образ существует на всем протяжении бронзового века. Он есть на всех памятниках Тувы. Общепринята интерпретация этих фигур как изображения людей-грибов [3]. У многих народов от Греции до Океании и Америки существует представление, что грибы растут от грома. Возможно, на скалах нашла воплощение эта идея, и грибовидные человечки могут быть знаками бога грома и молнии [32].



Рис. 8. Антропоморфные фигуры в грибовидных головных уборах. Петроглифы. Ортаа-Саргол. Эпоха бронзы.

Однако центральным персонажем в эпоху энеолита и ранней бронзы был бык (рис. 9). Фигуры быков с различными формами рогов, декорированным туловищем, обычно в композициях, представлены во всех памятниках наскального искусства Саяно-Алтайского нагорья. Отголоски этого культа слышны в мифах тувинцев. М.Б. Кенин-Лопсаном приводятся легенды об «озерном» быке. Они говорят о том, что «во многих озерах Тувы живет владыка озера в виде быка, который обычно не виден человеческим глазам, но зато далеко слышен его рев, дарующий плодородие земле и людям» [10]. У древних иранцев существует культ Митры, создавшего мироздание путем заклания быка, из шкуры, костей и крови которого была сотворена вся окружающая нас природа [9, с. 203]. С помощью жертвы осуществляется связь с божественным миром. Здесь находит отклик представление о возрождении через смерть и жертву. Принесение быка в жертву – такие сцены мы видим на скалах Тувы и Алтая.

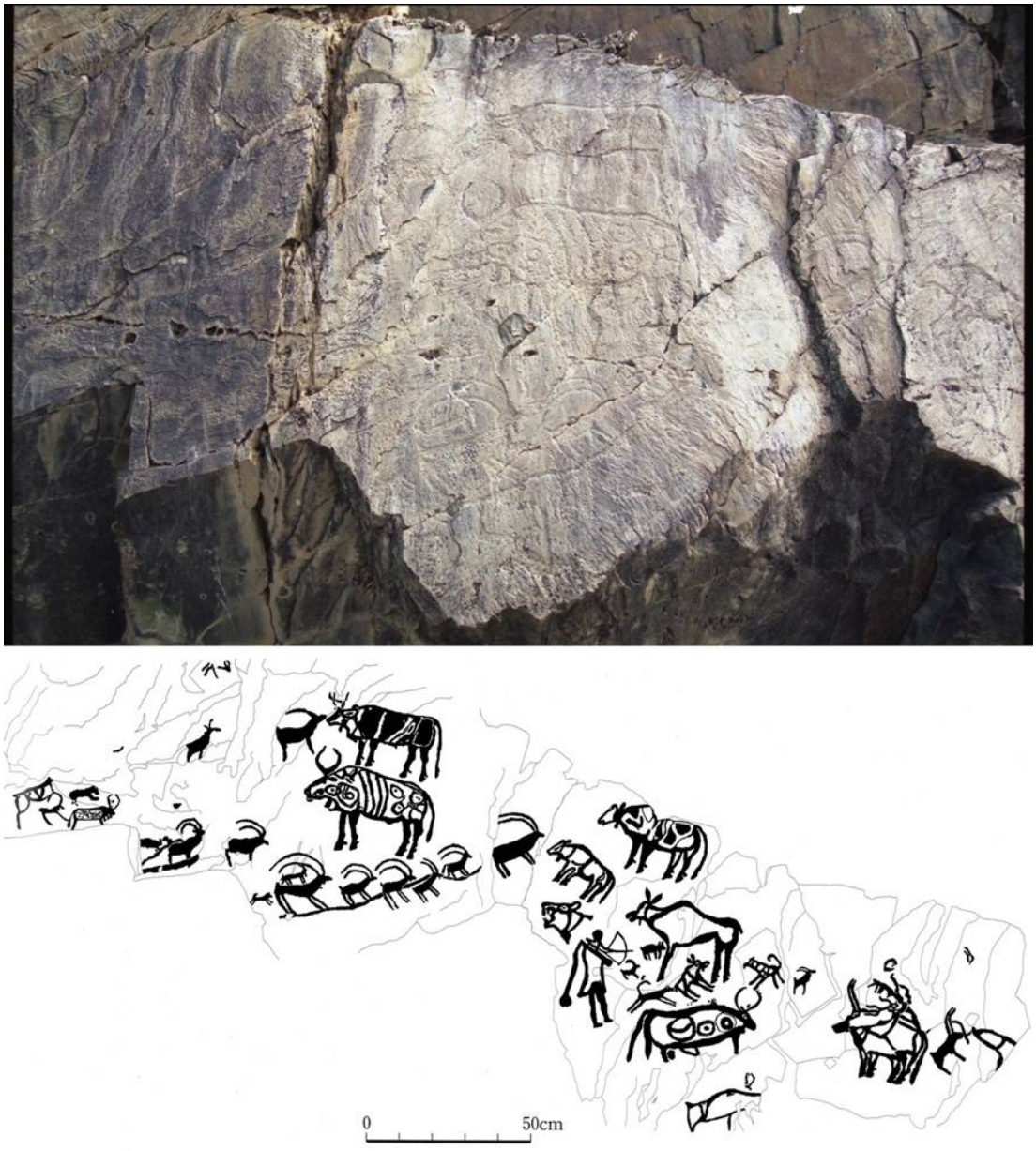


Рис. 9. Большая композиция с быками, сценой охоты, шествием животных по «дороге». Петроглифы. Бижиктиг-Хая на Хемчике. Эпоха бронзы

На скалах Саяно-Алтая мы встречаем изображение большого, могучего вьючного быка, на спине которого показана прямоугольная конструкция, напоминающая каркас переносных жилищ – юрт. В этой конструкции иногда изображаются антропоморфные фигуры или линии. На поводу быков зачастую ведут женщины в широких одеждах с геометрическим орнаментом (такое шествие представлено на Бижиктиг-Хая) (рис. 10) или антропоморфные существа с грибовидными головами (например, Саамчыыр) (рис. 11).

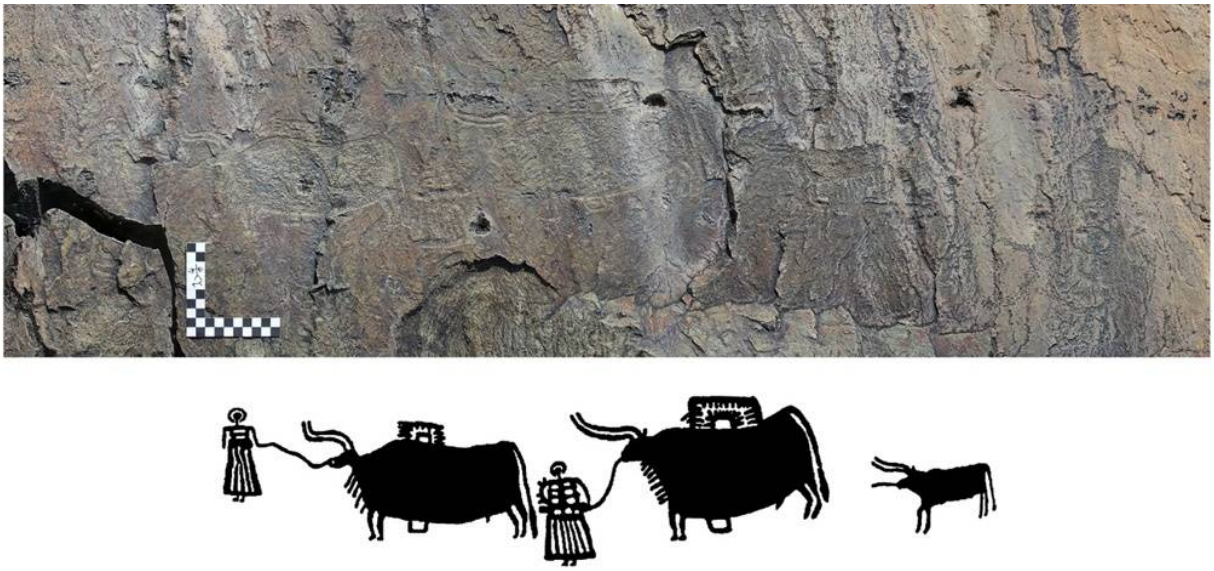


Рис.10. Женские фигуры, ведущие на поводу «вьючных» быков. Петроглифы. Бижиктиг-Хая на Хемчике. Эпоха бронзы.

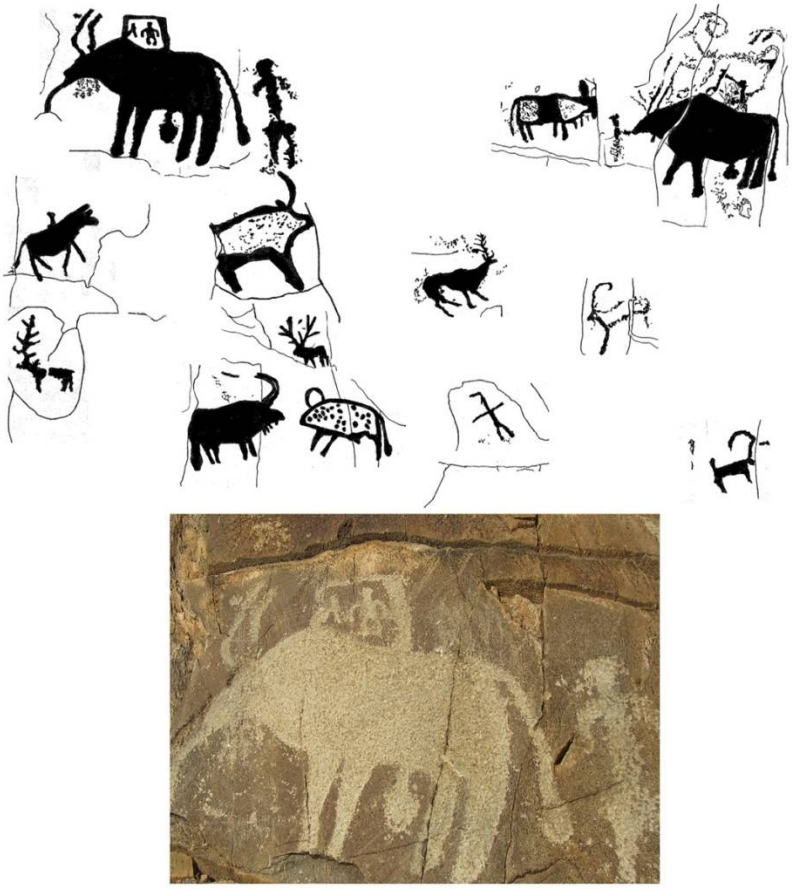


Рис.11. Композиции с «вьючными» быками. Петроглифы. Саамчыыр. Эпоха бронзы.

Перед нами сцена перекочевки, только не реальной, а мифологической – из одного мира в другой. Этот сюжет сохранился в мифологии тувинцев, например, миф о быке с озера Сут-Холь, который был рожден от простой земной коровы и духа озера – гигантского быка и который был настолько велик, что на его спине перевозили во время кочевок 9 юрт. У тибетцев, у которых священные быки или яки воспринимались как духи умерших, а также как транспортное средство для душ в загробный мир. На спину посвященных животных привязывалась одежда покойного и останки из погребального костра. О том, что возникновение этого образа относится к индоарийской волне миграции, говорит древний иранский миф о быке Сарсаок. Это был гигантский бык, на котором люди при сотворении мира передвигались из одного мира в другой через моря и океаны времени, а при конечном воскрешении из него приготовят напиток бессмертия. На скалах Центральной Азии мы видим четкую иллюстрацию данного мифа [13].

Погребений и поселений этого времени в Туве известно очень мало, но в них найдена керамика, декорированная различными штампами, поражающая изяществом форм и тщательностью исполнения. На могильнике Аймырлыг XIII, который относится к тувинскому варианту окуневской культуры, в погребении VIII в каменном ящике была обнаружена небольшая (диаметром 7 см, высотой 5 см) каменная чаша с вырезанными изображениями двух коней на стенках и сложным геометрическим узором на дне (рис. 12.1). У животных тело расчленено вертикальными линиями, такое же массивное туловище и маленькая опущенная вниз морда [1, рис. 4 - 6, 7]. В такой манере сделаны фигуры оленей на камне с озера Азас, туловища расчленены вертикальными линиями, две ноги свисают вниз, морды опущены, спины согнуты [5, рис. 21-5] (рис. 12.2).

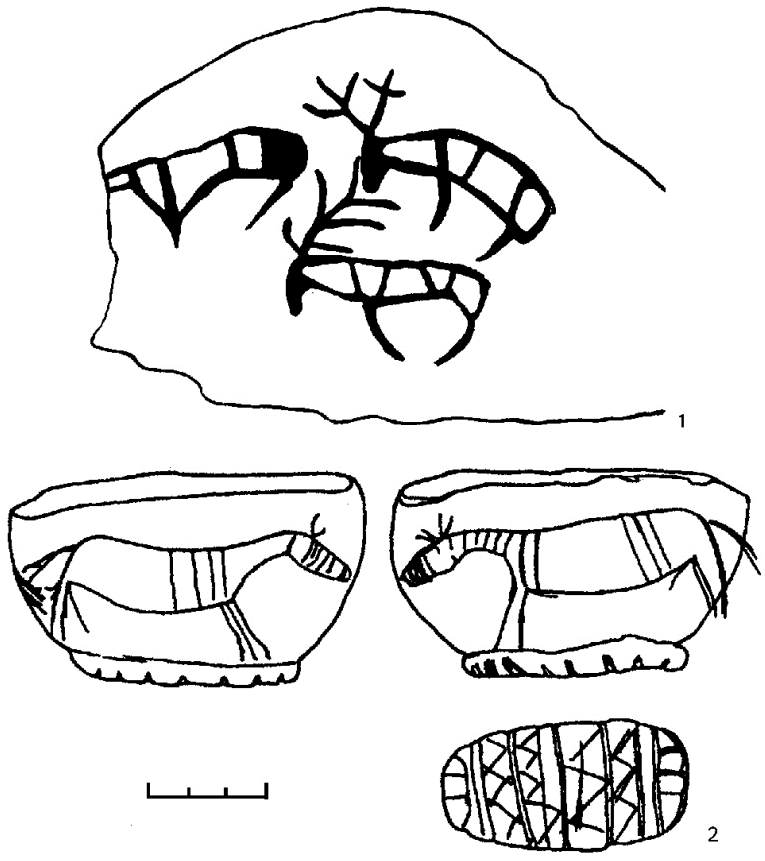


Рис.12. 1 – фигуры оленей, петроглиф, Азас [5]; 2 – каменная чаша с изображением лошадей, могильник Аймырлыг XIII [1]. Эпоха бронзы.

К искусству малых форм можно отнести и гравированные гальки, найденные в Туве на стоянках Тоора-Даш и Этекшил, а в Минусинской котловине на поселении Торгажак [28] (рис.13.1–13.7). Это небольшие овальные или круглые камни, на которых в определенной системе нанесены тонкие линии. Возможно, это амулеты, воспроизводящие какое-то женское начало, как и культовые женские статуэтки или гравировки на костяных пластинках, найденные в окуневских памятниках, когда изображаются только лица в обрамлении прямых распущенных волос, в редких случаях показаны серьги или контуры туловища (рис. 13.8).

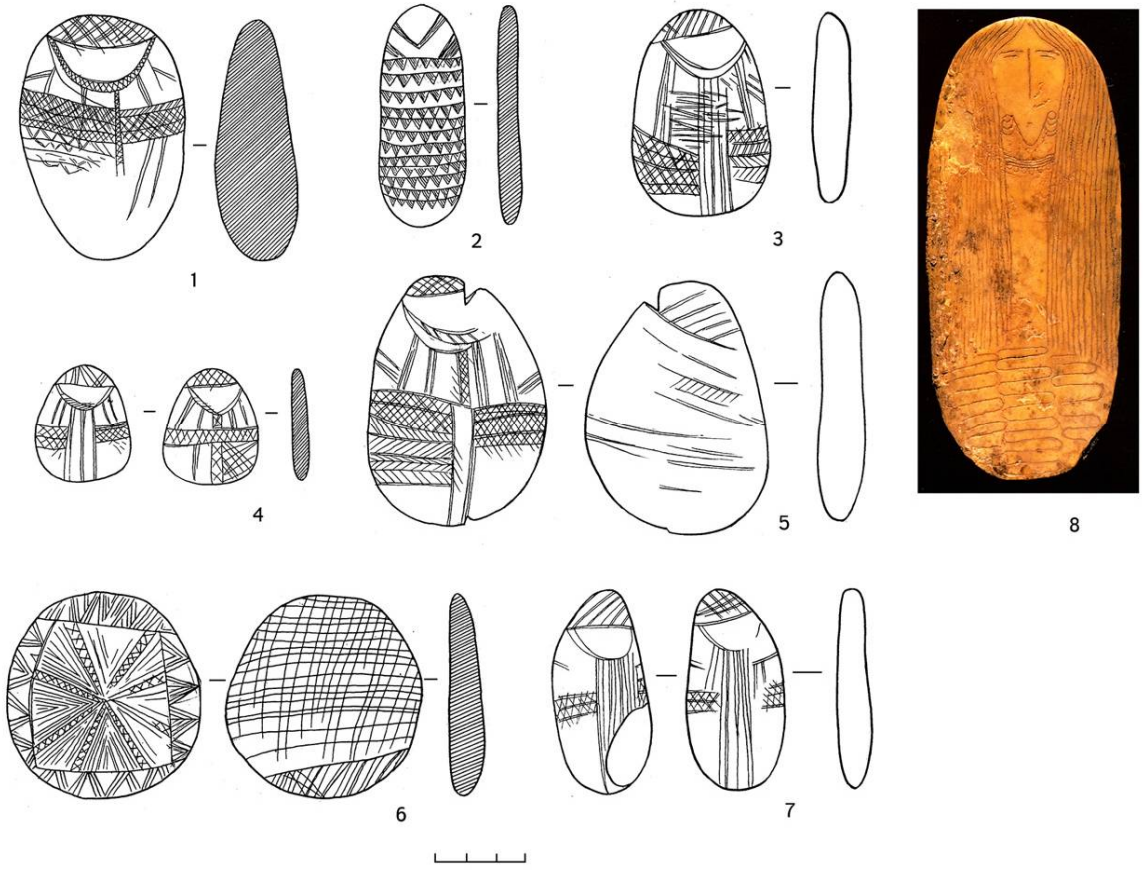


Рис.13. 1-7 – гравированные гальки, могильник Этекшил; 8 – костяная пластина с изображением женщины, могильник Верхний Аскиз, Хакасия. Окуневская культура. Эпоха бронзы.

В эпоху поздней бронзы (конец II – начало I тысячелетий до н. э.) происходит новая волна миграции, которая связана с расселением в Центральной Азии индоариев. Они знали колесный транспорт, и в их хозяйстве уже большую роль играет лошадь. Приток нового населения, изменение мировоззрения, мифо-ритуальной системы, несомненно, находит отражение в искусстве. Символом этой эпохи может считаться колесница. Из Центральной Азии и Южной Сибири происходит несколько сотен изображений двуколок, четырехколесных телег, фургонов, запряженных лошадьми и быками. В Туве их известно около двух десятков [16]. Обычно они изображаются развернутыми в плане, как бы вид сверху, а запряженные животные находятся по бокам. Животные и колесницы показаны очень схематично (рис. 14). Однако художественный стиль меняется не сразу. Первоначально колесницы входят в композиции с рисунками,

которые выполнены в окуневской традиции, – быками, грибовидными человечками, масками и т. д. Схематизация изображений происходит постепенно.

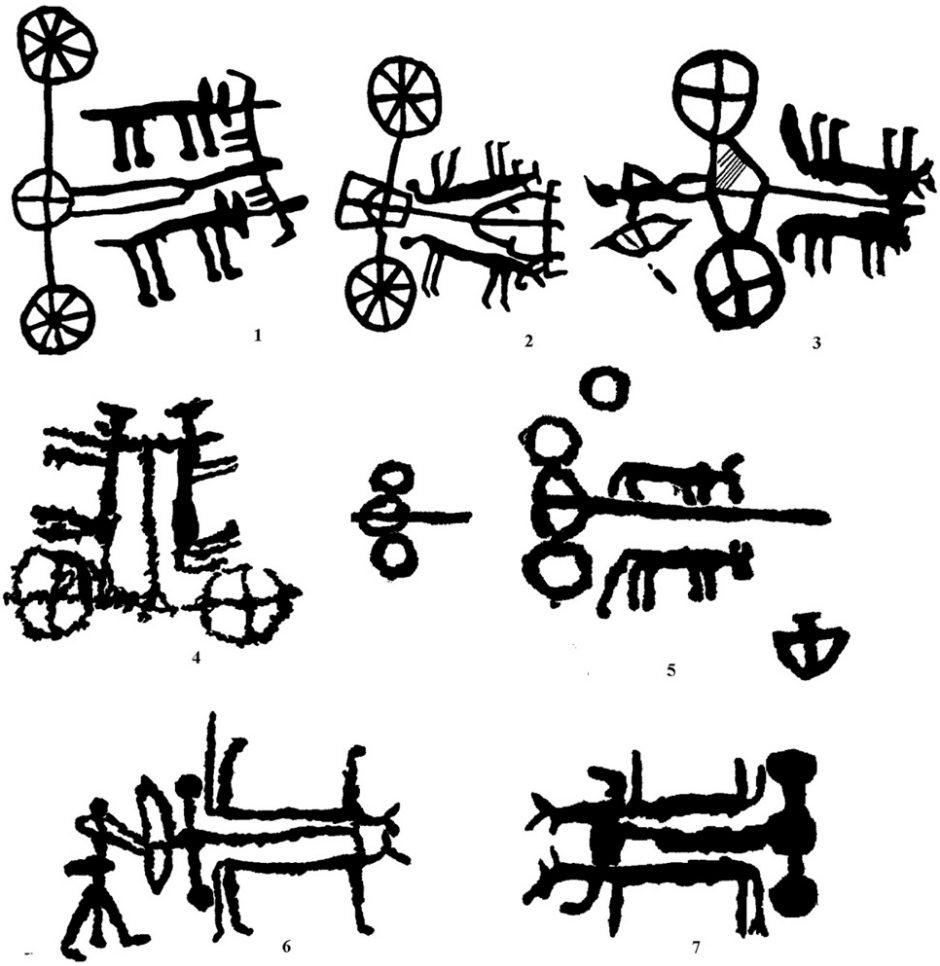


Рис. 14. Изображения колесниц на скалах Тувы. Петроглифы. Эпоха бронзы.

К концу бронзового века в Туве вырабатываются три художественные манеры, получившие название по самым характерным памятникам, чыргакская, чайлагская и варчинская [14]. Последняя наиболее широко распространена (рис. 15). В этой манере выполнены тысячи рисунков на плитах курганов и скалах Минусинской котловины, которые относятся к карасукской культуре эпохи бронзы. Это многометровые панно шествующих друг за другом людей, лошадей, козлов и реже оленей. Фигуры создавались одной линией: линия – туловище, к ней под прямым углом пририсованы конечности, круглая или прямоугольная голова, прямая шея. Такие изображения скорее напоминают знаки, с помощью которых древние хотели запечатлеть некоторую информацию, вероятнее всего, для богов или духов.

На скалах Тувы в эпоху поздней бронзы кроме изображений колесниц важным персонажем становится олень. На многих памятниках фигуры оленей показаны в определенной манере, которую мы предложили назвать «чыргакской», – это олени с ветвистыми рогами, которые перекрещиваются и образуют косой крест (рис. 16). На скалах могли воспроизводиться косые кресты отдельно и восприниматься как знак оленя.

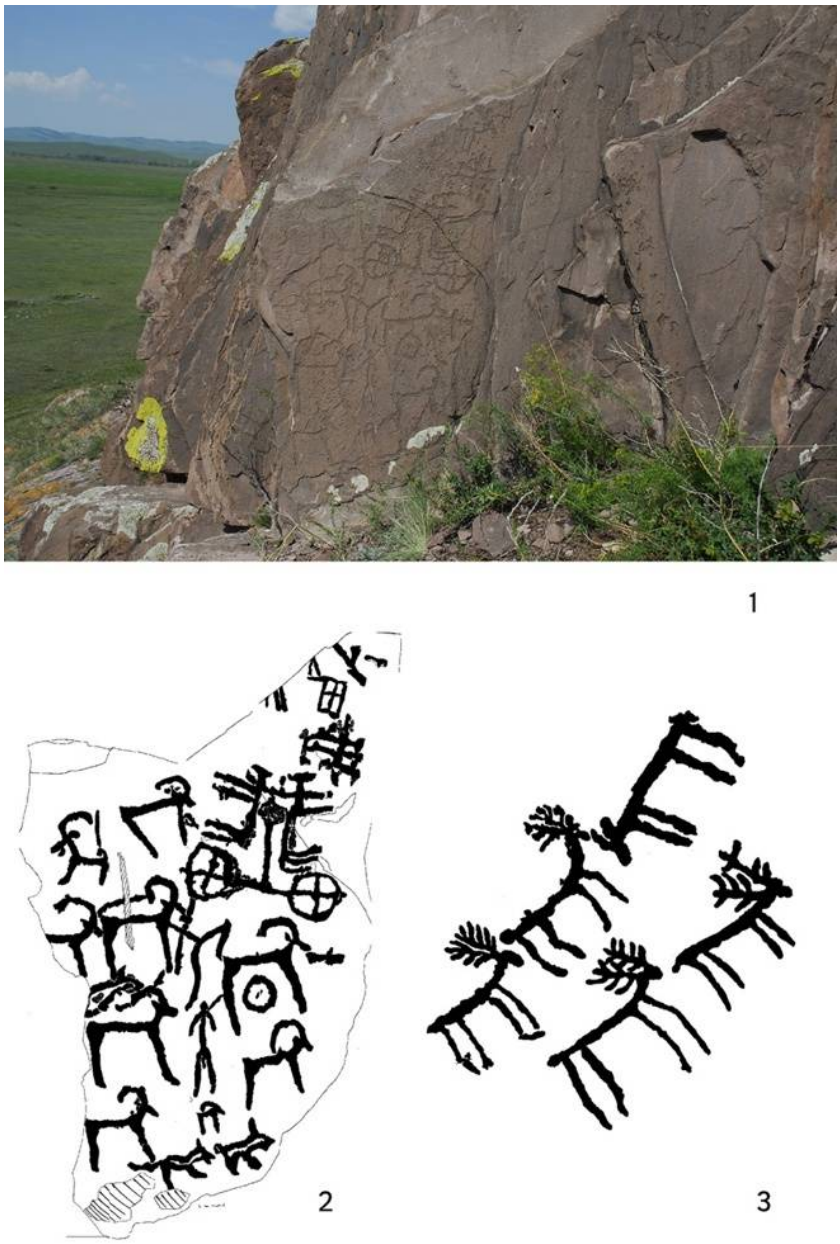


Рис.15. Варчинский стиль в наскальном искусстве. 1, 2 – композиция с колесницей, Сыын-Чурек; 3 – фигуры оленей, Хербис. Петроглифы. Эпоха бронзы.



Рис.16. Чыргакский стиль в наскальном искусстве. Фигуры оленей. Петроглифы. Чыргакы. Эпоха бронзы.

Для чайлагского стиля характерны изображения оленей, быков, лошадей, козлов с большими грузными туловищами ладьевидной формы и причудливой формой рогов гипертрофированно больших размеров (рис. 17).

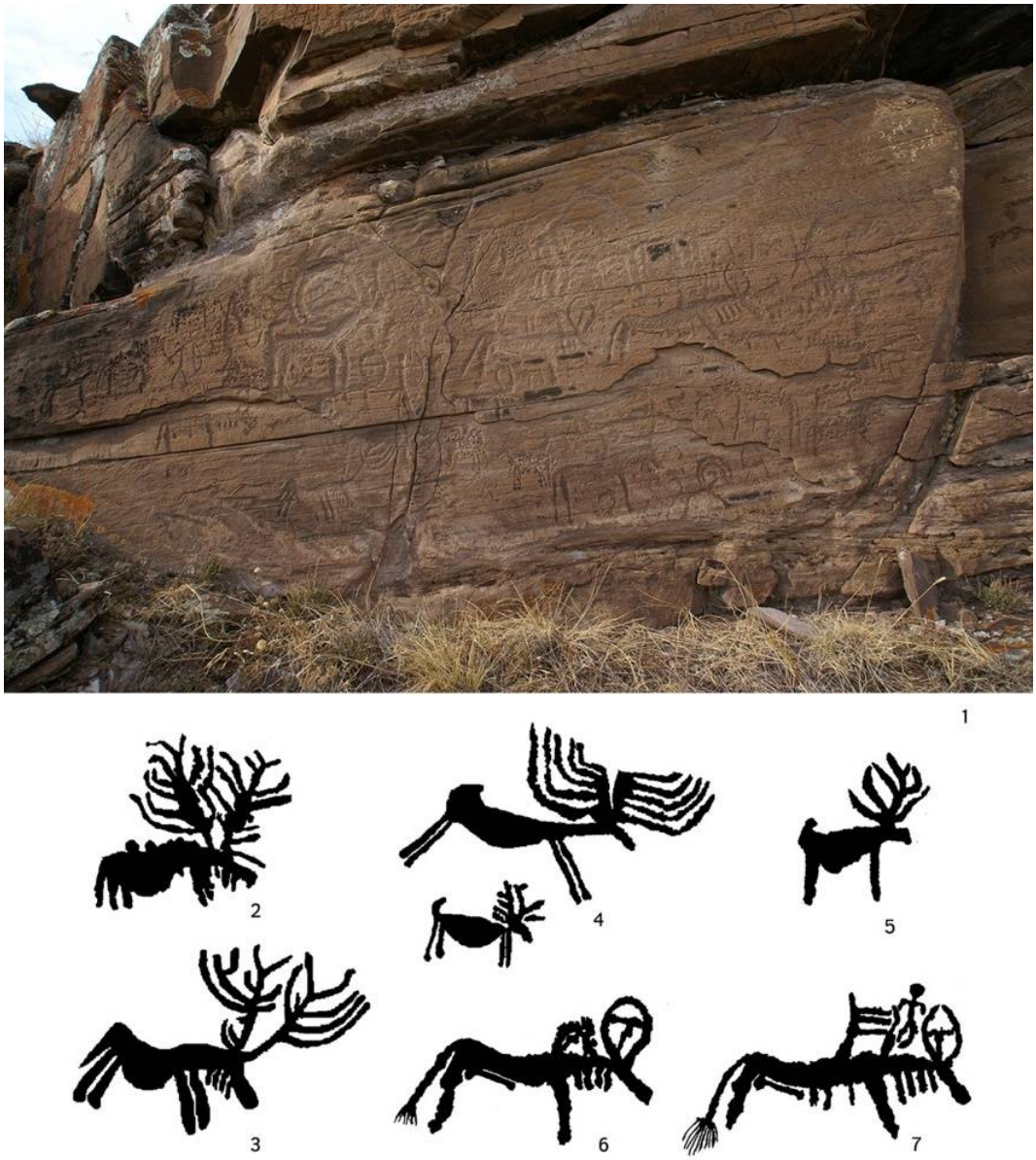


Рис.17. Чайлагский стиль в наскальном искусстве. Фигуры оленей и быков. Чайлаг-Хем. Эпоха бронзы.

В эпоху поздней бронзы в Туве не известно предметов декоративно-прикладного искусства, так как в погребениях не встречается сопроводительный инвентарь. В это время сооружались курганы так называемого монгун-тайгинского типа, которые представляют собой захоронения в больших наземных гробницах – цистах, и херексуры – большое каменное кольцо, в центре которого находится курган и ведущие к нему 4, 8, 12 или большее число лучей (каменных дорожек), так что все сооружение напоминает колесо со спицами [30, с. 58-64] (рис. 18.1, 19). Это позволяет говорить, что данные памятники являются символами Солнца, что отражает его (то есть Солнца) основную сущность – движение. Планиграфия херексуров соответствуют радиальной

структуре кургана Аржан (рис. 18.2), в котором захоронения и погребальные сооружения также находились на древнем горизонте. Вероятно, некоторые из херексуров возникли одновременно с Аржаном, а может быть и раньше. Отсутствие инвентаря в погребениях херексуров очевидно объясняется тем, что инвентарь – оружие, украшения, пояса или стилизованные фигуры животных замещались изображением их на оленных камнях, которые находятся с ними в единых комплексах.

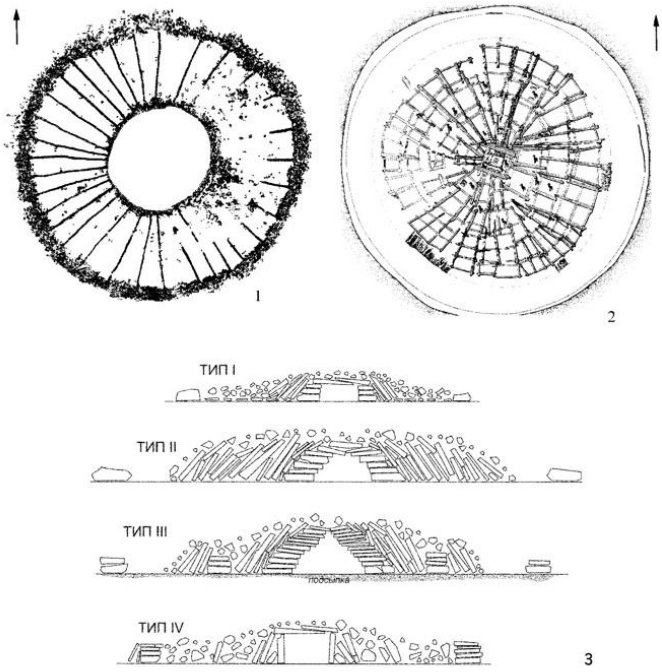


Рис. 18. Архитектурные сооружения предскифского времени.
1 – курган Улуг-Хорум, 2 – курган Аржан; 3 – типология погребальных конструкций монгун-тайгинской культуры.



Рис. 19. Херексур. Могильник Ховужук-Аксы. Овюр. Тува.

Классические оленные камни разделяются по вертикали на три части: верхняя – «лицо» содержит три полосы и кольца или серьги по бокам, отделяется от средней линией или выбоинами – «ожерельем»; в средней могут быть фигуры животных, главным образом оленей; нижняя отделяется полосой – «поясом» с пририсованным к нему оружием – кинжалом, ножом, чеканом, колчаном, оселком. Появление оленных камней, ареал которых занимает территорию Северо-Западной Монголии, Забайкалье, Туву и северо-восточного Синьцзяна, знаменует начало скифской культуры

в Центральной Азии, поскольку на них есть изображения в скифском зверином стиле и предметы скифского вооружения.

Оленные камни разделяются на три типа: общеевразийский (без изображения животных), саяно-алтайский (с близкими натуре реалистическими изображениями) и монголо-забайкальский (с орнаментально стилизованными фигурами оленей) [25] (рис. 20). Наиболее ранние оленные камни были выполнены в монголо-забайкальском стиле (рис. 21). Для них характерны изображения стилизованных фигур животных (оленей) с сильно удлиненной мордой, часто редуцированными ногами и одним или реже двумя большими рогами, «вырастающими» вместе с ухом из оленьего глаза. Эта последняя особенность, а также небольшой приостренный горбик на спине, характерны и для камней с условно реалистическими изображениями животных. Рога с серповидными отростками располагаются вдоль спины. Для монголо-забайкальских камней обычна орнаментально-декоративная манера покрытия всех плоскостей обелиска (но есть камни только с одной декорированной плоскостью). Трехчастная композиционная структура не всегда отчетлива, три полосы на месте лица встречаются достаточно редко, но бывают изображения собственно антропоморфного, человеческого облика. Хронологическим репером для них являются кинжалы или ножи культуры Чаодаогоу шан-иньского времени с навершием в виде козла или другого животного, часто встречающиеся на камнях этого стилистического направления.

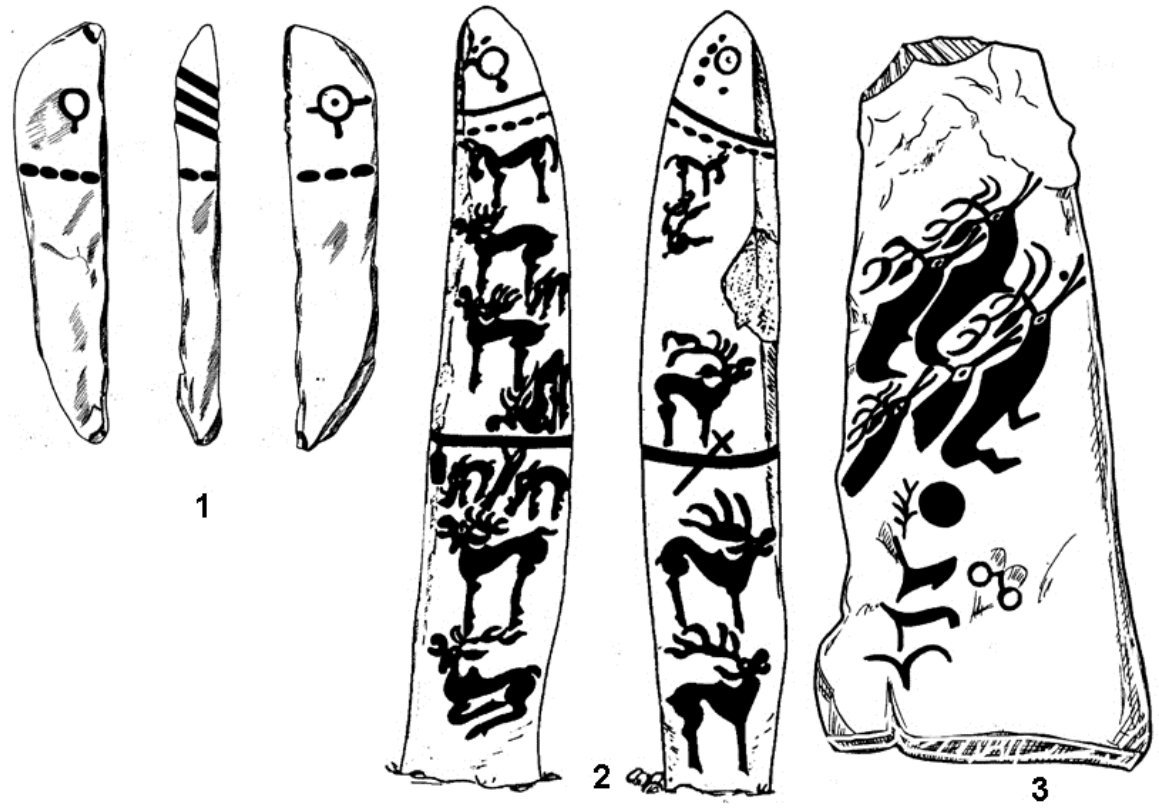


Рис. 20. Типы оленных камней: 1 – общеевразийский (курган Хорум); 2 – саяно-алтайский (Первый Туранский камень); 3 – монголо-забайкальский (камень с оз. Белое).



Рис. 21. Изображения оленей в монголо-забайкальском стиле: 1, 2 – оленный камень, могильник Холаш; 3, 4 – петроглифы.

Самые яркие образцы саяно-алтайского типа оленных камней происходят с территории Тувы. Мировую известность получил обломок оленного камня, обнаруженный в гигантском каменном сооружении кургана Аржан, раскопанного М.П. Грязновым и М.Х. Маннай-оолом в 1971–1974 гг. (рис. 22).



Рис. 22. Оленный камень. Курган Аржан. IX–VIII вв. до н. э.

Вероятно, он является «захороненным» фрагментом преднамеренно разбитого обелиска. В руки исследователей попала только нижняя часть столбообразной стелы правильной цилиндрической формы длиной всего 30 см и диаметром 18 см. Первоначальные размеры камня, вероятно, не превышали 1,0 м. Изображения животных заполняют по периметру всю поверхность аржанского камня. Подобное круговое расположение рисунков под поясом с оружием редко встречается на оленных камнях этого типа. Животные имеют размеры не более 10 см. Здесь шесть фигур кабанов и два оленя, отличающиеся необыкновенной четкостью и изяществом исполнения. Они стоят спиной друг к другу на кончиках копыт, причем показаны все четыре ноги у каждого животного. Оружие, изображенное на аржанском камне, в частности кинжал с кольцевым навершием и прямым перекрестием, относится к ранним типам кинжалов скифского времени.

Несколько монументальных стел с реалистически выполненными изображениями оленей хранятся в Минусинском и Тувинском краеведческом музеях [21]. Это классические монументы с многофигурными композициями, исполненными в скифском зверином стиле, где наряду с условно реалистическими фигурами оленей показаны также кабаны, аналогии которым хорошо известны по прикладному искусству Чиликтинских курганов в Казахстане и Аржане-2 в Туве.

Оленные камни распространены по всей степной полосе Евразии, от Ордоса до Эльбы. Но камни, содержащие все изобразительные атрибуты, так сказать «классические», характерны только для Центральной Азии и даже точнее – для Монголии и Тувы. Это обстоятельство дает нам основание искать родину оленных камней, источники их появления в Центральной Азии. И действительно здесь была почва для появления изобразительных мотивов, характерных для этих памятников древности – мы имеем в виду наскальное искусство. Однако появление самой идеи стелы, менгира, вертикальной доминанты пока нельзя истолковать однозначно. Оленные камни исчезают в VI в. до н. э.

Пласт наскальных рисунков скифского времени выделяется очень четко, так как они выполнены строго в соответствии с каноном, который проявляется при сравнении различных категории памятников скифо-сибирского искусства [15; 19] (рис. 23). Для него характерны четкость и плавность линий и, главное, динамизм, а также определенный набор образов и сюжетов. Изображались копытные животные (олени, козлы, кони), которых преследуют хищники (волки, собаки, пантеры). Широко распространены охотничьи и батальные сцены.

В скифское время (VIII–II вв. до н. э.) многие фигуры животных на скалах сначала размечались на скале тонкой резной линией, а на оленных камнях они могли сначала наноситься краской, а затем уже выбиваться широким контуром и сплошным силуэтом [11]. Ранние рисунки отличаются особым изяществом, которое достигается тем, что рисунок создается с помощью изогнутой и S-овидной линий, и спирали (рис. 24). Элемент S-овидной линии повторяется в изображении несколько раз, что усиливает эффект пластичности, внутреннего ритма, движения формы. Эта линия создает внешний контур: нижняя часть туловища моделируется S-овидной линией, которая острым углом переходит в бедро. Задняя нога всегда показана с выделенным коленным суставом. Линия шеи плавная, также S-овидная, переходящая в лопатку. Этот же контур

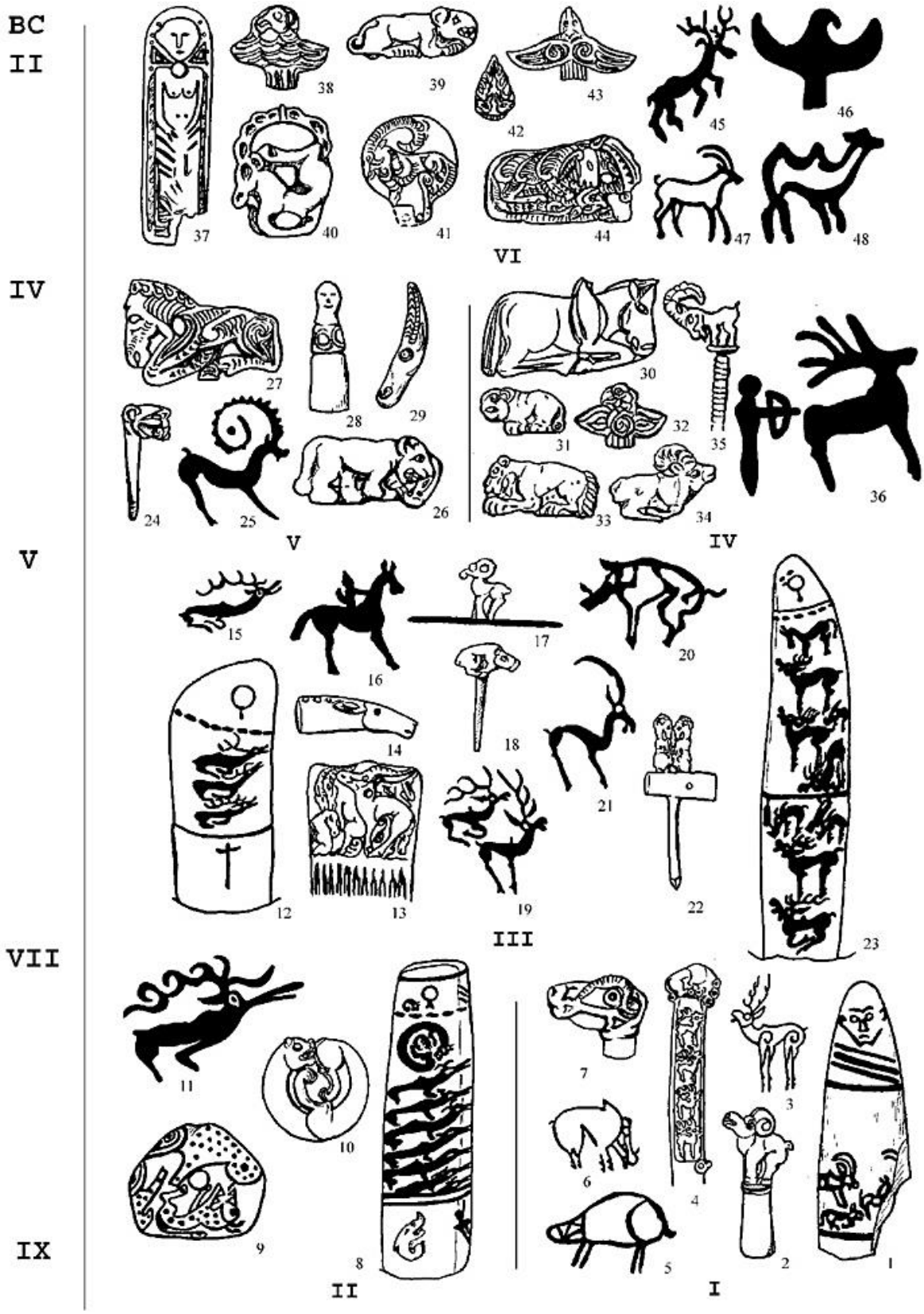


Рис. 23. Изобразительные комплексы искусства скифского времени Тувы.

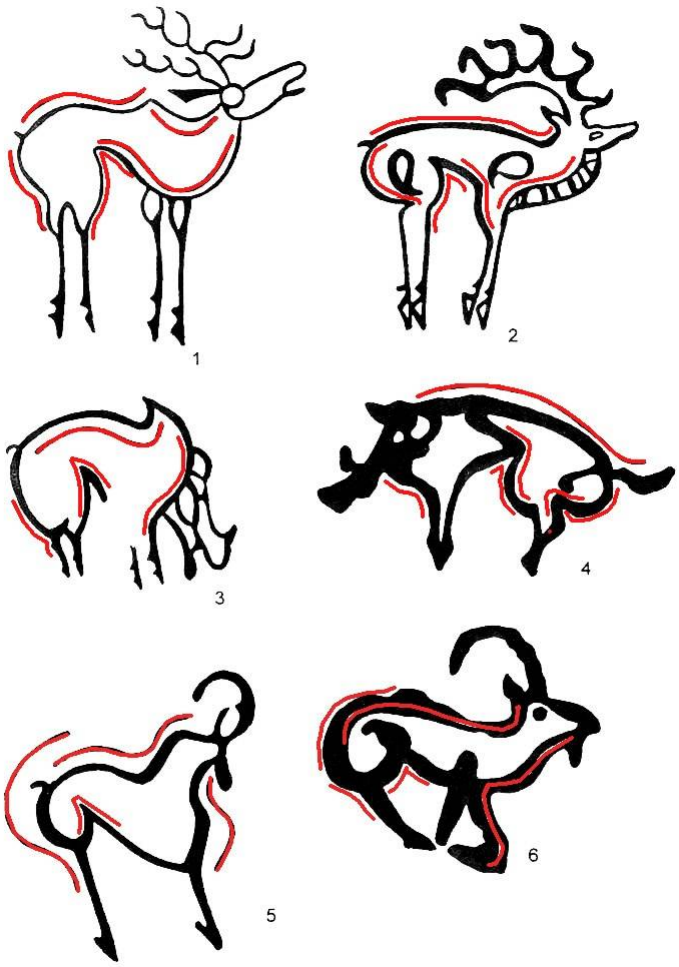


Рис. 24. Формообразующие элементы звериного стиля раннескифского времени.

очерчивает спину, которая часто передается двумя S-овидными линиями, а в месте их соприкосновения образуется треугольный выступ. Так создается общий силуэт фигур, единый для разных изображений – и для копытных, и для хищников. Затем он дополняется характерными видовыми чертами. Они также моделируются орнаментальными элементами: глаз – двойной круг, ухо – треугольное или листовидное, оленьи рога – волнистая линия, образующаяся из соединения полукругов, а передние отростки – S-овидный завиток, козий рог – полукруг, бараний рог – спираль, часто сильно закрученная (почти до глаз), в пасти хищника – зубы-дентикулы (треугольники).

Основным и самым выразительным образом наскального творчества этого периода является олень, однако это не простой олень, а божественный (рис. 25). У скифов культ оленя был тесно связан с культами коня и Солнца. Часто он изображался в неестественной позе. У некоторых фигур ноги выбивались подогнутыми под брюхо (также и в прикладном искусстве). Голова оленей показывалась высоко поднятой вверх, с запрокинутым на спину большим рогом из полуколец или серповидных отростков. У оленя очень массивная морда с чуть приоткрытым ртом. Олень как бы «трубит», «кричит». Такой олень получил название летящего. Иногда животное высекалось с прямыми ногами, которые как бы свисали с туловища, с заостренными копытами. Таким образом, создавалось впечатление, что олень стоит на кончиках копыт.

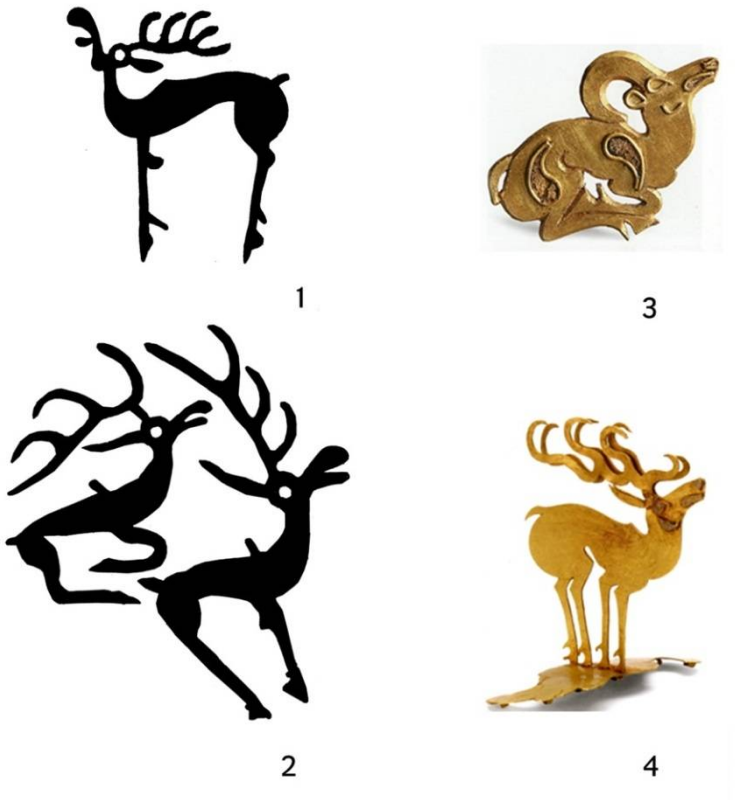


Рис. 25. Изображения в аржано-майэмирском зверином стиле: 1 – Туранский оленный камень, 2 – петроглифы с «Дороги Чингизхана», 3, 4 – украшения из золота из кургана Аржан-2.

Излюбленным сюжетом в наскальном искусстве скифской эпохи была сцена охоты, где всадник с луком преследует оленя или другого зверя. Это ритуальная охота, во время которой божественный герой гонится за небесным животным. Кровь его в случае гибели должна была затопить Землю. Так древние люди представляли себе конец Света.

Однако в наскальном искусстве (во все исторические периоды) самыми многочисленными являются фигуры козлов, зачастую сделанные очень схематично и примитивно. Изображений горных козлов – тысячи. Некоторые найдены в самых неожиданных местах: в горных ущельях или просто в степи на камнях. По-видимому, это был знак, которым древний человек маркировал окружающее его природное пространство, как бы укрощал местных духов.

Звери, изображенные в наскальном искусстве и на оленных камнях, свидетельствуют об устойчивой стилистической традиции, существовавшей в скифское время в Центральной Азии и за ее пределами. В той же стилистике создаются объемные и плоскостные фигуры в металлопластике, резьбе по кости и дереву. При сопоставлении всех этих произведений искусства мы смогли проследить развитие скифо-сибирского звериного стиля в Туве [15] (рис. 25). На ранних этапах (аржанском IX–VIII вв. до н. э. и алды-бельском VII–VI вв. до н. э.) для него характерна лаконичность и цельность рисунка, использование определенных художественных модулей (S-овидной линии, спиралей, завитков, подчеркивающие отдельные части тела животного). Впоследствии (уюкско-саглынская культура – VI–III вв. до н. э.) в изображениях развивается больший реализм; линии, моделирующие внешний контур, становятся плавными. На позднем (озен-ала-белигском – III–II вв. до н. э.) этапе развивается дополнительный орнаментализм при передаче фигур, которые декорируются разными геометрическими элементами, туловища животных показываются в перекрученной перспективе, а ноги – в позе движения-бега и др. [23].

Данное явление можно связать, с одной стороны, с влиянием пазырыкской культуры, а с другой – искусства хунну, которые распространяют свое господство в Центральной Азии и Южной Сибири с III в. до н. э.

Искусство скифской эпохи отличается большим разнообразием и количеством произведений декоративно-прикладного искусства. Практически все предметы – оружие, зеркала, украшения одежды, пояса, головного убора и т. п. из бронзы, золота, кожи и дерева содержат изображения, выполненные в скифо-сибирском зверином стиле. Главный пантеон скифских образов в прикладном искусстве – это копытные – козероги, лани, а также кошачьи хищники – львы, пантеры. Интересно, что в алды-бельском «бестиарии» отсутствуют олени, в отличие от соседней тагарской культуры. Поражают своим изяществом и высоким качеством предметы из золота, самая большая коллекция которых происходит из «царского» кургана Аржан-2, торевтика и художественное литье из которого демонстрирует чрезвычайно сложную и яркую часть элитного искусства в раннескифском социуме Тувы. Здесь, наоборот, на разных предметах присутствуют изображения оленей, показанные в позах с подогнутыми ногами и «на цыпочках». Особая категория предметов – это изделия из кости, выполненные в стиле загадочных картинок: несколько фигур животных вписываются друг в друга, при этом изменяются естественные пропорции тел животных, они передаются в неестественных позах, применяется метод инверсии – поворот фигуры вокруг своей оси и чередование прямых и зеркально-обратных элементов.

С V в. до н. э. прослеживаются изменения в образной структуре произведений изобразительного искусства. Это время расцвета уюкско-саглынской культуры. Практически исчезают изображения кабанов и животных с подогнутыми под брюхо ногами. Предпочтение отдается изображениям хищников и хищных птиц. Широко распространяются композиции борьбы зверей и антропоморфные фигуры. В уюкско-саглынских комплексах много изделий из золота (например, могильник Кош-Пей – [31]). Большое значение придается вещам, являющимся инсигниями власти и воинского достоинства (гривны, акинаки, золотые нашивки, большие богато оформленные поясные пряжки). Это говорит об изменении семантической основы искусства и о модификации социальной и религиозно-мифологической системы общества.

На завершающем этапе скифской культуры – в III–II веках до н. э. наскальные рисунки и предметы прикладного искусства приобретают новые черты, сохраняя элементы скифского звериного стиля. Отзвуки этого стиля прослеживаются и сейчас в традиционных культурах народов Сибири и Средней Азии, например в оформлении одежды, ковров или ювелирных изделий.

Произведения скифского времени из Тувы (как предметы декоративно-прикладного искусства, так и петроглифы) находят многочисленные аналогии на всем протяжении Великого пояса степей Евразии. Центральная Азия предстает как единый мир сако-юежчийского искусства. Территория, на которой оно сформировалось, от Внутренней Монголии до Памиро-Алая совпадает с ареалом оленных камней всех видов, то есть монголо-забайкальского, саяно-алтайского и смешанного. Общность стиля прослеживается как в оленных камня, в художественном литье, изделиях из золота, кости, рога, войлока, дерева, так и в наскальном искусстве, которое является частью «народного» творчества, воспроизводимого мастерами в данной местности. Это очень важно для понимания единства культурного пространства. Например, олени и кабаны

с камня из кургана Аржан имеют поразительное стилистическое сходство с изображениями этих животных из Жалтырык-Тана на реке Ур-Марал в Казахстане. Таких примеров множество. Памятники монументального искусства копируются в художественном литье и наоборот. На зеркале из Майэмирского кургана на Алтае отлиты изображения оленей и горного козла совершенно аналогичные фигурам на аржанском камне и ур-маральских петроглифах. Бляха в виде свернувшейся пантеры из кургана Аржан полностью, даже по размерам, совпадает с изображением на оленном камне из долины Кош-Пей. Безусловно, сохраняются и локальные особенности в искусстве разных частей скифского мира. Схожие образы и сюжеты можно увидеть и у скифов Северного Причерноморья, на отдаленных от Центральной Азии районах Европейского материка.

Чем обусловлено сходство культур на такой обширной территории? Языком, мифологией, идеологией, происхождением, хозяйством – кочевым скотоводством? Сложно однозначно ответить. Не везде мы можем утверждать, что создателями памятников древнего искусства были этносы, говорящие на языках иранской группы, но все-таки основа этого единства была заложена в эпоху бронзы, когда на той же территории появились изображения колесниц, запряженных лошадьми. Это явилось знаком массовых передвижений степных народов в горные страны и оазисы Внутренней Азии, а затем обратным их передвижением по Великому поясу Евразийских степей до границ Европы.

Литература

1. Вайнштейн С.И. Древнее и средневековое искусство Тувы. – М., 1974. – 224 с.
2. Голан А. Миф и символ. – М.: РУССЛИТ, 1994. – 375 с.
3. Дэвлет Е.Г., Дэвлет М.А. Мифы в камне. Мир наскального искусства России. – М.: Алетейа, 2005. – 472 с.
4. Дэвлет М.А. Каменный «компас» в Саянском каньоне Енисея. – М.: Научный мир, 2004.
5. Дэвлет М.А. Петроглифы Мугур-Саргола. – М.: Наука, 1980. – 272 с.
6. Дэвлет М.А. Петроглифы на дне Саянского Моря (гора Алды-Мозага). – М.: Памятники исторической мысли, 1998. – 286 с.
7. Дэвлет М.А. Петроглифы на кочевой тропе. – М.: Наука, 1982. – 128 с.
8. Дэвлет М.А. Петроглифы Улуг-Хема. – М.:Наука, 1976. – 120 с.
9. Иванов В.В. Бык // Мифы народов мира: т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1991.
10. Кенин-Лопсан М.Б. Мифы тувинских шаманов. – Кызыл, 2002.
11. Килуновская М.Е. Аржано-майэмирский стиль в наскальном искусстве Тувы // Степи Евразии в древности и средневековье. К 100-летию со дня рождения М.П.Грязнова. Книга II. – СПб.: Изд-во Гос.Эрмитажа, 2003. – С. 52-56.
12. Килуновская М.Е. Археологические памятники на границе Тувы и Монголии (проблемы культурной принадлежности и хронологии) // Научное обозрение Саяно-Алтая. – 2018. – № 1 (21). Серия: Археология. Выпуск 5. – Абакан: ХакНИИЯЛИ, 2018. – С. 35-54.
13. Килуновская М.Е. Быки Саамчыыра // Тропою тысячелетий: К юбилею М.А. Дэвлет. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2008. – С. 124-130.

14. Килуновская М.Е. Изобразительные памятники Тувы // Homo eurasicus. У врат искусства. – СПб., 2009. – С.325-336.

15. Килуновская М.Е. Искусство скифского времени Тувы (типология, периодизация и семантика). Автореферат кандидатской диссертации. – СПб., 1994. – 18 с.

16. Килуновская М.Е. Колесницы эпохи бронзы в наскальном искусстве Тувы // Наскальное искусство в современном обществе к 290-летию научного открытия Томской писаницы. Том 2. – Кемерово: КемГУ, 2011. – С. 129-133.

17. Килуновская М.Е. Монохромные рисунки на скалах Центральной Азии // Природа заповедника «Убсунурская котловина». Вып. 2. – Красноярск: Дарма-печать, 2011. – С. 119-134.

18. Килуновская М.Е. Наскальное искусство Тувы скифского времени // Культуры Степной Евразии и их взаимодействие с древними цивилизациями. Книга 1. – СПб. ИИМК РАН, «Периферия», 2012. – С. 166-172.

19. Килуновская М.Е. Проблемы датирования петроглифов Тувы (роль сравнительно-типологического метода) // Международная конференция по первобытному искусству. – Кемерово: КемГУ, 1998. – С. 56-58.

20. Килуновская М.Е. Рисунки на скалах Тувы // Сборник научных трудов в честь 60-летия А.В. Виноградова. – СПб. Культ-Информ-Пресс, 2007. – С. 77-110.

21. Килуновская М.Е. Собрание оленных камней Кызылского республиканского краеведческого музея // Проблемы археологии, этнографии, истории и краеведения Приенисейского края. Т.1. – Красноярск, 1992. – С. 136-138.

22. Килуновская М.Е. Этапы развития искусства скифского времени Тувы // Труды II Международной научно-практической конференции «Кочевые цивилизации народов Центральной и Северной Азии: история, состояние, проблемы». – Красноярск – Кызыл. 2010. – С. 131-137.

23. Килуновская М.Е., Леус П.М. Искусство конца первого тысячелетия до н.э. в Туве // Краткие сообщения Института археологии РАН (КСИА). – 2017. – Вып. 247. – С. 87-104.

24. Килуновская М.Е., Семенов Вл.А. Древнее святилище Ямаалыг // Природа заповедника «Убсунурская котловина». Вып. 2. – Красноярск: Дарма-печать, 2011. – С. 135-144.

25. Килуновская М.Е., Семенов Вл.А. Оленные камни Тувы (ч.1. Новые находки, типология и вопросы культурной принадлежности) // Археологические вести. – 1998. – № 5. – С. 143-154.

26. Килуновская М.Е., Семенов Вл.А. Оленные камни Тувы (часть 2. Сюжеты, стиль, семантика) // Археологические вести. – 1999. – № 6. – С. 130-145.

27. Кубарев В.Д., Цэвээдорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). – Новосибирск: СО РАН, 2005. – 640 с.

28. Семенов Вл.А. Гравированные гальки из Тувы // Каменная скульптура и мелкая пластика древних и средневековых народов Евразии. – Барнаул, 2007. – С. 70-73.

29. Семенов Вл.А. Древнейшая миграция индоевропейцев на восток (к столетию открытия тохарских рукописей) // Петербургский археологический вестник. 1993. – С. 25-30.

30. Семенов Вл.А. Искусство варварских племен. – СПб.: «Чистый лист», 2015. – 295 с.

31. Семенов Вл.А. Элитные погребения уюкской культуры у горы Кош-Пей (Тува) // Актуальные вопросы археологии и этнологии Центральной Азии. Материалы международной научной конференции. Улан-Удэ 7-8 апреля 2015 г. – Иркутск, 2015. – С. 178-188.

32. Топоров В. Н. Грибы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 335-336.

33. Чунакова О.М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифологических персонажей и мифологических символов. – М.: Восточная литература, 2004. – 286 с.

34. Шер Я.А. Петроглифы Средней и Центральной Азии. – М., 1980. – 328 с.

Статья поступила в редакцию 13.08.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.002

ART OF ANCIENT TUVA (III – I MILLENNIUM BC)

Kilunovskaya Marina Evgenievna
Senior Researcher, Department of
Archeology of Central Asia and the Caucasus,
Institute for the History of Material Culture
of the Russian Academy of Sciences,
Ph.D. in history.
Russia, St. Petersburg.
kilunmar@mail.ru

Semenov Vladimir Anatolyevich
Senior Researcher, Department of
Archeology of Central Asia and the Caucasus,
Institute for the History of Material Culture
of the Russian Academy of Sciences,
Ph.D. in history, Professor.
Russia, St. Petersburg.
ranbov@yandex.ru

The study was performed according to the program of fundamental scientific researches of State academies of Sciences on the topic of state work: No. 0184-2018-0009 «Interaction of ancient cultures of Northern Eurasia and the civilizations of the East in the era of paleometal (IV Millennium BC – I Millennium BC)».

Abstract

The art of ancient Tuva is represented by different types of monuments: cave paintings, deer stones and stone sculptures, objects found in settlements and burials, as well as random finds. They mainly relate to the Bronze Age, Scythian time and the Middle Ages. Chronological boundary between the 2nd and 1st millennia BC may well be called the border of eras. In the second millennium, the steppes of Central Asia represented an indiscriminate conglomerate of various tribes, in which the carriers of spiritual ideas sought to express their feelings and religious ideas in thousands of cave paintings, in which the bull often dominates as a carrier of an archaic universe that he holds or carries on his back. In the first millennium BC the picture is radically changing. Instead of scattered and disordered ideas in the world of images, a stylistic unity is being developed, which does not exclude the freedom of creativity, nevertheless the Scythian animal style becomes the main aesthetic criterion in both monumental and applied art. It extends from the Chinese wall to the Hungarian Pushta, and it is pointless to dispute its importance as a single link between the nomadic peoples of Eurasia. Even the influence of ancient civilizations cannot radically change the ideology and philosophy of the Scythian-Siberian Eurasian unity.

Keywords: Tuva, cave paintings, petroglyphs, arts and crafts, barrows, deer stones, the Bronze Age, Scythian time, Aldy-Bel culture, Uyuk-Saglyn culture.

Bibliographic description for citation:

Kilunovskaya M.E., Semenov Vl.A. Art of ancient Tuva (III – I millennium BC). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 20-49. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.002. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/8/ (In Russian).

References

1. Weinstein S.I. *Drevnee i srednevekovoe iskusstvo Tuvy* [Ancient and medieval art of Tuva]. Moscow, 1974. 224 p.

2. Golan A. *Mif i simvol* [Myth and symbol]. Moscow, RUSSLIT, 1994. 375 p.

3. Devlet E.G., Devlet M.A. *Mify v kamne. Mir naskal'nogo iskusstva Rossii* [Myths in stone. The world of rock art of Russia]. Moscow, Aleteya, 2005. 472 p.

4. Devlet M.A. *Kamennyi «kompas» v Sayanskom kan'one Eniseya* [Stone «compass» in the Sayan canyon of the Yenisei]. Moscow, Nauchnyi mir, 2004.

5. Devlet M.A. *Petroglify Mugur-Sargola* [Petroglyphs of Mugur-Sargol]. Moscow, Nauka, 1980. 272 p.

6. Devlet M.A. *Devlet M.A. Petroglify na dne Sayanskogo Morya (gora Aldy-Mozaga)* [Petroglyphs at the bottom of the Sayan Sea (Mount Aldy-Mozaga)]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli, 1998. 286p.

7. Devlet M.A. *Petroglify na kochevoi trope* [Petroglyphs on a nomadic path]. Moscow, Nauka, 1982. 128 p.

8. Devlet M.A. *Petroglify Ulug-Khema* [Petroglyphs of Ulug-Khem]. Moscow, Nauka, 1976. 120 p.

9. Ivanov V.V. *Byk* [Bull]. In: *Mify narodov mira: t.1* [Myths of the peoples of the world. Vol. 1]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1991.

10. Kenin-Lopsan M.B. *Mify tuvinskikh shamanov* [Myths of Tuvan shamans]. Kyzyl, 2002.

11. Kilunovskaya M.E. *Arzhano-maiemirskii stil' v naskal'nom iskusstve Tuvy* [Arzhan-Mayemir style in the cave art of Tuva]. In: *Stepi Evrazii v drevnosti i srednevekov'e* [Steppes of Eurasia in antiquity and the Middle Ages. Book II]. St. Petersburg, State Hermitage Museum, 2003, pp. 52-56.

12. Kilunovskaya M.E. *Arkheologicheskie pamyatniki na granitse Tuvy i Mongolii (problemy kul'turnoi prinadlezhnosti i khronologii)* [Archaeological sites on the border of Tuva and Mongolia (problems of cultural affiliation and chronology)]. In: *Nauchnoe obozrenie Sayano-Altaya – Scientific Review of Sayano-Altai,* 2018, No. 1 (21). Series: Archeology. Issue 5. Abakan, 2018, pp. 35-54.

13. Kilunovskaya M.E. *Byki Saamchyyra* [Bulls of Saamchyır]. In: *Tropoyu tysyacheletii: K yubileyu M.A. Devlet* [Millennium Path: Towards the Anniversary of MA Devlet]. Kemerovo, Kuzbassvuzizdat, 2008, pp. 124-130.

14. Kilunovskaya M.E. *Izobrazitel'nye pamyatniki Tuvy* [Fine monuments of Tuva]. In: *Homo eurasicus. U vrat iskusstva* [Homo eurasicus. At the gates of art]. St. Petersburg, 2009, pp. 325-336.

15. Kilunovskaya M.E. *Iskusstvo skifskogo vremeni Tuvy (tipologiya, periodizatsiya i semantika)* [The art of the Scythian time of Tuva (typology, periodization and semantics). Abstract of the thesis]. St. Petersburg, 1994. 18 p.

16. Kilunovskaya M.E. *Kolesnitsy epokhi bronzy v naskal'nom iskusstve Tuvy* [Chariots of the Bronze Age in Tuva rock art]. In: *Naskal'noe iskusstvo v sovremennom obshchestve k 290-letiyu nauchnogo otkrytiya Tomskoi pisanitsy. Tom 2* [Rock art in modern society on the 290th anniversary of the scientific discovery of Tomsk writings. Vol 2]. Kemerovo: KemSU, 2011, pp. 129-133.

17. Kilunovskaya M.E. *Monokhromnye risunki na skalakh Tsentral'noi Azii* [Monochrome drawings on the rocks of Central Asia]. In: *Priroda zapovednika «Ubsunurskaya kotlovina». Vyp. 2* [Nature of the Ubsunur Basin Reserve. Issue 2]. Krasnoyarsk, Darma-pechat', 2011, p. 119-134.

18. Kilunovskaya M.E. *Naskal'noe iskusstvo Tuvy skifskogo vremeni* [Rock art of Tuva of Scythian time]. In: *Kul'tury Stepnoi Evrazii i ikh vzaimodeistvie s drevnimi tsivilizatsiyami. Kniga 1* [Cultures of Steppe Eurasia and their interaction with ancient civilizations. Book 1]. St. Petersburg, Periferiya, 2012, pp. 166-172.

19. Kilunovskaya M.E. *Problemy datirovaniya petroglifov Tuvy (rol' sravnitel'no-tipologicheskogo metoda)* [The problems of dating petroglyphs of Tuva (the role of the comparative typological method)]. In: *Mezhdunarodnaya konferentsiya po pervobytnomu iskusstvu* [International Conference on Primitive Art]. Kemerovo, KemSU, 1998, pp. 56-58.

20. Kilunovskaya M.E. *Risunki na skalakh Tuvy* [Drawings on the rocks of Tuva]. In: *Sbornik nauchnykh trudov v chest' 60-letiya A.V. Vinogradova* [Collection of scientific papers in honor of the 60th anniversary of A.V. Vinogradov]. St. Petersburg, Kul't-Inform-Press, 2007, pp. 77-110.

21. Kilunovskaya M.E. *Sobranie olennykh kamnei Kyzylskogo respublikanskogo kraevedcheskogo muzeya* [Collection of deer stones of the Kyzyl Republican Museum of Local Lore]. In: *Problemy arkheologii, etnografii, istorii i kraevedeniya Prieniseiskogo kraya. T.1* [Problems of Archeology, Ethnography, History and Local History of the Yenisei Territory. Vol. 1]. Krasnoyarsk, 1992, pp. 136-138.

22. Kilunovskaya M.E. *Etapy razvitiya iskusstva skifskogo vremeni Tuvy* [Stages of development of the art of the Scythian time of Tuva]. In: *Trudy II Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Kochevye tsivilizatsii narodov Tsentral'noi i Severnoi Azii: istoriya, sostoyanie, problemy»* [Transactions of the II International Scientific and Practical Conference «Nomadic Civilizations of the Peoples of Central and North Asia: History, State, Problems»]. Krasnoyarsk & Kyzyl, 2010, pp. 131-137.

23. Kilunovskaya M.E., Leus P.M. *Iskusstvo kontsa pervogo tysyacheletiya do n.e. v Tuve* [The art of the end of the first millennium BC in Tuva]. In: *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii RAN (KSIA)* [Brief Communications of the Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences]. 2017, Issue. 247, pp. 87-104.

24. Kilunovskaya M.E., Semenov Vl.A. *Drevnee svyatilishche Yamaalyg* [The ancient sanctuary of Yamaalyg]. In: *Priroda zapovednika «Ubsunurskaya kotlovina». Vyp. 2* [Nature of the Ubsunur Basin Reserve. Issue 2]. Krasnoyarsk, Darma-pechat', 2011, pp. 135-144.

25. Kilunovskaya M.E., Semenov Vl.A. *Olennye kamni Tuvy* [Deer stones of Tuva. Part 1]. *Arkheologicheskie vesti – Archaeological News*, 1998, No. 5, pp. 143-154.

26. Kilunovskaya M.E., Semenov Vl.A. Olennye kamni Tuvy [Deer stones of Tuva. Part 2]. Arkheologicheskie vesti – Archaeological News, 1999, No. 6, pp. 130-145.

27. Kubarev V.D., Tsaveedorzh D., Yakobson E. *Petroglify Tsagaan-Salaa i Baga-Oigura (Mongol'skii Altai)* [Petroglyphs of Tsagaan-Salaa and Baga-Oygur (Mongolian Altai)]. – Novosibirsk, SB RAS, 2005. 640 p.

28. Semenov Vl.A. *Gravirovannye gal'ki iz Tuvy* [Engraved pebbles from Tuva]. In: *Kamennaya skul'ptura i melkaya plastika drevnikh i srednevekovykh narodov Evrazii* [Stone sculpture and small plastic of ancient and medieval peoples of Eurasia]. Barnaul, 2007, pp. 70-73.

29. Semenov Vl.A. *Drevneishaya migratsiya indoevropeitsev na vostok (k stoletiyu otkrytiya tokharskikh rukopisei)* [The oldest migration of Indo-Europeans to the east (to the centenary of the discovery of Tochar manuscripts)]. *Peterburgskii arkheologicheskii vestnik – Petersburg Archaeological Bulletin*, 1993, pp. 25-30.

30. Semenov Vl.A. *Iskusstvo varvarskikh plemen* [The art of barbarian tribes]. St. Petersburg, Chistyi list, 2015. 295 p.

31. Semenov Vl.A. *Elitnye pogrebeniya uyukskoi kul'tury u gory Kosh-Pei (Tuva)* [Elite burials of Uyuk culture near Mount Kosh Pei (Tuva)]. In: *Aktual'nye voprosy arkheologii i etnologii Tsentral'noi Azii* [Actual issues of archeology and ethnology of Central Asia]. Irkutsk, 2015, pp. 178-188.

32. Toporov V.N. *Griby* [Mushrooms]. In: *Mify narodov mira. Entsiklopediya: V 2-kh t.* [Myths of the World. Encyclopedia: In 2 volumes]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1991, vol. 1, pp. 335-336.

33. Chunakova O.M. *Pekhleviiskii slovar' zoroastriiskikh terminov, mifologicheskikh personazhei i mifologicheskikh simvolov* [Pahlavi dictionary of Zoroastrian terms, mythological characters and mythological symbols]. Moscow, Vostochnaya literatura, 2004. 286 p.

34. Sher Y.A. *Petroglify Srednei i Tsentral'noi Azii* [Petroglyphs of Central and Central Asia]. Moscow, 1980. 328 p.

Received: August 13, 2019.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.003

УДК 7.031(571.52)

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ БРОНЗЫ ЭПОХИ ХУННУ В ТУВЕ

Леус Павел Михайлович
Научный сотрудник,
Институт истории материальной культуры РАН.
Россия, г. Санкт-Петербург.
leuss@mail.ru

Аннотация

Во II–I вв. до н. э. Тува оказывается в составе кочевой империи Хунну. Происходит постепенная смена населения, приходят новые культурные традиции и материальная культура, что выражается в смене археологических культур. В это время в Туве появляются яркие образцы искусства хунну – ажурные бронзовые пряжки с зооморфным и геометрическим орнаментом. До недавнего времени их находки в Туве были практически неизвестны. В ходе последних работ ТАЭ ИИМК РАН по берегам и на дне Саяно-Шушенского водохранилища при раскопках непотревоженных грунтовых могильников Ала-Тей 1 и Терезин была получена большая коллекция ажурных пряжек в хуннском стиле, а также другие предметы этой эпохи – ханьские зеркала и монеты, предметы вооружения и украшения, керамика. Помимо известных среди ордосских бронз вариантов пряжек, здесь встречаются и абсолютно уникальные, не имеющие прямых аналогий экземпляры. Это говорит о высоком уровне мастеров металлообработки и позволяет считать территорию Тувы одним из центров создания и распространения изделий этого типа.

Ключевые слова: Тува, хунну, сюнну, ажурные бронзы, ордосские бронзы, звериный стиль.

Библиографическое описание для цитирования:

Леус П.М. Художественные бронзы эпохи хунну в Туве // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 50-65. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.003. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/9/

Во II веке до н. э. в Центральной Азии начинается процесс глобальных этнокультурных изменений. В первую очередь это было вызвано усилением кочевого народа хунну и созданием им своего государственного образования, заслуженно называемого первой кочевой империей Евразии [5, с. 40-47]. В это время хунну становятся грозными соперниками ханьского Китая, вынужденного считаться с их силой. Для предотвращения набегов к хунну отправлялись посольства с богатыми дарами, китайские принцессы выдавались замуж за шаньюев, а в приграничных городах

открывались рынки для торговли с «северными варварами». Периодически в степи отправлялись китайские армии, далеко не всегда достигавшие там военных успехов.

Закат империи хунну начался в результате внутренних междоусобиц, приведших сначала к их разделению на южных и северных, а затем и к окончательной утрате ими влияния в Центральной Азии. Их место в I веке н. э. занимают племена сяньби, а сами хунну постепенно исчезают с исторической арены.

В эпоху расцвета государства хунну в сферу их влияния входит и регион Саяно-Алтая, в частности Тува. Начало этих событий следует связывать с северным походом шаньюя Модэ (Маодуня), в результате чего к началу II в. до н. э. хунну завоевывают территории своих северных соседей [12, с. 41]. Местные племена, носители скифской культурной традиции, вероятно, частично изгнаны или уничтожены завоевателями, а частично вошли в состав хуннского государства и постепенно ассимилированы. Яркий «скифский мир», существовавший здесь более чем полтысячелетия, окончательно исчезает, уступая место миру хунно-сяньбийскому, или, применительно к западной части евразийских степей, гунно-сарматскому.

Эти исторические события отражаются в смене археологических культур в Туве: уюкско-саглынская культура с коллективными захоронениями в деревянных срубах и материальной культурой скифского типа исчезает, ее сменяет улуг-хемская [2, с. 99; 4, с. 127], отличающаяся разнообразными типами индивидуальных погребальных сооружений и вещевым комплексом, характерным для хунну.

В ходе работ Тувинской археологической экспедиции Института истории материальной культуры РАН (далее – ТАЭ ИИМК РАН) по берегам и на дне Саяно-Шушенского водохранилища были открыты и продолжают исследоваться два непотревоженных древними грабителями грунтовых могильника эпохи хунну – Ала-Тей 1 и Терезин, расположенные в 4,5 км друг от друга[1]. Здесь получен значительный материал, подтвердивший выделение отдельной улуг-хемской археологической культуры, обладающей всеми необходимыми для этого основными признаками: ареал распространения, погребальный обряд и предметы материальной культуры, отличающиеся от предшествующих и последующих культур региона [4, с. 125-152]. На Ала-Тее преобладает вытянутое положение погребенных, узкие могильные ямы, деревянные гробы с каменной обкладкой или каменные ящики. На Терезине, напротив, практически все захоронения совершены на боку, с подогнутыми ногами, в каменных ящиках или простых грунтовых ямах. Среди инвентаря встречаются сероглиняные вазовидные сосуды с вертикальным лощением и квадратным следом от поворотной подставки на дне, костяные накладки на лук и наконечники стрел, железные пряжки на обувь, китайские зеркала, бронзовые ажурные пряжки, ложечковидные наконечники ремней, гравированные или инкрустированные пластины-пряжки из сибирского гагата и т. д., что находит прямые параллели в памятниках хунну в соседних регионах. В то же время иногда прослеживается и некоторая культурная преемственность: встречающаяся скорченная поза погребенных и их ориентация в западный сектор, использование каменных плиток-подушек под головами, костяные пряжки и красноглиняные

[1] Работы проводятся при поддержке «Общества по изучению Евразии» (Society for the Exploration of EurAsia) (Швейцария), а также, с 2018 года, Русского географического общества.

вазовидные сосуды – характерные черты заключительного, озен-ала-белигского этапа уюкско-саглынской культуры скифского времени в Туве.

Одним из ярчайших образцов искусства хунну являются поясные ажурные (т. е. со сквозным орнаментом) пряжки, распространившиеся во II–I вв. до н. э. на территориях, оказавшихся в сфере их культурного влияния. Основным материалом их изготовления была бронза, но встречаются и золотые экземпляры, настоящие шедевры древнего искусства. На пряжках присутствует геометрический и зооморфный орнамент, сцены терзания, борьбы и противостояния различных животных, в том числе фантастических существ, изображения людей, колесниц и пр. Прямоугольные пряжки, или пластины-пряжки, называемые так из-за их формы, обычно имеют орнаментированную рамку, обрамляющую изображенный сюжет. Сама прямоугольная форма пряжек и их большой размер свидетельствуют, вполне вероятно, о несколько другом устройстве пояса, отличном от предшествующего времени.

Поясной набор у многих народов Евразии являлся и является важной деталью костюма, будучи не только функциональной частью одежды, но и, нередко, показателем определенного статуса его владельца.

Вопрос происхождения прямоугольных ажурных пряжек остается открытым, но можно согласиться с гипотезой о возникновении некоторых из них на пограничных с Китаем территориях, населенных «северными варварами» [19, p. 188]. Сам стиль пряжек мог быть частично заимствован из китайских образцов или развиваться самостоятельно с определенным китайским влиянием. В то же время могло происходить и обратное явление, когда в Китай проникали определенные элементы «степной моды», принесенные туда военными или жителями приграничных городов. Некоторые сюжеты могли быть взяты и переработаны из образцов скифского звериного стиля, ведущих происхождение, вероятно, из искусства Передней Азии [7, с. 133-134]. Тем более, какая-то часть скифо-сакских племен наверняка состояла в составе конфедерации хунну. Первоначально изготовление пряжек могло выполняться в китайских литейных мастерских, тем более что находки керамических форм для литья пряжек в «степном стиле» известны в приграничных регионах Китая в поздний период Сражающихся царств [17, p. 92-93]. После попадания к кочевникам такие изделия начинали копироваться местными мастерами, они же могли создавать и свои самобытные варианты дизайна. После потери источников поступления оригинальных предметов качество их копий, вероятно, быстро ухудшалось, изделия упрощались, а местными мастерами копировались даже фрагменты сломанных вещей, как например, часть китайского зеркала из могильника Терезин [13, с. 105]. Иногда в погребениях находят лишь незначительные фрагменты пряжек-пластин, тем не менее украшавших собой пояса погребенных: такие случаи есть на могильнике Ала-Тей 1 (погребения АТ1/23 и АТ1/104[2]) и в Минусинской котловине [3, с. 20, 24]. Таким образом, можно предполагать, что подобные пряжки были не только утилитарным или декоративным элементом парадного пояса, но и являлись своеобразным символом этнической, клановой или социальной принадлежности.

[2] Здесь и далее сокращение названия памятников: АТ1 – Ала-Тей 1, Т – Терезин, через черту дроби – номер объекта/погребения.

Распространение бронзовых ажурных пряжек могло происходить разными путями: в первую очередь, вместе с их обладателями в результате завоевательных походов хунну и сопутствующего переселения племен и групп населения, но также и через торговые связи или посольства с подарками. Находки ажурных пряжек известны на всей территории империи хунну и за ее пределами – есть они в Северном Китае, Монголии, Забайкалье, Минусинской котловине и т. д.

До недавнего времени территория Тувы оставалась регионом, где находки ажурных пряжек хуннского типа были практически неизвестны. Исключением являлась бронзовая фигурная пряжка из могильника Урбюн III с изображением схватки крылатого грифона с кошачьим хищником [11, с. 104-108] (рис. 1). Сюда же можно отнести и случайную находку фрагмента прямоугольной пряжки, хранящейся в Национальном музее Республики Тыва [9; 4] (рис. 2). На ней изображена сцена нападения грифона или феникса на копытное животное, лошадь или яка (ее верхняя часть не сохранилась). Примечательно, что местонахождения двух этих пряжек находятся буквально в нескольких километрах от могильников Терезин и Ала-Тей.



Рис.1. Пряжка из могильника Урбюн III. Бронза.



Рис. 2. Пряжка из Национального музея Республики Тыва. Бронза.

К настоящему моменту на Ала-Тее и Терезине получена коллекция из более чем 25 больших ажурных бронзовых пряжек (размеры прямоугольных пряжек-пластин достигают 13-14 х 6-7 см), а также 15 гравированных и инкрустированных пряжек из сибирского гагата и кости (гагатовая пряжка из АТ1/29 имеет внушительный размер – 18 х 9 см). Все они, за исключением нескольких экземпляров из разрушенных

водохранилищем погребений Терезина, обнаружены *in situ* на поясах погребенных. Причем, все большие прямоугольные пластины-пряжки из бронзы, кости и гагата происходят из женских погребений.

Среди пряжек, найденных в Туве, присутствуют не только уже известные науке варианты, но и абсолютно уникальные образцы, аналогий которым в соседних регионах пока не обнаружено. Здесь же найдены небольшие прямоугольные бляшки из бронзы, иногда повторяющие сюжет больших пряжек – подобные находки в других памятниках хунну также практически неизвестны. Стандартными поясными бляшками для Ала-Тея и Терезина можно считать ажурные экземпляры с орнаментом в виде шести лучей, расходящихся от центра к прямоугольной рамке, размером 4 х 3 см (рис. 3). На поясе может быть как одна, так и несколько штук, поэтому их общее количество на двух могильниках уже превышает сотню.



Рис. 3. Шестилучевая бляшка из АТ1/50. Бронза.

Наиболее массовые пластины-пряжки с изображением двух противостоящих яков в большинстве случаев отличаются размерами и проработанностью деталей, т. е. отливались в разных формах или по разным образцам. Как показывают результаты металлографического анализа бронзовых изделий из Ала-Тея и Терезина, большинство их было изготовлено на месте [13, с. 107]. Все это позволяет отнести территорию Тувы к одному из центров распространения и создания изделий такого типа, что подразумевает высокий уровень местных мастеров металлообработки и литейного дела. О высоком уровне древних металлургов говорит и состав бронзы, из которой изготовлено большинство пряжек и других предметов – это мышьяковистая бронза, где процент мышьяка в лигатуре довольно высок, до 10-15%, а иногда выше. Такое содержание мышьяка придавало законченному изделию золотисто-серый или серебристо-серый оттенок, вероятно, с целью добиться наибольшего сходства с цветом свинцово-оловянистой бронзы, характерной для предметов, имеющих непосредственно китайское происхождение [13, с. 105-107]. К сожалению, невозможно сказать, были это мастера из числа самих кочевников или же мастера, бежавшие или угнанные из Китая.

На Ала-Тее и Терезине на сегодняшний день найдено уже 10 экземпляров пряжек с изображением двух противостоящих яков (рис. 4). Все они имеют рамку, украшенную прямоугольными углублениями. Опущенные вниз морды животных показаны анфас. Хвосты с «кисточкой» на конце загнуты на спину. Длинная свисающая шерсть передана каплевидными фигурами.



Рис. 4. Сверху – пряжка с изображением двух яков из AT1/11. Бронза. Снизу – пряжка с изображением двух яков из T/13. Бронза.

Аналогии встречаются, главным образом, на территории Минусинской котловины в виде случайных находок [1, с. 82-83; 3, с. 20-21], одна пряжка найдена в погребении эпохи ранней Хань (II–I вв. до н. э.) в Манчжурии [16, p. 221, pl. 17]. Несколько случайных находок происходят, вероятно, с территории Внутренней Монголии [14, p. 419; 18, № 222]. В Забайкалье пряжки подобного типа пока неизвестны. Ранее центром распространения таких пряжек считалась Минусинская котловина, но сейчас, после находок из могильников Терезин и Ала-Тей 1, можно уверенно предполагать, что их путь туда шел из Тувы. Учитывая их количество, а также находки здесь нескольких других вариантов пряжек с яками, можно предполагать за ними не только декоративные функции: возможно, они являлись своеобразным символом принадлежности к какой-то определенной социальной или этнической группе. Из могильника Терезин происходят две небольшие поясные бляшки из бронзы, также с изображением пары яков – вполне вероятно (рис. 5), что они являются упрощенным вариантом большой пряжки.

Уникальная пряжка с изображением двух яков происходит из погребения AT1/111 (рис. 6). Она отличается от предыдущих и пока не находит прямых аналогий. Животные изображены в профиль и выглядят мирно пасущимися. Их удлиненные опущенные вниз морды практически касаются носами друг друга, а рог одного заходит за рог другого. Хвосты с листовидными кисточками закинуты на спину. Шерсть внизу показана двумя большими каплевидными фигурами. Рамка со шпеньком имеет орнамент в виде двух переплетающихся волнистых линий. Подобный сюжет с двумя

противостоящими пасущимися животными встречается на некоторых пряжках из Северного Китая и Минусинской котловины – там известны варианты с верблюдами и лошадьми. Возможно, сам сюжет идентичен предыдущему, с парой яков, но выполнен в другой манере.



Рис. 5. Бляшка с изображением двух яков из T/5. Бронза.



Рис. 6. Пряжка с изображением двух яков из AT1/111. Бронза.



Рис. 7. Пряжка с изображением яка из AT1/23. Бронза.

Еще одна уникальная пряжка с необычным изображением яка была найдена в парном погребении AT1/23 (рис. 7). Морда животного показана здесь анфас, а тело как бы распластанным. Пряжка довольно массивная и имеет в разрезе выпуклую форму, в отличие от многих других пряжек-пластин, которые, в основном, плоские. Прямых аналогий этой пряжке пока не обнаружено, но похожие изделия известны в Ордосе [16, pl. 6].

Одним из наиболее ярких образцов древнего искусства является прямоугольная пряжка со сценой борьбы двух тигров и дракона из могильника Терезин (Т/12) (рис. 8). Один тигр кусает змеевидного дракона чуть ниже шеи, а тот, в свою очередь, вонзает свои острые зубы в его спину. Второй тигр кусает дракона за хвост. Тело дракона переплетает еще какое-то существо, видовую принадлежность которого трудно установить. Находки подобных пряжек довольно редки, но при этом известны не только экземпляры из бронзы, но и пара массивных золотых и даже вариант, изготовленный из темного нефрита. Змеевидный дракон, несомненно, восходит к китайской художественной традиции, поэтому можно предполагать китайское происхождение этого сюжета.



Рис. 8. Пряжка с изображением схватки двух тигров и дракона, Т/12. Бронза.

Помимо этого, в захоронениях Ала-Тея и Терезина найдены пряжки с изображением четырех извивающихся змей, с решетчатым орнаментом, как украшенным по краям головками ланей, так и без них (рис. 9). Их аналогии хорошо известны в Минусинской котловине, в основном среди случайных находок.

Довольно редкий сюжет, встречающийся на пряжках, – изображение пары стоящих друг напротив друга двугорбых верблюдов, объедающих листья с растущего между ними дерева или куста с переплетенным стволом (AT1/21) (рис. 10). Этот сюжет распространен еще на нескольких типах пряжек. Они могут несколько отличаться самим изображением верблюдов, иногда показанных очень реалистично, но совершенно очевидно передают один сюжет, возможно, мифологический или имевший некий общеизвестный для кочевников смысл [15, s. 144-146, taf. 29-32]. В центре композиции находится невысокое деревце или куст с двойным переплетенным стволом, ветви которого с листьями на концах расходятся в верхней части влево и вправо, они показаны на фоне фигур верблюдов, стоящих головой друг к другу. Подобный сюжет встречается, хотя и реже, с изображением других персонажей: пряжка с драконообразными существами из могильника Даодуньцзы в Китае [16, pl. 31, 4], лошадьми [16, pl. 21, 7] и неизвестными животными [16, pl. 38, 2].



Рис. 9. 1 – Пряжка с изображением змей из АТ1/43, бронза; 2 – пряжка с решетчатым орнаментом и головками ланей из Т/5, бронза; 3 – пряжка с решетчатым орнаментом из АТ1/2, бронза.



Рис. 10. Пряжка с изображением двух верблюдов из АТ1/21. Бронза.

Лошадь, являющаяся одним из наиболее важных животных для кочевника, также встречается на пряжках. Найдено два экземпляра с изображением пары кусающихся лошадей Пржевальского (из АТ1/42 и Т/31) (рис. 11). Одна лошадь кусает загривок другой, которая, в свою очередь, кусает ее за переднюю ногу. Все пространство между телами животных и простой прямоугольной рамкой заполнено каплевидными

углублениями и волнистыми пересекающимися линиями, что придает композиции дополнительный эффект движения.



Рис. 11. Пряжка с изображением двух лошадей Пржевальского из AT1/42. Бронза.

Вместе с такой пряжкой из T/31 находился богатый поясной набор, состоящий из пяти чередующихся бронзовых колец и пяти бляшек с решетчатым орнаментом, ажурной колоколовидной подвески, многочисленных бус и бисера, которыми могла быть расшита основа пояса. Сам пояс располагался довольно высоко, выше обычного расположения поясов у других погребенных. На уровне непосредственно поясницы была найдена большая костяная пряжка-пластина, являющаяся, возможно, частью чисто утилитарного пояса, находившегося под верхней одеждой, тогда как пояс с бронзовыми деталями мог быть парадным. Также в одном из разрушенных водохранилищем погребений Терезина найдена маленькая поясная бляшка из бронзы, повторяющая сюжет большой пряжки с кусающимися лошадьми. Помимо этого, в двух захоронениях Ала-Тея встречены фрагменты небольших пряжек с изображением лошади с подогнутыми ногами.

В одном из женских погребений Ала-Тея были обнаружены две парные пряжки (со шпеньком и без) с изображением двух фантастических, идущих в разные стороны драконообразных существ с рогами и мордами козлов и с переплетенными хвостами (AT1/47) (рис. 12). Аналогии известны, главным образом, в Северном Китае и Внутренней Монголии.



Рис. 12. Пара пряжек с изображением фантастических существ из AT1/47. Бронза.

Помимо прямоугольных бронзовых пластин-пряжек на могильниках Ала-Тей и Терезин встречаются и фигурные пряжки со сквозным орнаментом. Причем, они могут находиться и в мужских погребениях.

Уникальна круглая поясная пряжка из разрушенной водохранилищем, предположительно, мужской могилы Т/8, украшенная изображением голов грифонов (рис. 13.1). Ее диаметр 8,5 см. Внутри кольца имеется девять отверстий, образованных четырьмя головками ушастых грифонов на длинных изогнутых шеях. Еще две головки грифонов выступают за пределы кольца и фланкируют место крепления ремня. Уши грифонов имею листовидную форму, глаза – круглые, клювы сильно загнуты вниз. Вся композиция построена на принципах симметрии. Прямые аналогии ей пока не известны. Стилистически она может восходить к искусству скифской эпохи, но уже с элементами новых культурных традиций. Пара фигурных пряжек, также украшенных стилизованными головками грифонов, обнаружена в мужском захоронении АТ1/84 (рис. 13.4). Стилистически близкие ей аналогии известны в Дырестуйском могильнике в Забайкалье [8, рис. 17.10]. Еще один вариант фигурной пряжки происходит из женской могилы АТ1/59 (рис. 13.2).



Рис. 13. 1 – пряжка из Т/8, бронза; 2 – пряжка из АТ1/59, бронза; 3 – пряжка из АТ1/57, бронза; 4 – пряжка из АТ1/84, бронза.

Пряжка в виде двух голов горных козлов, смыкающихся рогами и образующих внешнюю рамку со шпеньком, была найдена в женском погребении АТ1/57, совершенном в деревянном гробу (рис. 13.3). Аналогичная пряжка известна из могильника Сибирка на Северо-Западном Алтае [10, с. 104]. Очень похожее изображение козерогов обнаружено на двух пряжках для обуви в мужском погребении АТ1/97. Небольшие круглые железные пряжки для обуви характерны для большинства мужских захоронений Ала-Тея 1 и неизвестны в женских. Они находятся на стопах погребенных и служили, вероятно, для крепления затягивающего ремешка. Бронзовые обувные пряжки, оформленные в зверином стиле, встречены в Туве впервые.

У некоторых пластин-пряжек сохранилась деревянная подкладка или основа, представлявшая собой небольшую дощечку с бортиками, размером чуть больше самой пряжки. Бронзовая пряжка помещалась в эту основу и закреплялась в ней ремешками через сквозные отверстия. Вероятно, подобную деревянную основу имели все или большинство пряжек этого типа, но она не всегда сохраняется. Подобную деревянную подкладку имела и пряжка из Урбюна III, а также пряжки-пластины из Дырестуйского могильника в Забайкалье [8, с. 34].

Интересным является тот факт, что пока, за исключением двух случаев (АТ1/47, АТ1/101), пластины-пряжки в Туве встречаются в погребениях только по одной. В забайкальских памятниках хунну они, в основном, парные. Одиночные пряжки встречаются как со шпеньком, иногда проработанным довольно слабо, так и без него, что связано, вероятно, с первоначальным образцом, с которого изготавливалась литая копия.

Таким образом, найденные в Туве пластины-пряжки вряд ли использовались непосредственно для застегивания пояса, а были скорее его центральным декоративным элементом и крепились к нему (даже в случае находки парных экземпляров в одном погребении) посредством тонких кожаных ремешков или другим подобным способом. Остатки этих ремешков сохраняются практически на всех больших бронзовых пряжках. Примечательным является наблюдение, что в обоих случаях нахождения парных пряжек на Ала-Тее 1 одна из них была перевернута вверх ногами. Кожаная основа поясов украшалась ажурными бронзовыми бляшками, имитациями раковин каури, китайскими монетами, бусами, бисером и подвесками. Обязательной деталью были бронзовые или железные кольца, обычно простые маленькие, но иногда ажурные, большего диаметра. Во многих мужских погребениях найдены бронзовые ложечковидные наконечники ремней, иногда украшенные зооморфным орнаментом.

Часть пряжек из Тувы соответствует экземплярам, найденным в Минусинской котловине, часть забайкальским или монгольским и китайским, которые, в свою очередь, неизвестны в Минусинской котловине. Таким образом, территория Тувы оказывается своеобразным связующим звеном между регионами Внутренней Азии и Саяно-Алтая, оказавшимися в это время в сфере влияния хунну и распространения их культурных и художественных традиций. Наиболее близкие аналогии тувинским находкам встречаются в таких археологических памятниках эпохи хунну, как Дырестуйский могильник в Забайкалье и могильник Даодуньзцы в Северном Китае, где также встречено значительное количество бронзовых пряжек в хуннском стиле, в том числе идентичных найденным в Туве.

Можно предполагать, что эти высокохудожественные изделия появляются в Туве на относительно короткий срок и маркируют непосредственно эпоху смены культурных традиций и ее активных участников – самих носителей материальной культуры хунну, находившихся в это время на пике своего могущества [4, с. 149]. Неслучайна и концентрация известных памятников эпохи хунну именно в западной части Улуг-Хемской котловины в Центральной Туве, у входа в Саянский каньон Енисея. Во все исторические эпохи это место имело как экономическое, так и военно-стратегическое значение. Здесь, вероятно, было начало одного из путей продвижения хунну на север, в Минусинскую котловину. Подобное значение могла иметь и лежащая северо-западнее долина в нижнем течении р. Хемчик, где также можно предполагать наличие археологических памятников улуг-хемской культуры, впрочем, пока не обнаруженных.

Время бытования больших ажурных пряжек в Туве можно ограничить II–I вв. до н. э., что подтверждается радиоуглеродным AMS-датированием погребений Ала-Тея и Терезина [6, с. 183-184], а также некоторыми категориями погребального инвентаря. Основу коллекции найденных здесь китайских зеркал составляют экземпляры, характерные для династии Западная Хань (II–I вв. до н. э.), а также несколько более ранних, относящихся к окончанию эпохи Сражающихся царств. Найдено и несколько позднескифских зеркал. При этом, здесь пока нет ни одного более позднего, восточно-ханьского (I–II вв. н. э.) зеркала. Китайские монеты у-шу встречены пока только в одном погребении (АТ1/29) и дают для него *terminus post quem* 118 г. до н. э.

Литература

1. Бородовский А.П., Ларичев В.Е. Июсский клад (каталог коллекций). – Новосибирск: ИАЭ СО РАН, 2013. – 120 с.

2. Грач А.Д. Новые данные о древней истории Тувы // Ученые записки ТНИИЯЛИ. –1971. – Вып. 15. – С. 93–106.

3. Дэвлет М.А. Сибирские поясные пластины II в. до н.э. – I в. н.э. – М.: Наука, 1980. – 67 с.

4. Килуновская М.Е., Леус П.М. Новые материалы улуг-хемской культуры в Туве // Археологические вести. – 2018. – Вып. 24. – С. 125–152.

5. Крадин Н.Н. Империя Хунну. – М.: Логос, 2001. – 312 с.

6. Леус П.М. Радиоуглеродные даты из хуннских могильников Ала-Тей и Терезин в Туве // Междисциплинарные исследования в археологии, этнографии и истории Сибири. – Красноярск, 2017. – С. 181-184.

7. Миняев С.С. Новейшие находки художественной бронзы и проблема формирования «геометрического стиля» в искусстве сюнну // Археологические вести. – 1995. – Вып. 4. – С. 123-136.

8. Миняев С.С. Дырестуйский могильник. – СПб.: Филол. факультет СПбГУ, 2007. – 233 с.

9. Монгуш К.М. Уникальная находка ажурной пряжки со сценой терзания из Центральной Тувы (предварительное сообщение) // Современные проблемы изучения древних и традиционных культур народов Евразии. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2017. – С. 144-147.

10. Полосьмак Н.В. Некоторые аналоги погребениям в могильнике у деревни Даодуньцзы и проблема происхождения сюннуской культуры // Китай в эпоху древности. – Новосибирск: Наука, 1990. – С. 101-107.

11. Савинов Д. Г. Погребение с бронзовой бляхой в Центральной Туве // КСИА. – 1969. – Вып. 119. – С. 104-108.

12. Таскин В.С. Материалы по истории сюнну (по китайским источникам). – М.: Наука, 1968. – 177 с.

13. Хаврин С.В. Металл эпохи Хунну могильника Терезин I (Тува) // Археологические вести. – 2016. – Вып. 22. – С. 105-107.

14. Brosseder U. Belt Plaques as an Indicator of East – West Relations in the Eurasian Steppe at the Turn of the Millennia // Xiongnu Archaeology: Multidisciplinary Perspectives of the first Steppe Empire in Inner Asia. – Bonn: Vor- und Frühgeschichtliche Archäologie, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 2011, pp. 349-424.

15. Kost C. Studien zur Bildpraxis im nordchinesischen Steppenraum vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zur Zeitenwende. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. – München, 2011. – 245 s.

16. Kost C. The Practice of Imagery in the Northern Chinese Steppe (5th-1st centuries BCE). – Bonn: Vor- und Frühgeschichtliche Archäologie, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 2014. – 401 p.

17. Linduff K. Production of Signature Artifacts for the Nomad Market in the State of Qin During the Late Warring States Period in China (4th-3rd Century BCE) // Metallurgy and Civilisation: Eurasia and Beyond. – London: Archetype Publications, 2009, pp. 90-96.

18. Rawson J., Bunker E. Ancient Chinese and Ordos bronzes. – Hong Kong: Oriental Ceramic Society, 1990. – 68 p.

19. Wu En. On the origin of bronze belt plaques of ancient nomads in Northern China // Chinese Archaeology. – 2003. – Vol. 3 (1), pp. 186-192.

Статья поступила в редакцию 05.09.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.003

ART BRONZE OF THE HUNNU PERIOD IN TUVA

Leus Pavel Mikhailovich
Researcher,
Institute of the History of Material Culture,
Russian Academy of Sciences.
Russia, St. Petersburg.
leuss@mail.ru

Abstract

In the II–I centuries BC Tuva is part of the nomadic Hunnu empire. A gradual change of population takes place, new cultural traditions and material culture come, which is expressed in a change in archaeological cultures. At that time, bright examples of Hunnu art appeared in Tuva - openwork bronze buckles with zoomorphic and geometric patterns. Until recently, their findings in Tuva were virtually unknown. The Tuvan archaeological expedition of the Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences carried out work on the banks and at the bottom of the Sayano-Shushensky reservoir. During archaeological excavations of undisturbed soil burial grounds Ala-Tey 1 and Terezin, a large collection of openwork buckles in the Hunnic style was obtained, as well as other objects of this era – Han mirrors and coins, weapons and jewelry, ceramics. In addition to the buckle variants known among the Ordos bronzes, there are also absolutely unique specimens that have no direct analogies. This indicates a high level of metalworking masters and allows us to consider the territory of Tuva as one of the centers for the creation and distribution of products of this type.

Keywords: Tuva, Hunnu, Xiongnu, openwork bronzes, Ordos bronzes, animal style.

Bibliographic description for citation:

Leus P.M. Art bronze of the Hunnu period in Tuva. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 50-65. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/9/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.003. (In Russian).

References

1. Borodovsky A.P., Larichev V.E. *Iyusskii klad (katalog kollektsii)* [Iyussky treasure (catalog of collections)]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography of SB RAS, 2013. 120 p.

2. Grach A.D. *Novye dannye o drevnei istorii Tuvy* [New data on the ancient history of Tuva]. In: *Uchenye zapiski TNIIYaLI* [Scientific reports of Tuva Scientific Research Institute of Language, Literature and History]. Kyzyl, 1971, Vol. 15, pp. 93–106.

3. Devlet M.A. *Sibirskie poyasnye plastiny II v. do n.e. – I v. n.e.* [Siberian waist plates of the 2nd century BC – I century AD]. Moscow, Nauka, 1980. 67 p.

4. Kilunovskaya M.E., Leus P.M. *Novye materialy ulug-khemskoi kul'tury v Tuve* [New materials of the Ulug-Khem culture in Tuva]. *Arkheologicheskie vesti – Archaeological News*, 2018, Issue 24, pp. 125–152.

5. Kradin N.N. *Imperiya Khunnu* [Empire of Hunnu]. Moscow, Logos, 2001. 312 p.

6. Leus P.M. *Radiouglerodnye daty iz khunnskikh mogil'nikov Ala-Tei i Terezin v Tuve* [Radiocarbon dates from the Hunnic cemeteries Ala-Tey and Terezin in Tuva]. In: *Mezhdistsiplinarnye issledovaniya v arkheologii, etnografii i istorii Sibiri* [Interdisciplinary studies in archeology, ethnography and the history of Siberia]. Krasnoyarsk, 2017, pp. 181-184.

7. Minyaev S.S. *Noveishie nakhodki khudozhestvennoi bronzy i problema formirovaniya «geometricheskogo stilya» v iskusstve syunnu* [The latest finds of artistic bronze and the problem of the formation of the «geometric style» in the art of Xiongnu]. *Arkheologicheskie vesti – Archaeological News*, 1995, Vol. 4, pp. 123-136.

8. Minyaev S.S. *Dyrestuiskii mogil'nik* [Dyrestuisky burial ground]. St. Petersburg, St. Petersburg State University, 2007. 233 p.

9. Mongush K.M. *Unikal'naya nakhodka azhurnoi pryazhki so stsenoi terzaniya iz Tsentral'noi Tuvy (predvaritel'noe soobshchenie)* [A unique find of an openwork buckle with a scene of torment from Central Tuva (preliminary report)]. In: *Sovremennye problemy izucheniya drevnikh i traditsionnykh kul'tur narodov Evrazii* [Modern problems of studying the ancient and traditional cultures of the peoples of Eurasia]. Novosibirsk, IAET SB RAS, 2017, pp. 144-147.

10. Polosmak N.V. *Nekotorye analogi pogrebeniyam v mogil'nike u derevni Daodun'tszy i problema proiskhozhdeniya syunnuskoi kul'tury* [Some analogues of burials in the burial ground near the village of Daodunzi and the problem of the origin of the Hunnic culture]. In: *Kitai v epokhu drevnosti* [China in the era of antiquity]. Novosibirsk, Nauka, 1990, pp. 101–107.

11. Savinov D.G. *Pogrebenie s bronzovoi blyakhoi v Tsentral'noi Tuve* [Burial with a bronze badge in Central Tuva]. *Kratkie soobshcheniya Instituta arkheologii – Brief reports of Institute of Archeology*, 1969, Issue 119, pp. 104-108.

12. Taskin V.S. *Materialy po istorii syunnu (po kitaiskim istochnikam)* [Materials on the history of the Xiongnu (according to Chinese sources)]. Moscow, Nauka, 1968. 177 p.

13. Khavrin S.V. *Metall epokhi Khunnu mogil'nika Terezin I (Tuva)* [Metal of the Hunnu era of the Terezin I burial ground (Tuva)]. *Arkheologicheskie vesti – Archaeological News*, 2016, Issue 22, pp. 105-107.

14. Brosseder U. Belt Plaques as an Indicator of East – West Relations in the Eurasian Steppe at the Turn of the Millennia // Xiongnu Archaeology: Multidisciplinary Perspectives of the first Steppe Empire in Inner Asia. Bonn: Vor- und Frühgeschichtliche Archäologie, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 2011, pp. 349–424.

15. Kost C. Studien zur Bildpraxis im nordchinesischen Steppenraum vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zur Zeitenwende. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. München, 2011. 245 s.

16. Kost C. The Practice of Imagery in the Northern Chinese Steppe (5th-1st centuries BCE). Bonn: Vor- und Frühgeschichtliche Archäologie, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 2014. 401 p.

17. Linduff K. Production of Signature Artifacts for the Nomad Market in the State of Qin During the Late Warring States Period in China (4th-3rd Century BCE) // Metallurgy and Civilisation: Eurasia and Beyond. London: Archetype Publications, 2009, pp. 90-96.

18. Rawson J., Bunker E. Ancient Chinese and Ordos bronzes. Hong Kong: Oriental Ceramic Society, 1990. 68 p.

19. Wu En. On the origin of bronze belt plaques of ancient nomads in Northern China // Chinese Archaeology, 2003, Vol. 3 (1), pp. 186–192.

Received: September 5, 2019.

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, №№ 8-13 журнала «Искусство Евразии».

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.004

Локеш Чандра «Словарь буддийской иконографии»
Том 4, с. 1001-1005.

Дипанкара

Дипанкара – первый из двадцати четырех Будд Прошлого: 1. Дипанкара; 2. Каундинья; 3. Мангала; 4. Сумана; 5. Райвата; 6. Собхита; 7. Анавамаварсин; 8. Падма; 9. Нарада; 10. Падмоттара; 11. Сумедха; 12. Суджата; 13. Приядарсин; 14. Артхадарсин; 15. Дхармадарсин; 16. Сидхартха; 17. Тисья; 18. Пусья; 19. Випасин; 20. Сикхин; 21. Висвабхудж; 22. Кракучанда; 23. Канакамуни; 24. Касьяпа.

Последние шесть и Шакьямуни составляют Семь Будд [24, с. 82].

Он был рожден в Раммавати, сыном короля Судева (вариант – Сумедха) и королевы Сумедхи. Он практиковал аскезу в течение 10 месяцев и прочитал свою первую проповедь в Нандараме в Ширигхаре. Он умер в Нандараме. Аскет Сумедха, который позднее стал Готамой Буддой, первым объявил о его стремлении стать бодхисаттвой. Об этом говорится в следующих источниках (Buddhamavamsa 2.207f, его комментарии 104f 1.29, Mahavamsa 1.5, Dipavamsa 3.31, [14, 1.1087-88]).

Махавасту (текст 1.232-240, трансл. 2.188-196) говорит, что Дипанкара был сыном короля Аркимата и королевы Судипы и родился в королевском городе Дипавати. Когда пришел час его появления на свет, королева отправилась в благодатную Лотосовую Рощу. Когда ребенок родился, разлился блистательный свет, и новорожденный был назван Дипанкара. Он сидит на лотосе, лепестки которого велики, как колеса колесницы, одет в желтые одежды отшельника и погружен в медитацию. Мега, который изучал веды, предложил ему 5 цветов лотоса и попросил его стать Буддой в последующих перерождениях. Ему было предсказано, что он станет Буддой Шакьямуни Капилавасту. В Бохисаттвавадана-калпалата (№ 89:2.774-821) он назван Дипанкара «создатель острова», поскольку был рожден на острове. Его легенда в Абхинискрамана-сутра была переведена на китайский язык примерно в 587 г. Джинанагуптой (2 – 190, 3 – 680, 4 – 802), а затем Сэмюэл Бил перевел эту легенду на английский. Различные версии легенды: Двьявадана 246.5 – 253.22, Махавасту 1.232-240, Сат-парамита-санграха за авторством Кан Сэнхуэя созданы в 251 г. (2 – 152 № 83),

Дхармагуптака-винайя, переведенная Буддайясас в 408 или 405 г. (4 – 896, пер. Чаваннес 4.134f), Нидана-катха с. 2-28, Буддавамса 2.v5-220, комментарии Сутта-нипата 1.49, Фа-сянь с. 38, Сюань-чуан 1.97. Чтобы проследить соотношение этих текстов, совпадения и расхождения – см. [16, с. 54-58; 21, с. 270 № 11].

Фа-сянь прибыл в столицу Нагарахары примерно в 400 г. Там Сумедха за серебро купил пять цветов для подношения Дипанкаре Будде. Сюань-Цан, прибывший в Нагарахару около 630 г., упоминает ступу высотой 300 футов, возведенную царем Ашокой. Она определяет место, где Сакья-бодхисаттва обрел оленью кожу, раскрепил свои волосы, чтобы покрыть грязь на дороге, и получил подтверждение от Дипанкара [3, с.1.92], что он тоже станет буддой. В 420 г. Гунавараман, который приехал из Кашмира, оставил изображение юноши-ученика, распускающего волосы перед Дипанкарой в горной пустыни возле Кантона [25, с. 180]. Пещера Канери 67 содержит изображение джатаки (притча о земных перевоплощениях Будды. – *Прим. ред.*) Дипанкара в рельефе [15, с. 166]. Более подробно об этом см. [8, с. 2/2.332-333; 6, с. 178-180; 25, с. 226; 29, с. 1.134-135].

1. Одна из иконографий **Дипанкары**: правая рука – в мудре абхайя, левая рука держит складки одежды. В рельефной композиции джатаки Дипанкара изображен с Бодхисаттвой Сумати, распростертым ниц перед ним, Дипанкара благословляет его правой рукой в мудре абхайя, а левой рукой сжимает собранные складки одежды. Эта джатака раскрыта в гандхарской скульптуре.

I век	[1, с. 58-59], таб. VIIIa.
II век	[29, с. 33] № 15, с. 19, рис.15.
II век	[1, с. 88], таб. XXVIa.
II/III век	[1, с. 105], таб. XXXIX.
III век	[6, с. 187], [20, с. 67] № 47 (из Шоторака, Каписа), [9, с. 1.20], рис. 22, 23.
III век	[13, с. 99-101], таб. 72 (музей Гимэ).
III век	[29] №№ 127-131.
III век	Yun-kang [11, с. 15].
495–575 гг.	Lung-men [6].
V/VI век	Мингой, недалеко от Карашара [29, с.193] № 277, с. 194, рис. 277.
VII век	Наланда, ступа № 3, лепнина [19, с. 27, 48, 95], таб. 13.
IX век	Безеклик [2, с. 87].
IX век	Палембанг, Южная Суматра. Индонезия [4, с. 64], таб. 176.

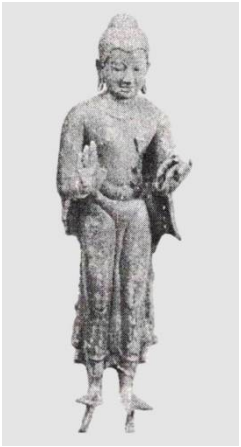


Рис. 1. Дипанкара в Палембанге.

1015 г. Явадвипе Дипанкара, окруженный желтым Манджушри справа и белым Авалокитешварой слева [7, с. 2.189] № 1.78.



Рис. 2. Явадвипе Дипанкара, 1015 г.

1015 г. Симхаладвипе Дипанкара, справа – белый Авалокитешвара, слева – зеленый Ваджрапани [7, с. 2.189] № 3, 1.78.



Рис. 3. Симхаладвипе Дипанкара, 1015 г.

1015 г. Махасамудре Рахукрта Абхайяпани, в океане, изображены черепаха, рыба, лошадь, голова ракшаса (Раху?) [7, с. 2.190] № 7.



Рис. 4. Махасамудре Рахукрта Абхайяпани, 1015 г.

1612 г. Непал, медь, частичное золотое покрытие [23], рис. 103B.

1680 г. Непал, деревянная резьба [6, с. 348].

XVIII век Непал, позолоченная медь [18, с. 34], рис. 12, описание на с. 73.

XVIII век Китай [23, с. 158F].
XIX век Китай [23, с. 160C].
XIX век Тайланд [10, с. 14], таб. V.

2. Дипанкара (яп. Ненто Буцу) – посвященный седьмому дню месяца, в трактате «Санджучи-хи-буцу-цзу» («Фигуры Будд, посвященные каждому из 30 дней месяца») [26, с. 104.7], обе руки в мудре самадхи, также изображение биджи «Ам» (биджа – краткая мантра. – *Прим. ред.*

Другое имя Дипанкары – Джоко («свет медитации» – дхьяналока). В трактате Махавьютпатти даны два китайских эквивалента имени Дипанкары. У Джоко биджа – «А», что означает «алока» (медитация. – *Прим. ред.*), и посвящен он первому дню месяца. Изображен в Цзуцзо-шо «Собрание фигур» за авторством Ёгена (1075–1159 гг.) [26, с. 86.17] и в Бессон-цзакки «Описание божеств» автора Шинкаку (1117–1180 гг.) [26, с. 87.24].



Рис. 5. Изображение Дипанкары.



定光佛法
樓閣中有八葉蓮花。〻臺上有日
月輪。〻中有阿字。變成佛頂形。〻
變成定光佛。相好圓滿。眷屬圍遶。〻云
印 普印
眞言 唵三摩地入縛羅娑嚩賀

Рис. 6. Изображение Дипанкары.

Его мантра – Om samadhijvala svaha в 24, с. 86.17.



定光佛

Рис. 7. Мантра «Om samadhijvala svaha».

Так посвященным первому дню месяца он изображен в Санджучи-хи-буцу-цзу «Фигуры Будд, посвященные 30 дням месяца» [26, с. 104.1].



Рис. 8. Дипанкара, посвященный первому дню месяца в Санджучи-хи-буцу-цзу «Фигуры Будд, посвященные 30 дням месяца».

3. **Дипанкара** (тиб. Mar.me.dzad) в Ганджуре Дэргэ 27a (1729–1733 гг.) изображен сидящим, правая рука в мудре бхумиспарса, левая – в мудре дхьяна.



Рис. 9. Дипанкара в Ганджуре Дэргэ 27a (1729–1733 гг.).

4. **Дипанкара** – один из Будд Прошлого, Настоящего, Будущего (Дипанкара, Шакьямуни, Майтрейя), правая рука в мудре абхайя, левая рука в мудре карана (отгоняющая зло. – *Прим. ред.*) [24, с. 82-83] или варада (мудра бесстрашия. – *Прим. ред.*). Они представляют почитаемую триаду ламаизма, которую монголы называют «Три Белых Будды» / Гурван Цагаан Бурхан [22, с. 112, рис. 89 на с. 110]. Самое раннее изображение находится на рис. 20b в Астасахашрика Праджнапарамита из непальского монастыря Шри Лам, скопированное Суджатабхадрой в 1015 г. (библиотека Кэмбриджского университета, доб. 1643) [29, 126 № 167, цветное изображение на с. 118]. Дипанкара сидит на троне, ступни сложены. В правой верхней части – белый

Авалокитешвара, а в верхней левой части – зеленый Ваджрапани [7, с. 2.190, № 8]. Изображение из позолоченной латуни эпохи Канси 1662 г. сделано в монастыре Smin.grol.glin. [23, с. 540, рис. 152E]: правая рука – в мудре абхайя, левая рука – в мудре варада. Также имеются изображения в верхней части тибетского свитка Самвары XVIII века [29, с. 138, рис. 192 на с. 140] в монгольском Ганджуре [5, с. 47], 1717–1720 гг., монг. – Дипанкар-а, и в Пантеоне Пао-сян Лоу 1B29 (1771 г.) с китайским именем Жань-тэн фо на пьедестале. Изображен на с. 1005.



Рис. 10. Дипанкара в монгольском Ганджуре.

Вариант мудры Дипанкары (тиб. Mar.me.mdzad) в Танжуре Дэргэ 278a: правая рука – мудра абхайя, левая – мудра дхьяна в круге. Изображен на странице 1005.



Рис. 11. Мудра Дипанкары в Танжуре Дэргэ.

5. **Дипанкара** в Сваямбху, Катманду, Непал: правая рука – варада, в левой руке – подол одеяния (чивара-карника), изображен в Дхарма-коса-сангграха на с. 60. Он один из девяти Будд в Дхарма-коса-сангграха на с. 11, его праджна (спутница) – Джалавати, а главный ученик (мухья сисья) – Прадипешвара.

Дипанкара – 1. (тиб. Mar.me.mdzad) один из 22 сиддхов в «Абхьяртане 84 сиддхов» за авторством Ратнакарагупты из Ваджрасаны [12 – 3758], в правой руке – човри (кисть из шерсти яка, показатель ранга. – *Прим. ред.*), левая рука – на колене [22, с. 53], четвертая танка из Стокгольма, центральная фигура в нижней части. В Пантеоне Астасахашрика [5, с. 1117] он изображен в образе Атиши.

2. Дипанкара (тиб. Mar.me.mdzad) в «Абхисамайе 84 сиддхов», написанной Шрисеной в 1130 г. [12 – 4317], изображен в белом цвете, молодым и с женщиной [22, с. 160 № 31].

Литература

1. Ackermann H.C. Narrative Stone Reliefs from Gandhara in rhe Victoria and Albert Museum in London. Catalogue and Attempt at a Stylistic History. Rom, 1975.

2. Banerjee P. Some observations on an unidentified mural fragment from Bezeklik. Roopa-lekha, Delhi, 1997.

3. Beal S. A Catena of Buddhist Scriptures from the Chinese. Taipei, Ch'eng Wen Publishing Co., 1871.

4. Bernet Kempers A.J. Ancient Indonesian Art. Cambridge Mass, Harvard University Press, 1959.

5. Chandra L. Buddhist Iconography, Satapitaka Series No. 342. New Delhi, Aditya Prakashan, 1991.

6. David L. Snellgrove et al. The Image of the Buddha. New Delhi, Vikas Publ.House / UNESCO, 1978.

7. Foucher A. Etude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde, 1, 2. Paris, Bibl. de l'Ecole des Hautes Etudes, Sciences Religieuses, 13e vol., 1900.

8.Foucher A. L'Art Greco-bouddhique du Gandhara. Paris, E. Leroux, 1905–1922.

9. Gaulier S., Jera-Bezard R., Maillard M. Buddhism in Afghanistan and Central Asia. Leiden, E. J. Brill, 1976.

10. Getty A. The Gods of Northern Buddhism, photographic reprint of the second edition of 1928. Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1962.

11. Grünwedel A. Mythologie des Buddhismusin Tibet und der Mongolei. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1900.

12. Hakuju Ui et al. Chibetto Daizōkyō Sōmokuroku [A Complete Catalogue of the Tibetan Buddhist Canons (Bkaḥ-ḥgyur and Bstan-ḥgyur)]. Sendai, Tōhoku Imperial University, 1934.

13. Hallade M. The Gandhara Style and the Evolution of Buddhist Art. London, Thames and Hudson, 1968.

14. Malalasekera G.P. Dictionary of Pāli proper names. Delhi, 1937.

15. Mitra D. Buddhist Monuments. Calcutta, Sahitya Samsad, 1971.

16. Müller E. Die Legende von Dipankara und Sumedha, Gurupujakaumudi, Festschrift A. Weber. Leipzig, 1896.

17. Nanjio B. A Catalogue of the Chinese Translation of Buddhist Tripitaka. Oxford, Clarendon Press, 1883.

18. Pal P. Nepal: Where the Gods are Young. New York, Asia House Gallery, 1975.

19. Paul D. The Art of Nalanda. New Delhi, Munshiram Manoharlal Publ. Pvt. Ltd., 1995.

20. Rowland B. Jr. Ancient Art from Afghanistan, treasures of the Kabul Museum. New York, The Asia Society Inc., 1966.

21. Schlingloff D. Studies in the Ajanta Paintings. New Delhi, Ajanta Publications, 1988.

22. Schmid T. Eightyfive Siddhas. Stockholm, Statens Etnografiska Museum, 1958.

23. Schroeder U. Buddhist Sculptures of Sri Lanka. Hong Kong, Visual Dharma Publications Ltd., 1990.

24. Schumann H.W. Buddhistische Bilderwelt: ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana Buddhismus. Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1986.

25. Soper A.C. Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. Ascona, Artibus Asiae Publishers, 1959.

26. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section) / ed. J. Takakusu and G.Ono. Tokyo, Daizo ShuppanKabushiki Kwaisha, 1924–1929.

27. Taishpo Tripitaka / ed.Takakusu Junjiro and Watanabe Kaigyoku. Tokyo, 1924–1929.

28. The Tripitaka Koreana (lit. Goryeo Tripitaka) or Palman Daejanggyeong ("Eighty-Thousand Tripitaka").

29. Zwalf W. A Catalogue of the Gandhara Sculpture in the British Museum, vol. 1 (text), vol. 2 (plates). London, 1996.

Библиографическое описание для цитирования:

Чандра Л. Дипанкара // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 66-73. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.004. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/11/

Форум

FORUM

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.005 УДК 745/749:24(571.52)

ТРАДИЦИИ ТУВИНСКОГО БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА В ТВОРЧЕСТВЕ МАСТЕРА КОГЕЛА СААЯ

Балган Айлана Арыш-ооловна
Специалист отдела народных художественных промыслов и декоративно-прикладного искусства ГБУ «Центр развития тувинской традиционной культуры и ремесел».
Россия, г. Кызыл.
a.balgan@mail.ru

Аннотация

Важное место в духовной культуре тувинского народа занимает буддийское искусство, пережившее в течение столетия периоды расцвета, забвения, возрождения. В статье рассматривается творчество тувинского мастера Когела Мижитеевича Саая, внесшего большой вклад в возрождение буддийского искусства в Туве.

Ключевые слова: буддийское искусство, декоративно-прикладное искусство, буддийский монастырь, народные мастера, Когел Саая, традиция.

Библиографическое описание для цитирования:

Балган А.А. Традиции тувинского буддийского искусства в творчестве мастера Когела Саая // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 74-86. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/13/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.005.

О творчестве тувинских мастеров буддийского искусства можно говорить со второй половины XVIII в., когда буддизм окончательно утвердился в Туве в качестве официальной религии [2].

По-видимому, расцвет тувинского буддийского искусства приходится на период с середины XIX в. до 30-х годов XX в. – время, когда строятся крупные буддийские монастыри, появились тувинские учителя, в том числе «чурагачы башкы» (лама-художник), получившие духовное образование в Монголии и Тибете. Именно в буддийском религиозном искусстве «в наиболее законченном виде проявились

изобразительные, живописные начала художественного творчества тувинцев» [1], которые, следуя канонам, вносят новое художественное видение и технические новшества.

В 1930-е годы XX в. при известных обстоятельствах буддийская художественная традиция в Туве была прервана. Но буддизм был ценен и значим в исторической памяти народа, а буддийские художественные традиции закрепились в сознании художников и мастеров, не утративших внутреннюю ориентацию на буддийскую веру. В творчестве многих из них сохранялись буддийские мотивы. Именно народное творчество дало толчок дальнейшему развитию буддийского искусства в конце XX – начале XXI века.

При возрождении буддизма и буддийского искусства в Туве в 1990-е годы важную роль сыграли мастера-камнерезы из села Кызыл-Даг Бай-Тайгинского кожууна. Одним из них является Когел Мижитеевич Саая, старейший мастер, жизненная и творческая миссия которого была посвящена сохранению живой традиции буддийского искусства [6, 7, 11].

Когел Мижитеевич родился в 1931 году в местечке Улуг-Чайлаг сумона Коп-Соок Барыын-Хемчикского кожууна Тувинской Народной Республики в многодетной семье потомственного рода кузнецов, художников, мастеров-резчиков. Почти все жители окрестностей были искусными мастерами в разных видах ремесел и промыслов. Большую роль в его увлечении художественными занятиями сыграли традиции рода. Прапрадедушка Когела Мижитеевича Саая Тыртыкы прославился кузнечным мастерством, а прадедушку Дыртык-Кара Саая в народе звали «Бурган шууткуур Дарган-Хелин» (Кузнец-изготовитель образов божеств). Дарган-Хелин учился 22 года в Улан-Баторе, получил образование «чурагачы башкы» и преподавал буддийское искусство в Коп-Соокском монастыре-хурээ. Помимо обучения в хурээ он учил местных жителей рисованию буддийских символов, искусству резьбы их из дерева. Дарган-Хелин первым начал обучать местное население изготовлению предметов бытовой утвари и юрточного убранства с использованием буддийских символов. Одним из учеников Дарган-Хелина был Шыырап-Хелин, учивший в Коп-Соокском хурээ буддийскому искусству и ставший первым учителем юного Когела по изготовлению расписанных буддийскими символами предметов домашнего обихода и юрточного убранства. Дедушка Когела Мижитеевича Делик Саая был искусным кузнецом. Дед по линии матери – кузнец и ювелир Хертек Сегбе заслужил народную славу «мастера на все руки». Отец Когела Мижитей, которого народ уважительно называл Дарган Мижитей (Кузнец Мижитей), был известным кузнецом на Хемчике и его притоках. Он был не только прекрасным кузнецом, но и великолепным мастером по дереву, тиснению по коже, золоту и серебру. Возможно, влияние отца стало определяющим фактором развития у маленького Когела любви к народному творчеству и формирования его как будущего мастера. Когел, не получивший специального художественного образования, с малых лет проявил яркие разносторонние художественные способности, сначала вырезая фигурки животных, диких зверей из коры и дерева, потом – изготавливая из разных материалов мужские и женские украшения, конское снаряжение и тувинскую бытовую утварь [3].

Огромное влияние на жизненный путь Когела Саая оказали исторические события, связанные с монастырем в Коп-Сооке, возведенном в 1857 г. китайскими строителями по инициативе тувинских лам Чаалама и Деский Ловун, по традиции того времени

получивших образование в монгольском монастыре «Чиндан Тэнчэнмог». Первым Камбы-ламой монастыря стал очень образованный монгольский лама, прибывший по приглашению тувинских монахов. В 1912 г. в этих местах побывал VIII Богдо-гэгэн и посоветовал перенести хурээ на новое, чуть повыше, перед семью холмами, символизирующими семь чашек подношения. Богдо-гэгэн дал название хурээ – «Чоксум» и предсказал, что этот хурээ будет разрушен, но его надо будет обязательно восстановить, так как в хурээ, когда придет время, будут «кудукту кижилер» – высокореализованные Учителя-перерожденцы. Еще он сказал, что со временем здесь люди найдут сокровище, благодаря которому жители этой местности прославятся на весь мир. Им впоследствии оказался камень мягкой породы агальматолит, залежи которого находятся в недрах Сарыг-Тайги, освященной в 1912 году VIII Богдо-гэгэном.

Монастырь перенесли на указанное место и, небольшой по размерам, он, по воспоминаниям очевидцев, имел изумительной красоты убранство, созданное под руководством лам-«чурагачы» (художники) послушниками хурээ и народными мастерами.

В 1935 году монастырь был сожжен. Самого сожжения четырехлетний Когел не видел, так как в это время был в тайге, но помнит, как в течение многих дней коровы топтали сутры, разлетевшиеся далеко за территорией монастыря, а проезжавшие мимо люди тайком молились священным текстам, висящим на кустах. Живущие неподалеку чабаны не давали скоту затоптать место монастыря, наставляли детей не играть на этой территории и возносили подношение молоком, чтобы сожженное хурээ когда-нибудь было восстановлено. Разрушение монастыря стало потрясением в душе маленького Когела и, сколько он себя помнит, в нем всегда жил образ того хурээ и сильное желание его восстановить.

Много лет спустя вернувшиеся из заключения ламы-«чурагачы» перешли на изготовление декоративно-прикладных изделий, бытовой утвари из дерева и природного камня-агальматолита, и постепенно искусство создания образов буддийских божеств было забыто.

Самобытный талант Когела Мижитеевича, следовавшего традициям своего рода, нашел выражение в декоративно-прикладном искусстве [4, 5, 8, 10]. Когел Мижитеевич, переехав в село Кызыл-Даг – родину прославленных мастеров, многому научился у знаменитого народного мастера Хертека Тойбухаа, который увидел ростки талантливого дарования в способном ученике, осваивающем азы трудоемкой резьбы по агальматолиту. Советы и наставления Х.К. Тойбухаа сыграли большую роль в совершенствовании мастерства начинающего камнереза. Работая шофером, кузнецом-слесарем, чабаном, Когел Саая, тем не менее, внес большой вклад в монументально-прикладное искусство. Он создал множество анималистических фигурок, серии скульптурных композиций, анималистические скульптуры для детских площадок города Кызыл, сел Кызыл-Даг и Тээли, курорта «Уш-Белдир», принял участие в создании и оформлении декоративно-скульптурного фонтана в центре столицы республики. Его произведения стали известны в Тувинской автономной области, а с 1959 г. Когел Саая стал постоянным участником местных, зональных, всесоюзных выставок: «Советская Россия», «По родной стране», «Анималисты России», «Скульптура малых форм», «Художники автономных республик, областей, округов РСФСР», «Народное искусство СССР». Его работы выставлялись в зарубежных странах – Монголии, Чехословакии, Румынии, Японии, Канаде, США. Большое художественное

наследие мастера распространилось по многим художественным музеям России и зарубежным частным коллекциям. В 1990-е годы, период возрождения национальной культуры, ощущая потребность в развитии древних народных промыслов, изучая их технологии, мастер заново возродил и обучил своих учеников забытым видам тувинского традиционного искусства – тиснению по коже, резьбе по кости и дереву, художественной обработке металла. Его ученики – Хулер-оол Саая, Владимир Салчак, Киров Хунан, Валерий Ооржак (племянник), Сергей Кочаа стали известными художниками-прикладниками, членами Союза художников СССР и России, заслуженными художниками Республики Тыва и Российской Федерации. За большой вклад в развитие искусства Когел Мижитеевич Саая, член Союза художников России, получил звание «Заслуженный художник Тувинской АССР» (1991), высокое звание «Лауреат Государственной премии Российской Федерации» (1992), награжден Орденом Республики Тыва (2011).

Когда началось возрождение буддизма в Туве, Когел Саая, никогда не забывавший образ сожженного хурээ, сумел собрать вокруг себя мастеров-умельцев, вместе с которыми в 1990 г. возвели первый в республике буддийский монастырь в сумоне Кызыл-Даг, недалеко от Коп-Соока (рис. 1).

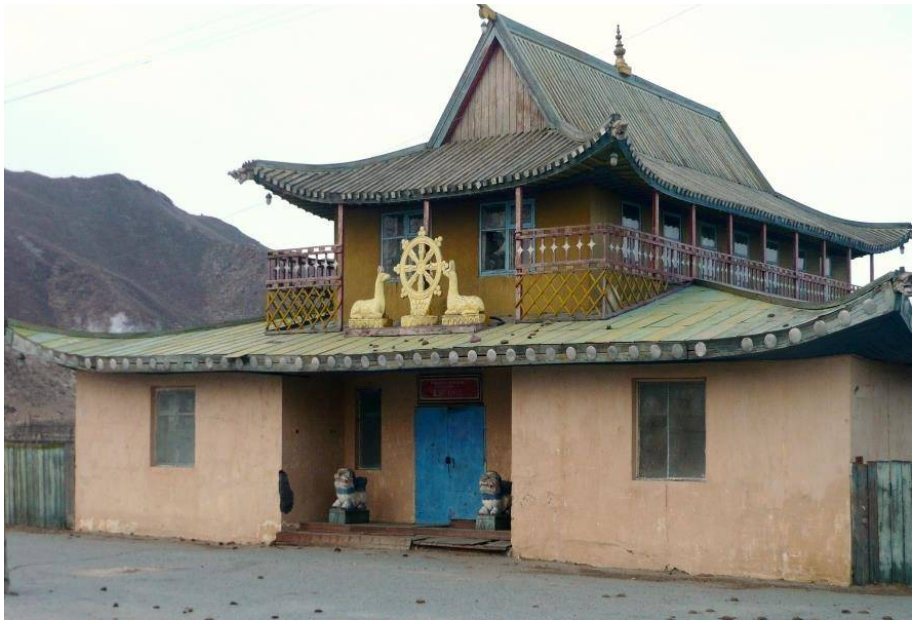


Рис. 1. Храм в с. Кызыл-Даг Бай-Тайгинского кожууна. Источник: infourok.ru.

Местные мастера украсили территорию монастыря и его внешнее убранство. Проблемой стало украшение внутреннего убранства хурээ и алтаря. Приобретение скульптуры в других странах обходилось дорого, а готовых руководств – схем, чертежей, альбомов не было. Нашлось единственное фото с изображением божества, изготовленного по традиционной технологии литья из гипса и глины, которой обучал в Коп-Соокском хурээ лама-«чурагачы» Дарган-Хелин. Измерив на рисунке размеры божества линейкой, стали создавать пробные образы.

В поисках образов, изобразительных средств, техники и технологии изготовления буддийских божеств Когел Саая побывал в монастырях Бурятии, Монголии, Индии. В 1995 году из Индии привез три скульптуры Будды Шакьямуни. Из Монголии привез

альбом монгольского художника Дзанабадзара и, изучив его, на местном целебном источнике изготовил первую гипсовую скульптуру Белой Тары в человеческий рост. Набив руку, он изготовил для алтаря Кызыл-Дагского монастыря более 100 образов буддийских божеств в мелкой пластике из гипса и глины, которые объединяет единый стиль исполнения, узнаваемый по технике и художественной выразительности. Образы отличаются иконографическим разнообразием – это изображения Будды Шакьямуни, Зеленой Тары, Белой Тары, Авалокитешвары в четырехрукой и одиннадцатиголовой формах, Цонкапы, Махакалы, Каларупы и других божеств и защитников буддийского Учения (рис. 2, 3, 4). Тонко прорисованы детали-лики, атрибуты, жесты, одеяния. Изображения имеют размеры 10-25 см.



Рис. 2. Будда. Глина. Высота 15 см. Фото: А.А. Балган.



Рис. 3. Слева Зеленая Тара. Глина, высота 20 см. Справа Белая Тара.

Агальматолит, высота 20 см. Фото: А.А. Балган.



Рис. 4. Будда Авалокитешвара. Глина, высота 20 см. Фото: А.А. Балган.

В 2010 году местные жители решили возвести молитвенный барабан на месте разрушенного Коп-Соокского монастыря. Когел Мижитеевич участвовал в подготовке сутр для вложения в барабан. Когда количество текстов дошло до четырех миллионов, ему приснился сон: «На вершине горы Бай-Тайги, считающейся Матерью всех горных вершин Тувы, стоял юный Далай-лама. Далай-лама сказал: "Я привел Богдо-гэгэна. Он должен работать здесь, в этом монастыре" и показал рукой на монастырь, который показался неподалеку. Монастырь был окрашен в ярко-желтый цвет, а на каждой его стороне под крышей был нарисован большой глаз. Я удивился, как Далай-лама мог подняться на такую вершину, и одновременно подмечал детали хурээ и думал, надо попробовать сделать так. Проснулся и долго думал, что мог означать этот сон. Узнав, что в Улан-Баторе находится IX Богдо-гэгэн, я решил туда ехать. Приехав в феврале 2011 года, попал на празднование 100-летия возведения статуи Ченрезик в монастыре Кандан. Потом помогли встретиться с Богдо-гэгэном. Узнав, что я приехал из Тувы и хочу спросить совета по поводу строительства Коп-Соокского хурээ, освященного VIII Богдо-гэгэном, он воскликнул: "VIII Богдо-гэгэн (назвал его по имени) оставил запись о том, что в Туве он возвел монастырь Царицы-тайги, что он разрушен и его должны восстановить, а сделать это должен IX Богдо-гэгэн, когда к нему придет человек и скажет, что он хочет строить этот монастырь. Я думал, что этот человек будет или

тибетцем, или монголом, но никого не дождался ни в Дхарамсале, ни в Монголии. И вот, наконец, к моей великой радости, пришел человек из Тувы. Теперь я знаю, кто будет строить этот монастырь, и могу умереть спокойно". Богдо-гэгэн подарил мне статуэтку и сказал, что монастырь будет называться "Чоксум", а божеством-защитником его будет Очурмаанай-Ваджрапани. Я был в феврале, а 1 марта Богдо-гэгэна не стало. Вдохновленный наставлениями Учителя, я начал готовиться к работам по возрождению хурээ».

В 2011 году по инициативе Когела Саая, которого в народе за трудолюбие называют «пчелкой», начались строительные работы по восстановлению Коп-Соокского монастыря на его историческом месте [9]. Место возведения хурээ было освящено Досточтимым Шивалха Ринпоче. Размеры хурээ сделали чуть меньше прежних, чтобы были видны сохранившиеся обломки старого фундамента (рис. 5). Местные мастера расписывали его внутреннее и внешнее убранство, принимали участие в создании образов божеств (рис. 6, 7). Перед монастырем местные мастера создали 16 скульптур пользующихся популярностью у верующих образов и символов – Коня ветров, несущего на спине драгоценность «чинтамани» (символ благополучия, исполнения желаний и уникальных качеств Будды), Драгоценного слона (символ необычных возможностей Будды), образы мифических животных, а также животных из 12-летнего цикла восточного календаря (рис. 8, 9, 10).



Рис. 5. Храм «Чоксум».
Фото: А.А. Балган.



Рис. 6. Храм «Чоксум».
Внутреннее убранство.
Фото: А.А. Балган.



Рис. 7. Алтарь храма «Чоксум». Фото: А.А. Балган.



Рис. 8. Храм «Чоксум». Скульптуры.
Фото: С.А. Кужугет.



Рис. 9. Драгоценный слон и Конь ветров.
Фото: С.А. Кужугет.



Рис. 10. Небесные львы Будды.
Фото: С.А. Кужугет.

Народный мастер Тувы, камнерез Хеймер-оол Бойдосович Донгак создал для алтаря статую Будды Майтреи высотой 90 см. Статуя отлита из скульптурного гипса с тонировкой под золото с использованием меди. Дондук Хертекович Дойбухаа – член Союза художников СССР и России, лауреат Государственной премии имени И.Е. Репина, преподнес в дар хурээ фигуру Белой Тары, сделанную из агальматолита.

Из хурээ Кызыл-Дага были перевезены созданные Когелом Мижитеевичем образы Будд и бодхисаттв. Алтарь также украшают изображения божеств, выполненные мастерами-камнерезами из агальматолита, и много небольших рисованных изображений буддийских божеств в гау, преподнесенных хурээ жителями.

Сутры монастырю преподнес Доржу – сын репрессированного ламы Дамбы Салчака. После уничтожения монастыря лама Дамба Салчак сумел сохранить предметы культа и священные тексты, спасенные им при сожжении хурээ. В 1931 году он спрятал их в пещеру около скалы с петроглифами и успел показать это место своему сыну, наказав ему, чтобы тот преподнес сутры монастырю, когда он будет восстановлен. В 1990 году Доржу Салчак выполнил предсмертную просьбу отца.

В 2014 году на церемонии открытия Коп-Соокского монастыря с участием Чадо Ринпоче и Шивалха Ринпоче Когел Мижитеевич Саая преподнес на алтарь образ Будды Шакьямуни, подаренный ему лично Его Святейшеством Далай-ламой. Шивалха Ринпоче сказал: «Когда ко мне за благословением пришел Когел Мижитеевич, признаться, в душе я сомневался, что 80-летний человек сможет построить хурээ. Я вдохновлен самоотверженностью мастера и верностью традициям тувинского народа».

В 2019 г. убранство алтаря было дополнено скульптурой Авалокитешвары, ранее созданной Когелом Мижитеевичем и отреставрированной мастером-камнерезом Тувы Ларисой Матпаковной Норбу (рис. 11).



Рис. 11. К.М. Саая с мастером-камнерезом Л.М. Норбу. Фото: А.А. Балган.

В настоящее время 88-летний Когел Мижитеевич Саая, в 2016 г. удостоенный звания «Народный мастер Республики Тыва» (рис. 12), работает настоятелем монастыря «Чоксум», проводит молебны, ритуалы, принимает паломников, благодарит судьбу за осуществление его самой заветной мечты и каждый день возносит благопожелания-йорээл, чтобы хурээ посетили Его Святейшество XIV Далай-лама и X Богдо-гэгеэн (рис. 13).



Рис. 12. К.М. Саая – народный мастер Республики Тыва. Вручение почетного знака главой Республики Тыва Ш.В. Кара-оолом. Источник фото: tuvaonline.ru.



Рис. 13. К.М. Саая у алтаря храма «Чоксум». Фото: А.А. Балган.

Буддийское скульптурное искусство Тувы не смогло сохраниться со всеми традициями в технике и технологии изготовления образов, тем не менее оно продолжает свое развитие. Тенденцию к дальнейшему развитию имеет начавшаяся в период возрождения буддизма традиция изготовления образов божеств из агальматолита в мелкой пластике. Камнерезные скульптурные образы буддийских божеств создаются в соответствии с буддийскими художественными традициями. В то же время творческие устремления художников направлены на поиск новых выразительных средств, имеющих эмоциональное и эстетическое воздействие. Несмотря на появившуюся возможность приобретения буддийских скульптурных образов в Индии, Монголии, Непале, Китае, изделия, созданные тувинскими мастерами, предпочитаются местным населением в качестве украшений домашних алтарей. Возможно, в ближайшем будущем, по мере возрастания интереса молодежи к буддийской вере, появятся новые мастера, новые художественные тенденции и технологии.

Судьба тувинского мастера Когела Мижитеевича Саая, его скульптурные работы, украшающие Коп-Соокское хурээ, являются своего рода духовным заветом предков, примером любви к родному краю, сбережения его культурного достояния и сохранения буддийских художественных традиций.

Литература

1. Будегечи Т.Б. Художественное наследие тувинцев. – М., 1995. – 151 с.

2. Монгуш М.В. История буддизма в Туве. – Новосибирск: Наука, 2001. – 200 с.

3. Салчак В.С. Сураглыг даш чонукчузу Саая Когел // Шын. – 2016. – №77 (18810), 12 июля. – С. 4.

4. Тулуш М. Искусство, соединяющее людей // Тувинская правда. – 1983. – 17 декабря. – С. 4.

5. Хертек А. Художник и пастырь // Тувинская правда. – 2011. – 12 ноября. – С. 6.

6. Хертек А. Когел Мижитеевич Саая: к 80-летию со дня рождения // Летопись Тувы – 2011: историко-краеведческий альманах. – Кызыл, 2010. – С. 151-153.

7. Хертек А.С. Когел Саая. Резьба по камню. Творческая биография. Буклет НИРТ. – Кызыл, 2006.

8. Хертек Т. Шууралн теннин самы: даш чонукчузу К.М. Саая 75 харлаан // Известия Тувы. – 2006. – 13 июля. – С. 3.

9. Оюн Д. Саая Когел восстанавливает старинный буддийский храм в Бай-Тайге [Электронный ресурс]. URL: https://www.tuvaonline.ru/2012/07/17/saaya-kogel-vosstanavlivaet-starinnyy-buddiyskiy-hram-v-bay-tayge.html (дата обращения 08.07.2019).

10. Иргит А.К. Саая Когел Мижитеевич – учитель, продолжатель традиций народного искусства Тувы // Вестник Тувинского государственного университета. Педагогические науки. – 2018. – № 4. – С. 13-16.

11. Дажы-Дамба Н. Увлеченный // Тувинская правда. – 1968. – 1 мая. – С. 4.

Статья поступила в редакцию 29.07.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.005

TRADITIONS OF TUVAN BUDDHIST ART IN THE WORK OF THE MASTER KOGEL SAAYA

Balgan Ailana Arysh-oolovna
Specialist of the department of folk arts and crafts
and decorative arts at the Center of Development
of Tuvan Traditional Culture and Crafts.
Russia, Kyzyl.
a.balgan@mail.ru

Abstract

An important place in the spiritual culture of the Tuvan people is occupied by Buddhist art, which has experienced periods of prosperity, oblivion, and rebirth for a century. The article discusses the work of the Tuvan master Kogel Mizhiteevich Saaya, who made a great contribution to the revival of Buddhist art in Tuva.

Keywords: Buddhist art, arts and crafts, Buddhist monastery, folk craftsmen, Kogel Saaya, tradition.

Bibliographic description for citation:

Balgan A.A. Traditions of Tuvan Buddhist art in the work of the master Kogel Saaya. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 74-86. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.005. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/13/ (In Russian).

References

1. Budegechi T. B. *Khudozhestvennoe nasledie tuvintsev* [Artistic heritage of Tuvans]. Moscow, 1995. 151 p.

2. Mongush M.V. *Istoriya buddizma v Tuve* [The history of Buddhism in Tuva]. Novosibirsk, Nauka, 2001. 200 p.

3. Salchak V.S. *Suraglyg dash chonukchuzu Saaya Kogel* . Shyn – Shyn, 2016, No. 77(18810), July 12, P. 4. (In Tuvan).

4. Tulush M. *Iskusstvo, soedinyayushchee lyudei* [The art connecting people]. *Tuvinskaya prava – Tuva truth,* 1983, December 17, p. 4.

5. Khertek A. *Khudozhnik i pastyr'* [The artist and the shepherd]. *Tuvinskaya prava – Tuva truth,* 2011, November 12, p. 6.

6. Khertek A. *Kogel Mizhiteevich Saaya: k 80-letiyu so dnya rozhdeniya* [Kogel Mizhiteevich Saaya: on the occasion of the 80th birthday]. In: *Letopis' Tuvy – 2011* [Chronicle of Tuva – 2011]. Kyzyl, 2010, pp. 151-153.

7. Khertek A.S. *Kogel Saaya. Rez'ba po kamnyu. Tvorcheskaya biografiya* [Kogel Saaya. Stone carving. Creative biography]. Kyzyl, 2006.

8. Hertek T. *Shuuraan Tennina Samy: Dash Chonukchuzu K.M. Saaya 75 Harlaan*. In: *Izvestiya Tuvy – News of Tuva*, 2006, July 13, p. 3. (In Tuvan).

9. Oyun D. *Saaya Kogel vosstanavlivaet starinnyi buddiiskii khram v Bai-Taige* [Saaya Kogel restores an ancient Buddhist temple in Bai Taiga]. Available at: https://www.tuvaonline.ru/2012/07/17/saaya-kogel-vosstanavlivaet-starinnyy-buddiyskiy-hram-v-bay-tayge.html (accessed 08.07.2019).

10. Irgit A.K. *Saaya Kogel Mizhiteevich – uchitel', prodolzhatel' traditsii narodnogo iskusstva Tuvy* [Saaya Kogel Mizhiteevich – teacher, successor of the traditions of folk art of Tuva]. *Vestnik Tuvinskogo gosudarstvennogo universiteta. Pedagogicheskie nauki – Bulletin of Tuva State University. Pedagogical sciences*, 2018, No. 4, p. 13-16.

11. Dazhy-Damba N. *Uvlechennyi* [Enthusiastic]. Tuvinskaya prava – Tuva truth, 1968, May 1, p. 4.

Received: July 29, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.006 УДК 7.072 (74:7.04)

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ МИРОВИДЕНИЕ ТЮРКО-МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ (ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИЙ УЗОРНОГО ВОЙЛОКА МУЗЕЕВ РОССИИ)

К 20-летию музея Калмыцкого научного центра РАН

Батырева Светлана Гарриевна
Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела истории, археологии и этнологии, Калмыцкий научный центр РАН.
Россия, г. Элиста.
sargerel@mail.ru

Аннотация

Изучение культурного наследия, хранящегося в собраниях музеев, призвано зафиксировать в описании художественные традиции народов России. В условиях глобализации и интеграции мирового сообщества, в усиливающемся процессе исчезновения наследия малых этносов приходит понимание необходимости его сохранения с целью дальнейшего исследования. Российская культура не может быть полноценно изучена вне ее локальных явлений, целенаправленно вводимых в научный оборот.

В междисциплинарном музееведческом подходе, сочетающем методы искусствознания, истории и этнокультурологии, выстроено данное исследование. Предметом анализа является прикладное искусство тюрко-монгольских кочевников из музейных собраний Калмыкии, Санкт-Петербурга и Тувы. Экспонаты войлоковаляния, рассматриваемые через призму традиций технической и художественной обработки шерсти, дают возможность выявить архетипы творческого мышления и этническое своеобразие орнаментальной композиции изделий. В декоре войлока, древнейшего материала, созданного в кочевом укладе животноводческого хозяйства, выражено пространственное мировидение номадов, его локальные особенности.

Ключевые слова: номады, культура, наследие, искусство, войлок, войлоковаляние, стежка, аппликация, орнамент, пространство, мировидение.

Библиографическое описание для цитирования:

Батырева С.Г. Пространственное мировидение тюрко-монгольских народов (по материалам коллекций узорного войлока музеев России) // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 87-104. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.006. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/14/

Введение

В памятниках древности из собрания Государственного Эрмитажа, отмеченных своеобразием художественного стиля, запечатлен традиционный быт номадов Центральной Азии VII в. до н.э. – XIII в. н. э. [13]. Кочевое животноводческое хозяйство невозможно представить без войлока, служившего покрытием жилища и материальной средой бытия (циновки, предметы одежды и ухода за животными, постельные принадлежности и другие вещи из валяной шерсти). Войлок, согласно традиционным представлениям, оберегал от злых духов и, конечно, спасал от зноя и холода. Начало истории войлоковаляния исследователи относят к 5-6 тыс. до н. э., когда были одомашнены лошадь и собака, помогавшие пасти отары овец, верблюдов, крупный рогатый скот и табуны лошадей. Шерсть и ее обработка, в частности, декоративная – одно из основных занятий в хозяйственной и художественной деятельности народов степной Евразии и Центральной Азии.

Узорные войлоки, составляющие мягкую бытовую среду номадов, привлекают рациональностью применения и мастерством изготовления, требующего знания свойств материала и способов декоративной обработки валяной шерсти [3, с. 33-36]. Всемирно известна коллекция древнейших в мире художественных ковров и тканей «звериного стиля» VI–V вв. до н. э. из оледенелых курганов Горного Алтая (Государственный Эрмитаж), описанная исследователем С. Руденко [19; 20]. Культуру древних номадов Монголии представляет обнаруженный в захоронении гуннского периода в долине реки Орхон войлочный ковер из собрания Государственного Эрмитажа. Войлок из Ноин-Улы, выставленный в сохранившихся фрагментах в постоянной экспозиции музея, украшен орнаментальной композицией, выполненной в технике лицевого шитья и аппликации. Время создания: конец I в. до н. э. – начало I в. н. э. В многообразной картине мира, символике сюжета и орнамента выражены законы мироздания, осмысленные как основа существования всего живого, визуализирована система мировидения номадов. Предметы традиционного быта, концептуально собранные и преподнесенные в тематической экспозиции «Древняя Сибирь и Алтай», воспринимаются в качестве универсального художественного кода традиционной культуры кочевников Центральной Азии, обитавших в Монгольском Алтае, Саянах – на территории проживания тюрко-монгольских племен и народов.

Важно рассмотреть в мировоззренческом аспекте художественное наследие народов, взаимосвязанных в процессе этнокультурогенеза. Артефакты традиционной культуры номадов XIX – первой половины XX вв., хранящиеся в музеях Калмыкии и Санкт-Петербурга, несут древние художественные традиции войлоковаляния. Музей традиционной культуры имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН располагает материалом художественного наследия [2; 4; 5], создана его научно-информационная база данных, используемая в исследованиях буддийского и прикладного искусства калмыков. В процессе комплектования фонда, расширяющего научное и культурно-образовательное поле деятельности КалмНЦ РАН, собраны экспонаты в поисковых экспедициях рубежа XX-XXI вв. в Калмыкии и Западной Монголии, необходимые в изучении декоративно-прикладного искусства кочевников [2]. Традиционному ремеслу посвящено исследование «Художественная обработка войлока калмыков и ойратов Монголии в сравнительно-сопоставительном анализе (на материале музейных коллекций России)» [5; 7]. Предметом изучения

рассматривается войлоковаляние в системе традиционных художественных ремесел и декор как пространство мировидения номадов, выраженное в орнаментальной композиции войлочных изделий [7].

Ввести в научный оборот фонды Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты КалмНЦ РАН, Национального музея Республики Калмыкия имени Н.Н. Пальмова с привлечением экспонатов войлочных коллекций музеев Санкт-Петербурга (Государственный Эрмитаж, Российский этнографический музей) и Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва является целью исследования через призму традиционного мировидения искусства тюрко-монгольских номадов.

Войлок в кочевом быту

Созданная кочевниками предметная среда из кожи, меха, войлока во многом определена природными свойствами материалов животноводческого хозяйства. Универсальными качествами, в полной мере соответствующими мобильному образу жизни, обладает войлок: мягкостью и упругостью небольшого ворса, легкостью, плотностью и пластичностью. Исходным в его изготовлении является валяние шерсти одомашненных животных – овец, коз, верблюдов. Надо отметить, войлок незаменим в кочевом быту, служа покрытием традиционного жилища, в пространстве которого занимают особое место предметы быта, созданные из валяной шерсти. Это настенные и напольные войлочные изделия (калм. «*ширдг*»), верхняя одежда для холодного времени года, постельные принадлежности и предметы быта, используемые в хозяйстве (тюфяки, подушки, ухватки, потники для лошадей и верблюдов), постилочные и настенные ковры, хозяйственные сумы, чехлы, используемые для хранения, и другие атрибуты традиционной культуры. Все это создано в творческой деятельности человека, обустраивающего материальное бытие, одухотворяющего и преобразующего мир данной ему природы.

Технология войлоковаляния

Отметим, войлок и войлоковаляние составляют наиболее древнюю часть культурного наследия номадов. Оформившееся в условиях натурального хозяйства, оно имеет происхождение, уходящее в архаику истории народов Центральной Азии. Об этом свидетельствует технология изготовления ковров из Ноин-Улы [11], хранящихся в Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург). Экспонаты известны в науке по результатам раскопок одноименного памятника в Монголии, производившихся в 20-е годы XX в. П.К. Козловым [14] и в начале XXI в. [17]. В хозяйстве номадов применялась высокоразвитая техника прядения и ткачества, появляющаяся в истории человечества позднее войлоковаляния.

В характеристике войлочных ковров содержится информация об изображениях, швах, с помощью которых были выполнены, разнообразных способах декорирования изделий средствами вышивки, стёжки и аппликации. Хорошо известны фотографии, представляющие общий вид и фрагменты войлочных изделий традиционного быта номадов.

Сырьем изготовления ковров на войлочной основе являются шерсть, пух и переходный волос, волокна войлока, тесьма из шерстяных шнуров, окаймляющая полотна. В структуре и цветовой гамме тканей и нитей описаны приемы

орнаментальной вышивки; способы декорирования войлока; техника сшивки отдельных полотнищ.

Войлочные ковры древних номадов Алтая оформлены стёжкой сухожильными нитками ромбов, треугольников, спиралей; аппликацией из кожи и войлока по периметру; вышивкой отдельных фигур тамбурным швом [12, с. 11-12; 19; 20]. По контуру вышивки прокладывалась двойная крученая нить, такими шнурами до сих пор пользуются ойраты и монголы, обрамляя незатейливый на первый взгляд геометрический мотив изображения. В пределах обозначенного контура поверхность ткани заполнялась нитями разных цветов и оттенков в соответствии с рисунком, закреплявшимся «в прикреп» аккуратными косыми стежками нитей. В бордюрах, окаймляющих поле ковров, использовались способы вышивки отдельными стежками техникой «вперед иголку» [11]. Центральноазиатскими традициями художественного войлоковаляния до сих пор пользуются кочевые народы.

Художественная обработка войлока

В призме древних традиций воспринимаются произведения декоративно-прикладного искусства калмыков рубежа XIX–XX веков. В ремесленном производстве особая роль принадлежит художественной обработке традиционных материалов – кожи, войлока, ткани, а также дерева и металла, – составляющих среду бытия. Стены кибитки выстилались войлоком, украшенным стежкой, кровать застилалась орнаментированной белой кошмой, пол – узорными войлочными циновками… Рукодельницы умели не только валять войлок и украшать его, нанося стеганые узоры на изделия из кожи и войлока, но также искусно изготавливать разноцветные шнуры и нити из шерсти, вытягивать золотые и серебряные нити для вышивки, шить позументы [3, с. 36-38, 74-78]. Орнаментальный декор предметов из войлока традиционен, представляя творческую сферу его применения как характерную особенность искусства кошмоваляния тюрко-монгольских народов.

Узор в культуре монгольских народов издревле наносится на войлочную поверхность приемами простегивания шерстяными и сухожильными нитями. Применяемая и в декоре тюркского войлока, техника дополнена иными способами художественной обработки, что составляет своеобразие орнаментации изделий в локальных особенностях традиций войлоковаляния монголов и тюрков. Попыткой объяснения различий является обращение к мировоззренческим основам древней войлочной культуры. Последнее предполагает поиски архетипа мышления общих предков.

Народное искусство в призме мировидения

Народное творчество несет единый культурный архетип, сформированный в универсальных ментальных схемах мироощущения. Человеческое сознание как структурообразующее явление выражено в «мироустроительной» функции прикладного искусства. Реализуемая в орнаментальном декоре творческая деятельность выступает формообразующей, знаковой, художественной и понятийной системой пространственного мировидения. В художественной культуре издревле «канонизируются определенные проявления человеческой души как ракурс изучения архаических традиций» [10, с. 2]. Архетип объемлет мироощущение, познание,

фантазии, переживания, чувствования, в которых проецируются «известные и неизвестные свойства человеческой натуры». Такова эмоционально-познавательная основа художественного образа произведений прикладного искусства.

Справедливо отмечено, что описательный этнографический подход и выработанные им классификационные принципы по месту бытования (так называемый ареальный метод), видам и типам предметов наложили свой отпечаток на искусствоведение. Вместе с тем особенностью искусствоведческой интерпретации является анализ художественно-стилистических параметров и определение места произведений в системе духовной культуры народа, в контексте его мировидения, эстетических воззрений. И лишь затем это должно рассматриваться в единстве с комплексом этнографических и фольклорных явлений. Выстраивая междисциплинарное исследование художественного ремесла номадов, сочетаем методику и подходы в должном соотношении.

Архетипы пространственного мировидения номадов

«…Мифопоэтические и космологические основы архаического сознания составляют миромоделирующую суть народного прикладного творчества. Архетип выступает здесь системой мироощущения с присущей ей внутренней логикой развития. Решение проблемы архетипа предполагает его анализ как образ, мотив, логическую схему, структуру, принцип функционирования, восприятия и воздействия» [10, с. 6-7]. Действительно, системой представлений о строении мира и человека в нем определены особенности его пластического поведения и образного мышления, между собой взаимосвязанные. Автор верно отмечает: симметрия, прямые углы и ритмические повторы формы сопряжены в творческой деятельности человека [10, с. 38-39] по освоению материальной среды. Иными словами, с помощью пространственных форм предметного мира человек оформляет и упорядочивает бытие, исходя из представлений о космосе и миропорядке. Последнее составляет особенность структурирования пространства посредством пластических ощущений, выражаемых в ремесленном производстве. Имея фольклорную основу, оно определено формальной структурой материала, технологией изготовления, функциональной целесообразностью изделий прикладного искусства. Пластические особенности художественного образа, таким образом, формируются в построении «симметрии, фронтальности, пропорциональной соразмерности человеку, уподоблении структуры предмета человеческому телу» [10, с. 41]. Эмоциональное переживание пространства в движении составляет особенность пластического видения-отображения, выражаемого в орнаментальном декоре произведений народного искусства.

Наглядным подтверждением наблюдений могут служить образцы предметной среды кочевников. Например, двухслойный костюм замужней калмычки, украшенный на груди, по разрезу и подолу узорной вышивкой, или стеганый линейный декор калмыцкого войлока. Пластика движения человека, ритм мобильного бытия формирует пространство войлочной циновки «ширдг», заполненное геометрической композицией строчевого узора. Ее обязательное центрирование фиксирует, определяя центр, правую и левую стороны, углы и внешние края изделия. В ойратском варианте подобное построение акцентируется цветом шерстяных нитей, сменяющих сдержанный монохромный колорит и линейную выразительность калмыцкого войлока. Так,

например, по внешнему краю угловой рогообразный узор ойратов выделен более темным цветом и т-образным меандром синего цвета. Края геометрической композиции обязательно оформлены двухцветным витым шнуром в традиции ойратов и монголов.

Художественный декор войлока номадов

Архаику войлочного декора несет тамговый узор треугольных сегментов, составляющих квадраты, т- или г-образный, полукружный меандр в волнообразной (фиксирующей восхождение-нисхождение и движение по прямой) трактовке стёжки. Художественным образом эмоционально осмысливается движение и развитие в мобильном бытии кочевников, определяющем его мировидение. Декор изделий наглядно демонстрирует закономерности творческого мышления мастеров, преодолевающих хаотичность мира в упорядочивании пространства войлока изображением того или иного орнаментального мотива, органично соотносимого с другим. Ритм объединяет пространственные соотношения орнаментальных форм в специфике выразительных средств декоративно-прикладного искусства.



Рис. 1. Ширдг, циновка. Калмыки. XIX в. Шерсть, валяние, стежка. 70 х 150 см.



Рис. 2. Ширдг, циновка. Западная Монголия, казахи. XX в. Шерсть, валяние, аппликация.



Рис. 3. Ширдг, циновка. Калмыки. XX в. Шерсть, валяние, стежка.

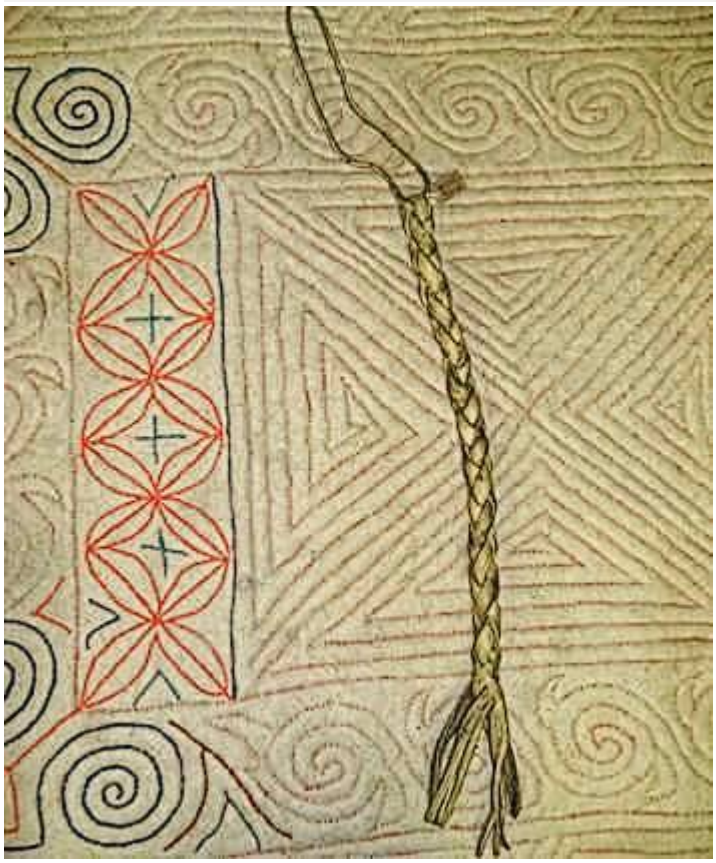


Рис. 4. Ширдг, циновка. Западная Монголия, ойраты. XX в. Шерсть, валяние, стежка.

Ковры «ширдг» калмыков скромны в декоре и сдержанны в колорите войлока белого или серого цвета, обшитого по краям полосой мягкой кожи или ткани и орнаментированного суровой шерстяной нитью, контрастной к цветовой основе изделия. Простота декора в подчеркнутой графике геометрического рисунка составляет стилевое своеобразие калмыцкого войлока как свидетельство древних истоков искусства. Такова линейная выразительность сетчатого орнамента, сочетающего в декоративной композиции треугольные формы, слагаемые в квадратные и ромбовидные мотивы. Стеганая архаика ноин-улинского войлока, хранящегося в фондах Государственного Эрмитажа, удивительно созвучна декору калмыцких циновок «ширдг» из войлочных коллекций Музея традиционной культуры им. Зая-пандиты КалмНЦ РАН и Национального музея Республики Калмыкия им. Н.Н. Пальмова.

В декоративном искусстве тюрко-монгольских народов помимо стёжки традиционно применение аппликации, наложения на войлочную поверхность узоров из шерсти, войлока, ткани или кожи. Последнее в монгольской культуре характеризует в большей степени искусство бурят, указывает исследователь А. Бадмаев [1, с. 96-97].

О синтезе технических приемов в искусстве войлока тюркского мира свидетельствуют история и современность войлоковаляния, ставшие предметом обсуждения на международном симпозиуме в Казани в 2009 году [15]. Обширный материал издания, посвященного художественному войлоковалянию, и изучение фондового материала российских музеев дают возможность сравнить в сопоставлении и обобщить в заключении монгольские и тюркские традиции, имеющие общие истоки в культуре номадов Центральной Азии.

Попытка исследователей выявить специфические универсалии тюркского художественного мышления на основе традиционного войлока, памятника искусства и богатейшего источника материальной культуры многих народов [21], дополнена выводом о необходимости искусствоведческого подхода в его изучении. Действительно, «археологи и этнографы ограничиваются лишь внешним описанием находок; тюркская цивилизация немыслима без искусства войлока, являющегося ее составной частью, спецификой материальной и духовной культуры, отличающей ее от оседло-земледельческой цивилизации», – обобщает А. Хузин [22]. Заметим, сформулированное заключение в полной мере можно отнести к традиционной кочевой культуре монгольских народов [23]. Так, выставка Российского этнографического музея, открытая в рамках программы «Антропология вещи» в 2007 году, объединила более 500 экспонатов, из них 364 – из Войлочной кладовой музея, представлявшей, в основном, экспонаты материальной культуры тюрко-монгольских народов России и мира [16].

Изобразительные мотивы декоративно-прикладного искусства номадов, тюрков и монголов составляют характерный «скотоводческий орнаментальный комплекс», обобщаемый в разнообразной художественной трактовке узора «бараний рог». Традиционная культура животноводческого уклада бытия – важная основа в восприятии войлочного материала, сохраняющего информацию о самых древних пластах художественного наследия, объединяющих кочевников. Вместе с тем отметим наблюдаемые существенные различия в принципах декоративного оформления войлока.

Основы тюркского декора войлока

Сравнивая тюркский войлок с войлоковалянием ойратов Монголии и калмыков, подчеркнем: в декоративном пространстве традиционной кошмы кыргызов и казахов (Росийский этнографический музей) обязательно соблюдается равновесие узора и фона войлочной композиции. Заметим: в зрительном восприятии органично сопрягаемых и взаимосвязанных без акцентирования того или иного. На наш взгляд, именно это составляет своеобразие художественного мировидения тюрков, целенаправленно формирующих таким способом равную плоскостную выразительность орнаментального декора, органично воспроизводимого и вписанного в мозаичную композицию. Декоративные основы построения пространства получают развитие в ковровом искусстве ислама, проецирующем указанную особенность «тюркского мировидения». Художественный войлок определяет весьма условная граница между пространством и изображением, плавно перетекающим в свое зеркальное отображение в поле окаймления. Таким образом, рисунок взаимообратим в «фоне», и различаются они лишь цветом. Выразительность орнаментального декора ткани в ткачестве и валяной шерсти в войлоковалянии образует взаимосвязанное бытие узора и фона,

неразделимых в декоре. Выстроенная в пространстве войлочного полотна узорная композиции органично «перетекаема» из одного в другое при смене цвета составляющих элементов. Принципиальные основы тюркского декора выявлены в сравнительно-сопоставительном анализе с художественными особенностями войлоковаляния ойратов и калмыков.

Основы декора войлока монгольских народов

Для искусства монгольских народов характерно подчеркнуто центрированное выделение основного изображения в войлочном пространстве, что ведет к раздельному восприятию орнамента и фона. Четко выражены центр помещением квадрата (ромба) и симметрия построения линейного декора, имеющего верх и низ, правую и левую стороны. Наглядно выявлено изобразительное начало, подчеркнутое графикой узорного войлока калмыков и ойратов. Композиционные основы орнаментального декора строятся во взаимообусловленном сочетании составляющих форм. Квадрат, распадаясь, образует треугольники, которые, соединяясь вместе, вновь формируют квадрат (ромб). В подобной орнаментальной «игре» творческой деятельности выражена и подчеркнута мысль (во множестве авторских интерпретаций линейного декора калмыцкого войлока) об органичной взаимосвязи явлений миропорядка. Подобное построение композиции, в отличие от подчеркнутой абстракции декоративной трактовки тюркского войлока, сопряжено с системой философского мировидения, отводящего человеческому сознанию, его творческому структурирующему началу, центральную основополагающую – миросозидающую роль в бытии.

Традиционное жилище тувинцев и калмыков

Генетические связи народного искусства калмыков с культурами народов Южной Сибири и Центральной Азии наглядно прослеживаются в процессе изучения материальной культуры тувинцев, экспонируемой в Национальном музее имени Алдан-Маадыр (Кызыл). Средоточие художественных традиций представляет комплекс «Юрта», созданный в 1975 году народными мастерами под руководством камнереза Саая Когела, знатока наследия. Автор С.И. Вайнштейн, подчеркивая необходимость дальнейшей разработки вопросов развития тувинской традиционно-бытовой культуры, писал: «…в плане исследования еще очень много малоизученных общих закономерностей формирования народного искусства кочевников» [8, с. 5-7]. Рассматривая в русле традиций мобильной архитектуры кочевников жилище тувинцев и калмыков, находим много общего в конструкции и предметном содержании.

Деревянный каркас войлочного дома (калм. «ишкә гер») состоит из купола, составленного из длинных жердей, стенных решеток, дверей, выкрашенных в красный цвет с орнаментальной росписью. Войлочное покрытие квадратной формы для дымового отверстия (калм. «*өрк*», тув. «*орege*») может быть по краям обшито тканью или витым шнуром, имеет плетеные веревки из шерсти или конского волоса для закрепления длиной до 1,5 м. Верх жилища покрывает войлок трапециевидной формы (калм. «*деевр*», тув. «*дээвиир*») с веревками для закрепления из конского волоса по углам и по центру боковых краев. Размеры могут достигать 7 х 2 м. Прямоугольную форму имеют остальные части покрытия, сваляного из шерсти и обшитого по краям шерстяной нитью, с плетеными шерстяными или волосяными веревками. Войлочная

стеганая полость (калм. «*удна ишкэ*», тув. «*кидис эжик*»), обшитая по краям тканью, покрывает деревянную дверь размерами 1,5 х 1 м.

Пространство жилища у калмыков и тувинцев традиционно делится на мужскую и женскую половины, покрытые войлочными циновками (калм. «*ширдг*», тув. «*ширтек*»).

Декор войлока тувинцев сквозь призму этнокультурного взаимодействия: ойратские и калмыцкие параллели

Изделия, как правило, простеганы геометрическим узором, края могут быть обшиты шерстяной тканью. Таков тувинский войлок темного цвета «*ээр кара*», укладываемый вокруг очага, края его отделаны белой шерстяной нитью. Войлочные полости (по сторонам света) поделены мелкой квадратной стежкой, где параллельные линии «под углом» образуют большой квадрат из малых, дополненных треугольными формами по краям. Покрытие обшито полосой красной ткани, дублированной витым шнуром или белой шерстяной нитью.



Рис. 5. Музей имени Зая-пандиты, экспозиция. Интерьер кибитки ишкя гер.



Рис. 6. Войлочные изделия из коллекции Музея имени Зая-пандиты.

Вариации геометрической темы «квадрат-треугольник», единой для тувинцев и калмыков, создавались в творческой деятельности мастериц, реализующих в художественной стежке архетипы пространственного мышления предков. Сквозной идеей мировидения древних является взаимообусловленное единство мира, наглядно проецируемое в игре форм, создаваемых приемами линейной стёжки войлока. У калмыков, как правило, акцентируемой контрастом цвета войлочной основы и стеганой шерстяной нити. Техника и орнаментальные мотивы исполнения представляют наиболее архаичный слой культурного наследия номадов Центральной Азии. Оно сохраняется в консервации войлочной традиции калмыков, у тувинцев имеет продолжение в развитии геометрического рисунка, дополняемого растительным или зооморфным узором. Последнее представляют войлочные циновки «ширтек», укладываемые у входа в тувинскую юрту. В экспозиции музея – войлок со стеганой геометрией стёжки, центрируемой 4-лепестковым цветком в окружении рогообразных узоров, выложенных витым шнуром. Подобный декор свойственен циновкам ойратов Западной Монголии, сочетающим растительные и геометрические мотивы стеганых композиций цветными шерстяными нитями (изделия рубежа XX–XXI вв. из фондов Музея им. Зая-пандиты КалмНЦ РАН).

Орнаментальные мотивы тувинского войлока

Коврики из конского волоса и шкур овец дополняют интерьер тувинской юрты. В женской половине располагается над кроватью панно из войлока, многоцветная композиция составлена из рогообразных узоров с характерным перетеканием рисунка в фон и наоборот. Войлочные ковры датируются пятидесятыми годами прошлого столетия (советского периода Тувинской АССР). Яркий разноцветный декор

зооморфного мотива выполнен в технике аппликации цветного войлока, вырезанного и наложенного на основу, обшитую витым шнуром. Приемы войлочного ремесла древних тюрков, хранимые в наследии тувинцев, позднее получили распространение в искусстве народов Средней Азии, в частности, киргизов, принесших их в свое время с просторов Центральной Азии. Архетип художественного освоения пространства сохраняется в таких кожаных изделиях, как сумки «барба», сложенные в интерьере на мужской половине тувинской юрты. Кубообразной формы изделия несут аппликированный рогообразный рисунок в характерной тюркской трактовке. Дополнение сверху креплением «замка» указывает на прикладную значимость изделий, вместилищ для мягких вещей.

Аппликация сохраняется в прикладном искусстве тувинцев и в «незавершенной» форме исполнения композиции из плетенок «ульзий», дополненных по центровой вертикали S-образными элементами в окаймлении т-образным меандром. Это техника наложения и вваливания рисунка в войлочную основу другого цвета без закрепления шнуром. Другим примером может служить «ширтек» неправильной формы со стеганым рисунком квадратов с параллельной стёжкой по вертикали и горизонтали. Линии стёжки по косой образуют квадраты (ромбы), дифференцируемые на треугольники. Иногда фоном являются выкладываемые стёжкой овальные формы, заполняющие войлочную плоскость, на которой выделяется выложенный витым шнуром рогообразный рисунок. Соединение тюркских и монгольских традиций несет ковер «Пролетарии всех стран, соединяйтесь. Мир и дружба» с надписью, выложенной черной шерстью поверх войлочной основы светло-серого цвета. Композиция составлена рогообразными фигурами различной сложности, плетенкой «ульзий» и S-образными фигурами. В орнаментальной структуре декора войлочных изделий прослеживается формообразующее влияние буддизма с четкой дифференциацией культового мотива в центре и иных узоров справа и слева, снизу и сверху от центрального.

Художественный декор войлока и ткани тувинцев и калмыков

Исследовательский интерес представляют войлочные коврики «олбук» для лам, обшитые тканью. Подстилки квадратной формы середины 70-х годов XX века украшены рогообразными узорами из тесьмы, выложенной в замкнутой композиции, центрированной четырехлепестковым цветком. Мотив, широко варьируемый в войлоках ойратов Западной Монголии. Г-образный меандр и крестообразный узор в ленточном рисунке тесьмы не снимает пестроты цветовой гаммы, закреплен нитяным стежком или машинной строчкой. Циновки «олбук» из войлока, 1974–1975 гг. исполнения, демонстрируют общие для тюрков и монголов приемы декорирования войлока. Такова традиция выжигания войлочных панно с жанровыми сценами (дойки кумыса, игр жеребят и лошадей на фоне селения и горного облачного ландшафта), нередко сопровождаемые подписью по вертикали на старомонгольском. Декор, широко применимый сегодня в создании панно-ковров, подушек, войлочных носков для кожаных сапог и сувениров-сумок в туристической сфере Монголии и Тувы.

Сходную функцию несет подушка «*сыртык*» с декором из прошитых цветных шерстяных шнуров. Последнее вызывает в памяти вышивку «*тунтгин зег*» на круглом торце валикообразных подушек калмыков. Калмыцкая народная вышивка «*зег*» – самобытное явление в искусстве тюрко-монгольских народов Центральной Азии.

Сочетающая технику наложения цветных шнуров геометрическим узором, нашивок из ткани, тесьмы и позументов на фоне шитья гладью золотыми и серебряными нитями. Своеобразный в тональной разработке цвета художественный образ создан калмычкой-вышивальщицей, осмысливающей в полихромии узора «*зег*» многообразие явлений окружающего мира.

Отметим, техника наложения шнуров в тональной раскладке цвета растительного декора свойственна и тувинским подушкам по длине изделия. Декорированные цветными тканями полосками, как и покрывало «*шывыг*», войлочные изделия имеют прямоугольный торец с накладным декором из цветных пуговиц и ткани. Таковы орнаментальные особенности, выявленные в сравнительно-сопоставительном исследовании искусства кочевников – калмыков, ойратов и тувинцев, «позволяющие проследить вопросы генезиса традиционной культуры народов» [8, с. 145-162; 3, с. 85-106].

Своеобразие войлочной культуры Тувы

Войлочная культура тувинцев, тюрков, проживающих на границе монгольского мира, сформировалась в тесных этнокультурных контактах с монголоязычными ойратами. Об этом свидетельствует древняя печать центральноазиатского очага художественных традиций, заметим, характерных не только для войлока и ткани, но и для металла монголов, бурят и тувинцев. Отдельные образцы тувинского войлока из коллекций Российского этнографического музея и Национального музея Республики Калмыкия трудно отличить от монгольского в орнаментальном составе и принципах построения узорной композиции. Строчевая техника нанесения узоров характеризует формообразующее влияние единой традиции в создании циновок «ширтек» и «ширмэл» (монг. «узорный войлок»). Органично выражают идею взаимообусловленного бытия человека и мира зооморфные и растительные мотивы художественного войлока ойратов и тувинцев. Древний слой «геометризованной» строчевой традиции, уходящей в архаику войлоковаляния предков, законсервированный в калмыцких циновках «ширдг», получает продолжение в полихромии нитяной стежки, органично дополняемой растительными мотивами в войлочном искусстве номадов Центральной Азии (ойратов и тувинцев). Феноменом сохранения и преобразования художественной традиции рассматриваем появление с последующим развитием калмыцкой народной вышивки «*зег*» на ткани, самобытно синтезирующей приемы декора войлока.

Заключение

Произведения народного искусства исторически обусловлены традициями кочевой культуры. Этим объясняется общее в войлочном искусстве тюрко-монгольских народов и его локальное своеобразие, выявленное в призме искусствоведческого анализа культурного наследия. Декоративно-прикладное творчество номадов объемлет художественные традиции многих народов великого пояса степей Евразии. В основе его лежит пространственное мировидение, сформированное в многовековом опыте освоения природной среды, преобразуемой в орнаментальном декоре войлока. Культурное взаимодействие происходило «в эпоху ранних кочевников, когда у скотоводческих племен, живших на обширных просторах евразийских степей от Восточной Европы до Центральной Азии, сложились сходные формы хозяйственного

быта», «способствовавшие распространению многих достижений, в том числе в искусстве орнаментации мягких материалов (кожа, войлок, ткань)» [8, с. 5-7, 127-144].

Рассмотренный в сравнительном исследовании войлочный декор как средство художественного освоения пространства позволяет выявить культурный ареал традиций, общих для ойратов, тувинцев и калмыков. В характеристике исторического процесса этнокультурного взаимодействия нельзя не согласиться с известным тувиноведом С.И. Вайнштейном, утверждающим: «…Многие вопросы культуры кочевников, в частности – ее генезис, закономерности развития, как, впрочем, и проблема происхождения номадизма, остаются слабоизученными, и требуют привлечения новых источников… Отставание в разработке этой проблематики, вызванное, прежде всего, недостаточностью конкретных сравнительно-исторических исследований кочевнических культур в очагах их формирования» [9, с. 3-7], мы попытались восполнить на материале изучения декора войлока из фондов музеев Калмыкии, Санкт-Петербурга и Тувы.

Благодарности

Автор приносит благодарность за содействие в подготовке статьи тувинскому искусствоведу А.С. Хертек, председателю регионального отделения Ассоциации искусствоведов, предоставившему иллюстративный (с пояснениями) материал экспозиции Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва.

В статье использованы фотографии из издания «Музей калмыцкой традиционной культуры имени Зая-пандиты. Путеводитель». – Элиста: КИГИ РАН, 2016. – 108 с., ил.

Литература

1. Бадмаев А.А. Ремесла агинских бурят (к проблеме этнокультурных контактов). – Новосибирск: Институт археологии и этнографии СО РАН, 1997. – 160 с.

2. Батырева С.Г. Из опыта создания Музея калмыцкой традиционной культуры имени Зая-пандиты КИГИ РАН // Альманах-2002. Музеи Российской Академии наук. – М., 2004. – С. 165-172.

3. Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX вв. – Элиста: АОр «НПП «Джангар», 2006. – 160 с.: ил.

4. Батырева С.Г. Музей традиционной культуры в системе науки и образования. – Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар», 2007. – 184 с. (илл.).

5. Батырева С.Г. Художественная обработка войлока в кочевом быту калмыков России и ойратов Монголии. К постановке проблемы изучения (на материале музейных коллекций России) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. – 2017. – № 3. – С. 93–99.

6. Батырева С.Г. Войлок в системе комплектования музейного фонда КалмНЦ РАН // Бюллетень Калмыцкого научного центра РАН. – 2017. – № 1 (1). – С. 164-167.

7. Батырева С.Г. Войлок в музейном собрании Государственного Эрмитажа: к вопросу образного мышления номадов Центральной Азии // Вестник Калмыцкого университета. – 2018. – № 3 (39). – С. 6-13.

8. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. – М.: Наука, 1974. – 224 с.

9. Вайнштейн С.И. Мир кочевников Центра Азии. – М.: Наука, 1991. – 296 с.

10. Гамзатова П.Р. Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве. К проблеме культурного архетипа. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 144 с.

11. Глушкова Т.Н., Полосьмак Н.В. Технологическая характеристика ковров из Ноин-Улы // Древние культуры Монголии и Байкальской Сибири. Вып. 3. – Улан-Батор, 2012. – Т. 1. – С. 153-157.

12. Грязнов М.И., Булгаков А.И. Древнее искусство Алтая. – Л., 1958. – 95 с.

13. Древняя Сибирь. Путеводитель по выставке «Культура и искусство древнего населения Сибири VII в. до н.э. – XIII в. н. э.». Л.: Аврора, 1976. – 131 с.

14. Елихина Ю.И. Сокровища курганов Ноин-Улы (Северная Монголия). Находки экспедиции П.К. Козлова 1923–1926 гг., хранящиеся в Государственном Эрмитаже. – Саарбрюккен: Lap Lambert Academic Publishing, 2018. – 317 с.

15. Искусство войлока в тюркском мире: история и современность. Материалы Международного симпозиума «Искусство войлока в тюркском мире: история и современность» (Казань, 29–30 января 2009 года») / Авт.-сост. Р.Р.Султанова. – Казань: Изд-во «Заман», 2013. – 248 с.

16. Колчина Е.В. Выставка «Мир войлока» в РЭМ // Искусство войлока в тюркском мире: история и современность. Материалы Международного симпозиума (Казань, 29–30 января 2009 года»). – Казань: Изд-во «Заман», 2013. – С. 23-25.

17. Полосьмак Н.В., Богданов Е.С., Цэвээндорж Б. Двадцатый Ноин-улинский курган. – Новосибирск: Инфолио, 2012. – 184 с.

18. Руденко С.И. Культура хуннов и ноин-улинские курганы. – М–Л: Изд-во Академии наук СССР, 1962. – 205 с.

19. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. – М.: Искусство, 1968. – 135 с.

20. Руденко С.И. Искусство Алтая и Передней Азии (середина I тысячелетия до н.э.). – М.: Издательство восточной литературы, 1961. – 65 с.

21. Султанова Р.Р. Искусство войлока в аспекте изучения тюркского художественного мышления // Искусство войлока в тюркском мире: история и современность. Материалы Международного симпозиума (Казань, 29–30 января 2009 года»). – Казань: Издательство «Заман», 2013. – С. 11-15.

22. Хузин Ф.Ш. Войлок в культуре и быту средневековых кочевников евразийских степей // Искусство войлока в тюркском мире: история и современность» (Казань, 29–30 января 2009 года). – Казань: Издательство «Заман», 2013. – С. 16-22.

23. Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. – М., 1984. – 232 с., ил.

Статья поступила в редакцию 03.07.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.006

SPATIAL WORLDVIEW OF THE TURKIC-MONGOLIAN PEOPLES (BASED ON COLLECTIONS OF PATTERNED FELT MUSEUMS OF RUSSIA)

Batyreva Svetlana Garrievna
PhD in Fine Art Studies (Doct. of Art Studies),
Leading research associate, Department of history, archaeology and ethnology, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
Russia, Elista.
sargerel@mail.ru

Abstract

The study of cultural heritage encompasses virtually all forms of museum activity: stock accounting, custodial, research and communication cultural and educational. One of the areas of multidimensional museology is the study of the collection based on the creation of an information database. The solution to this problem is in line with the state policy, designated as "Preservation of the objects of cultural heritage of the peoples of the Russian Federation". The program condition for its implementation is the preservation of the museum fund and the development of museums, the publication of full scientific catalogs of museum collections. This implies the creation of an information database of the collection, consisting of the collections of the museum, which is a necessary basis for studying the cultural heritage of the peoples of Russia.

Museum studies of the artistic heritage of Kalmykia are intended to be recorded in the description and preserve traditions in the context of globalization and integration of the world community. In the growing process of the disappearance of the heritage of small ethnic groups comes an understanding of the need to preserve and study it. Russian culture cannot be fully studied outside of its local phenomena.

The interdisciplinary museological approach, combining the methods of art history, history and ethnocultural studies, is a feature of this study. The subject of the analysis is the decorative and applied art of the Turkic-Mongolian nomads from the museum collections of Kalmykia and St. Petersburg, namely, felting. The exhibits, considered in the prism of the traditions of artistic processing of felt, make it possible to reveal the archetypes of consciousness in the construction of an ornamental composition. The decoration of felt, the most ancient material created in the nomadic way of animal husbandry, reflects the peculiarities of the nomads' spatial worldview.

Keywords: culture, heritage, art, felt, felting, stitch, application, ornament, worldview, space.

Bibliographic description for citation:

Batyreva S.G. Spatial worldview of the Turkic-Mongolian peoples (based on collections of patterned felt museums of Russia). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 87-104. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.006. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/14/ (In Russian).

References

1. Badmaev A.A. *Remesla aginskikh buriat (k probleme etnokul'turnykh kontaktov)* [Crafts of the Aginian Buryats (on the problem of ethnocultural contacts)]. Novosibirsk, Institute of archaeology and Ethnography SB RAS, 1997. 160 p.

2. Batyreva S.G. *Iz opyta sozdaniia Muzeia kalmytskoi traditsionnoi kul'tury imeni Zaia-pandity KIGI RAN* [From the experience of creating the Museum of Kalmyk Traditional Culture named Zaya-Pandits of KIHI RAS]. In: *Al'manakh-2002. Muzei Rossiiskoi Akademii nauk* [Almanac-2002. Museums of the Russian Academy of Sciences]. Moscow, 2004, pp. 165-172.

3. 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, Dzhangar, 2006. 160 p.

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

5. Batyreva S.G. *Khudozhestvennaia obrabotka voiloka v kochevom bytu kalmykov Rossii i oiratov Mongolii. K postanovke problemy izucheniia (na materiale muzeinykh kollektsii Rossii)* [Art processing of felt in the nomadic life of the Kalmyks of Russia and the Oirats of Mongolia. On the formulation of the problem of study (based on the museum collections in Russia)]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovanii RAN – Bulletin of the Kalmyk Institute for humanitarian research of RAS*, 2017, No. 3, pp. 93-99.

6. Batyreva S.G. *Voilok v sisteme komplektovaniia muzeinogo fonda KalmNTs RAN* [Felt in the acquisition system of the museum fund KalmSC RAS]. *Biulleten' Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN – Bulletin of Kalmyk scientific center of RAS*, 2017, No. 1 (1), pp. 164-167.

7. Batyreva S.G. *Voilok v muzeinom sobranii Gosudarstvennogo Ermitazha: k voprosu obraznogo myshleniia nomadov Tsentral'noi Azii* [Felt in the museum collection of the State Hermitage: on the issue of figurative thinking of the nomads of Central Asia]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta – Bulletin of Kalmyk University*, 2018, No. 3 (39), pp. 6-13.

8. Vaynshteyn S.I. *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [The history of folk art of Tuva]. Moscow, Nauka, 1974. 224 p.

9. Vaynshteyn S.I. *Mir kochevnikov Tsentra Azii* [The World of Nomads of the Center of Asia]. Moscow, Nauka, 1991. 296 p.

10. Gamzatova P. R. *Arkhaicheskie traditsii v narodnom dekorativno-prikladnom iskusstve. K probleme kul'turnogo arkhetipa* [Archaic traditions in folk arts and crafts. To the problem of the cultural archetype]. Moscow, Editorial URSS, 2004. 144 p.

11. Glushkova T.N., Polosmak N.V. *Tekhnologicheskaia kharakteristika kovrov iz Noin-Uly. Drevnie kul'tury Mongolii i Baikal'skoi Sibiri* [Technological characteristic of carpets from Noin-Uly]. In: *Drevnie kul'tury Mongolii i Baikal'skoi Sibiri. Vypusk 3* [Ancient cultures of Mongolia and Baikal Siberia. Issue 3]. Ulaanbaatar, 2012, vol. 1, pp. 153-157.

12. Griaznov M.I., Bulgakov A.I. *Drevnee iskusstvo Altaia* [Ancient art of Altai]. Leningrad, 1958. 95 p.

13. Drevniaia Sibir'. Putevoditel' po vystavke "Kul'tura i iskusstvo drevnego naseleniia Sibiri VII v. do n.e. – XIII v. n. e." [Ancient Siberia. Guide to the exhibition "Culture and art of the ancient population of Siberia VII century BC – XIII century ad"]. Leningrad, Avrora, 1976, 131 p.

14. Elikhina Iu.I. *Sokrovishcha kurganov Noin-Uly (Severnaia Mongoliia). Nakhodki ekspeditsii P.K. Kozlova 1923–1926 gg., khraniashchiesia v Gosudarstvennom Ermitazhe* [Treasures of the mounds of Noin-Uly (Northern Mongolia). Findings of the P.K. Kozlov's expedition, 1923–1926, stored in the State Hermitage Museum]. Saarbruecken, Lap Lambert Academic Publishing, 2018. 317 p.

15. *Iskusstvo voiloka v tiurkskom mire: istoriia i sovremennost'* [Art of felt in the Turkic world: history and modernity]. Kazan, Zaman, 2013. 248 p.

16. Kolchina E.V. *Vystavka "Mir voiloka" v REM* [Exhibition "World of Felt" in the Russian Museum of Ethnography]. In: *Iskusstvo voiloka v tiurkskom mire: istoriia i sovremennost'* [Art of felt in the Turkic world: history and modernity] Kazan, Zaman, 2013, pp. 23-25.

17. Polos'mak N.V., Bogdanov E.S., Tseveendorzh B. *Dvadtsatyi Noin-ulinskii kurgan* [20th Noin-Ula mound]. Novosibirsk, Infolio, 2012. 184 p.

18. Rudenko S.I. *Kul'tura khunnov i noin-ulinskie kurgany* [Hun culture and Noin-Ula mounds]. Moscow – Leningrad, Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1962. 205 p.

19. Rudenko S.I. *Drevneishie v mire khudozhestvennye kovry i tkani iz oledenelykh kurganov Gornogo Altaia* [The world's oldest art carpets and fabrics from the frozen mounds of the Altai Mountains]. Moscow, Iskusstvo, 1968. 135 p.

20. Rudenko S.I. *Iskusstvo Altaia i Perednei Azii (seredina I tysiacheletiia do n.e.)* [Art of Altai and Western Asia (mid I millennium BC)]. Moscow, Izdatel'stvo vostochnoi literatury, 1961. 65 p.

21. Cultanova, R.R. *Iskusstvo voiloka v aspekte izucheniia tiurkskogo khudozhestvennogo myshleniia* [The art of felt in the aspect of studying the Turkic artistic thinking]. In: *Iskusstvo voiloka v tiurkskom mire: istoriia i sovremennost'* [Art of felt in the Turkic world: history and modernity]. Kazan, Zaman, 2013, pp. 11-15.

22. Khuzin F.Sh. *Voilok v kul'ture i bytu srednevekovykh kochevnikov evraziiskikh stepei* [Felt in the culture and life of medieval nomads of the Eurasian steppes]. In: Iskusstvo voiloka v tiurkskom mire: istoriia i sovremennost' [Art of felt in the Turkic world: history and modernity]. Kazan, Zaman, 2013, pp. 16-22.

23. Tsultem N.-O. *Iskusstvo Mongolii s drevneishikh vremen do nachala XX veka* [Art of Mongolia from ancient times to the beginning of the twentieth century]. Moscow, Iskusstvo, 1984. 232 p.

Received: July 03, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.007

УДК 75.03

КОНСТАНТЫ КОЧЕВОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА ШОЯ ЧУРУКА

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

Аннотация

Шой Улзайович Чурук – известный тувинский художник. В его творчестве возрождаются и заново переосмысляются традиции народного искусства. Для художника важным остается обращение к фундаментальным основам культуры, актуальным на сегодняшний день. В данной статье предпринят анализ трех картин Ш. Чурука с применением методики культурных универсалий (констант). На материале монгольской культуры выделяются две константы – «Воин» и «Родина», которые представляются актуальными для различных кочевых культур Евразии.

Ключевые слова: Шой Чурук, современное искусство Тувы, культурные константы, живопись, символы.

Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. Константы кочевой культуры в творчестве художника Шоя Чурука // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 105-114. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.007. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/15/

Тувинский художник Шой Улзайович Чурук является одним из интереснейших мастеров современного искусства Сибири. В его творчестве ярко раскрываются направления современного центральноазиатского искусства. Творческий метод Ш.У. Чурука можно назвать симптоматичным. В нем отражен целый комплекс тенденций, характерных для современного этапа развития искусства в ряде регионов Евразии. Рассмотрим эти тенденции.

Во-первых, отметим внимание художников к национальной культуре: фольклору, декоративно-прикладному искусству, историческому наследию своего этноса, страны, региона. Интересны в этом отношении работы художников Республики Алтай (В. Тебекова, С. Дыкова) [9], Ханты-Мансийска (В. Райшева) [10] и др. Сходные тенденции мы наблюдаем и в Монголии, где активно возрождаются глубокие мировоззренческие основания традиционной монгольской культуры, что отражается

в работах целой плеяды ярких художников (таких как З. Уянга, Б. Содномцэрэн и др.) [1; 2]. Это не просто интерес, а глубокое изучение художественных традиций прошлого, а также творческое переосмысление в композиции.

Во-вторых, художники активно ищут максимально яркие выразительные средства для воплощения своих замыслов. Здесь мы наблюдаем огромное разнообразие техник, композиционных построений, символики, семантических коннотаций и стилистических направлений.

В-третьих, активно обращаются к метафоре и аллегории, широко используют язык символов. В качестве таковых художники используют систему символов, свойственных традиционному искусству. Особенно это характерно для кочевых народов Евразии, декоративно-прикладное искусство которых изобилует символическими образами, связанными с шаманистскими верованиями.

В этом отношении работы Ш. Чурука соответствуют этим общим тенденциям, хотя самостоятельный творческий почерк очевиден. Рассмотрим основные этапы становления столь узнаваемого стиля тувинского художника. Искусство начинает определять главную жизненную дорогу Ш. Чурука еще в школе, когда будущий художник много рисовал, особенно пейзажи, интересовался народной культурой, занимался резьбой по дереву и камню. В 1986 г. Ш. Чурук заканчивает художественное отделение Кызылского училища искусств. После училища начинаются поиски своего стиля: Шой Улзайович посещает выставки, общается с художниками-живописцами, живо интересуется реалистическим направлением в искусстве. Работая художником-оформителем, Ш. Чурук параллельно занимается изучением творчества тувинских кочевников, его древнейших истоков. Именно в начале 2000-х годов формируется его особая манера композиционного построения и технического решения каждой картины. Ш. Чурук успешно участвовал в выставках «Сибирь – Х» (Новосибирск, 2008 г.), в г. Эдирна (Турция, 2008 г.), региональной выставке «Две реки: Иртыш и Енисей» (Красноярск, 2011 г.) и других [7]. Последней яркой экспозицией, где были представлены работы Ш.У. Чурука, стала межрегиональная сибирская выставка «ФОРМА» (Новокузнецк, 2019) [4].

Своеобразие работ Ш. Чурука требует выбора определенного семантического базиса для анализа. Важно выстроить ту систему координат, в которой именно эти произведения будут максимально полно раскрывать заложенный в них смысл. Для нашего исследования наиболее продуктивной представляется теория культурных универсалий (констант). В последнее время в отношении культуры трансграничных территорий России и Монголии появилось несколько теоретических работ, посвященных культурным универсалиям, или константам кочевых культур. В частности, была проделана комплексная работа по выявлению культурных констант монголов [6; 8]. Так, на основе эпического материала западных монголов (ойратов) выявляются две культурные константы – «Воин» и «Родина». Данные константы проявляются не только в эпосе, но и в архаичных формах искусства.

Поскольку в силу географических и исторических условий западно-монгольская культура и тувинская достаточно близки, результаты вышеупомянутого исследования вполне применимы в качестве методологической базы для настоящей работы. Дополнительным фактором в пользу нашего выбора является и позиция художника,

которую он не раз озвучивал в интервью и которая основана на постоянном обращении к традициям и глубинным основам культуры своего народа.

Константа «Воин», раскрывающая активное мужское начало в культуре и зачастую принимающая образ эпического героя, получила интересное воплощение в одной из картин Ш. Чурука. Это работа – «Хранитель истории» (2015, рис. 1).



Рис. 1. Чурук Ш.У. Хранитель истории. 2015. Холст, масло. 133 х 120. [11].

Обращает на себя внимание техника, используемая художником. В одном из интервью Ш. Чурук признается, что предпочитает работать мастихином. Это дает эффект фактурной поверхности. Рассматриваемая работа также дает впечатление теплой неровной фактуры – поверхности камня. Мазки краски, содержащие различные цветовые сочетания, производят впечатление мерцающей под лунным светом поверхности, земля и небо различаются лишь по тепло-холодности колорита: цвет неба ближе к синему, а земли – к зеленому. И в этом мерцании черным контуром выписывается образ каменного воина с горящими глазами. Художник мистически воплощает в этом образе распространенную на территории Евразии форму тюркского изваяния. Как правило, подобные изваяния устанавливались на месте погребений, относящихся к эпохе тюркского каганата (VI–VII вв.). Структура погребения включала несколько элементов: сама погребальная камера, увенчанная курганом и окруженная квадратной каменной оградкой из небольших плоских плит. Именно такие и окружают каменного воина на рассматриваемом полотне. Но одновременно метафорически можно воспринять остроконечные камни как горы, которые окружают долину, над которой возвышается «Хранитель Истории».

Казалось бы, Ш. Чурук весьма точно воспроизводит канон тюркского изваяния. Но есть и очень красноречивые дополнения, например копье с едва заметной тонкой лентой, именуемой у кочевников священным хадаком. Сам каменный воин изображен очень большим, в окружении контура луны, что делает образ мощным и значительным. Он словно проступает на поверхности камня под светом луны. Взгляд изваяния живой, желто-оранжевыми светящимися мазками художник формирует важный смысловой акцент: этот горящий взгляд притягивает внимание зрителя к центру картины, и от него разворачивается вся мистическая композиция.

Интересен ракурс, в котором художник изображает каменного воина. Он словно смотрит на зрителя через плечо. Создается эффект, будто неживой камень оживает, превращается в некий дух – хранитель истории. Момент оживания подчеркивает и ракурс: воин словно поворачивается к зрителю лицом. В одном этом образе соединяются два временных пласта – настоящее (диалог со зрителем) и прошлое (образ каменного тюркского воина), то, что воплощается в историческом процессе. Дополнение канона тюркского изваяния (копье с хадаком) очень тонкое и ненавязчивое, но также размещенное в центре композиции, имеет важную смысловую нагрузку. Традиция повязывать ткань различных семантически обусловленных цветов существует у всех тюрко-монгольских народов. Ленты, куски ткани повязываются у священных природных объектов (источников, одиноко стоящих деревьев и скал), на перевалах, на ритуальных грудах камней (обо в Монголии). Хадак у кочевых народов (шелковое полотно, обычно голубого или белого цвета) – необходимый элемент практически всех обрядов. Голубой хадак символизирует святость, причастность Вечному синему небу. Художник, помещая изображение хадака в центре картины, словно говорит зрителю о сакральной взаимосвязи прошлого и настоящего, о высшем таинстве хода истории. В данном случае история как таковая приобретает не характер строгой последовательности событий и судеб, а суть свыше обусловленной закономерности, соприкасающейся с легендарной реальностью. Ярким примером такого бытования истории в народной культуре могут служить легенды об Амыр-сане. Речь идет об ойратском (западно-монгольском) нойоне Амар-санаа (Амурсанаа), который принял активное участие в междоусобной войне в Джунгарии в 50-х годах XVIII в., а в 1755–1758 гг. оказался во главе антиманьчжурского восстания, после чего бежал в Россию и умер в Тобольске. В тувинских легендах сплетаются реальные события и герои с легендарными, и Амыр-сана, бежавший к Белому царю, предстает то могучим воином, то хитрецом-трикстером, что в целом вполне соответствует характеру этого исторического лица [4, с. 218]. Таким образом, в полотне «Хранитель истории» раскрывается некая общая суть метаистории, а также вводится канонический – константный – образ, воплощающий таинство течения времени.

Культурная константа «Родина», напротив, воплощает женское начало в культуре, она связана с неким пространством, обладающим свойствами как профанными, так и сакральными. Иными словами, в культуре кочевников это место, соединяющее в себе жилище и храм. Сюда могут относиться родные кочевья героя в эпосах, но это может быть и юрта. В творчестве Ш. Чурука этот образ решается крайне интересно.

Художник возводит его в некий знак, максимально обобщая форму, исключая детали, формируя исключительный по своей выразительности образ. Следует более подробно остановиться на этом образе, так как он, в свою очередь, выводит нас

на важные константные основания в культуре, которые отражаются в творчестве художника.

Юрта – традиционное жилище конической формы у кочевников и скотоводов Евразии. У разных народов модификации могут различаться, вплоть до стационарных жилищ у жителей Горного Алтая. Неизменным остается структурный принцип. Внутреннее пространство ограничено окружностью, четко лимитированы горизонтальные и вертикальные семантические соотношения. Так, важной линией по горизонтали является линия: вход – очаг – почетное место в северной части. Эта линия делит пространство юрты на мужскую (левую) и женскую (правую) части. Основная вертикаль – от очага к верхнему круглому окну – маркирует сакральный центр жилища. Таким образом, юрта – это не просто жилище, это некая идеальная модель мироздания, именно эти соотношения определяют гармонию в мире. Рассмотрим, как этот принцип реализуется в некоторых работах Ш. Чурука. Яркий пример – картина «Истоки Енисея» (2015, рис. 2).



Рис. 2. Чурук Ш.У. Истоки Енисея. 2015. Холст, масло. 130 × 120. [11].

Художник не просто творчески переосмыслил внешний вид реального географического объекта (слияние Большого и Малого Енисея), но и возвел его в культурно и семантически обусловленный символ. Слияние двух рек напоминает фигуру с воздетыми руками, словно в позе моления. Цвет реки разбит контурным градиентом от светло-голубого до насыщенного синего. Такой прием довольно часто встречается в декоративно-прикладном искусстве кочевников Евразии, в частности в оформлении мебели. Линия реки задает вертикаль, делящую композицию на две

симметричные части. И поскольку очевидно стремление художника раскрыть композицию с точки зрения традиционной культуры и народного искусства, мы можем рассмотреть ее, опираясь на традиционные представления евразийских народов (в целом, сходных) о структуре мироздания, которая включает в себя три мира: мир богов (высший мир), мир людей (средний мир) и мир подземных духов хтонических существ (нижний мир). Структура данной композиции коррелирует с этими представлениями. Мы можем четко выделить верхний регистр, соответствующий миру высших божеств. Именно вверх направлены «руки» – истоки. Справа мы видим изображение солнца, слева – луны, которые всегда были сакрализованы в традиционной культуре тюрко-монгольских народов. В центре мы видим стилизованное изображение юрты. Данный образ является определяющим не только для описываемой части работы, но и для композиции в целом. Согласно тувинским легендам, юрта является своеобразным даром человеку от высших духов. Таким образом еще раз маркируется верхний мир. Важной семантической поддержкой является изображение буддийского знака «трех драгоценностей», который являлся и тамгой (тавро для скота). Данный знак в композиции обладает двумя семантическими пластами. Во-первых, в юрте, которую мы видим сверху, он маркирует северную часть – наиболее почетное место, где мог располагаться алтарь. Во-вторых, делает юрту важнейшей частью всей композиции. Средний мир образно решен через стилизованные изображения восьми зеленых лошадей. Это и берега, и пастбища, и символ человеческого достатка. Что же касается нижнего мира, то у кочевых народов Евразии одним из маркеров мира подземных духов является река, стихия воды в целом. Так, у скифов войлочные украшения-рыбки крепились к нижней части седла; татуировки в виде рыб наносились на нижнюю часть тела и т. д. Таким образом, все три мира в их взаимосвязи отражены в рассматриваемой работе.

Однако ведущим образом, как бы камертоном, настраивающим композицию всецело, является изображение юрты. Оно «выстраивает» композицию на всех семантических уровнях. Во-первых, на профанном, земном уровне, юрта – это жилище человека, и юрта, находящаяся около реки (то, что фактически отражено в композиции), – это жизнь. Во-вторых, на сакральном уровне изображение юрты завершает образ фигуры с воздетыми руками: юрта становится ликом, причем ликом божества или духа. В-третьих, на уровне традиций юрта-дом означает освоенный человеком мир, фактически Космос, противостоящий стихиям, связанным со стихийным хаотическим планом бытия.

Отдельно хотелось бы сказать о фоне работы. Он такой же фактурный, как и в предыдущей работе, и художник выбирает золотисто-охристый тон, который дает ассоциацию с Золотой землей – одним из константных образов кочевых эпосов. Таким образом, в работе Ш. Чурука получила отражение важная евразийская категория – «земля-вода». Наиболее полно она раскрывается в монгольском фольклоре, но, как показывают тувинские легенды, характер этой категории достаточно универсален [4, с. 55].

Другая работа, в которой образ юрты становится определяющим, это картина «На дорогах жизни» (2015, рис. 3).

Мы видим все тот же фактурный фон, сформированный пастозными мазками серебристо-серой гаммы, напоминающими бегущую под ветром поземку, резкие разнонаправленные красновато-кирпичные линии дорог, которые формируют контур

юрты и ее несущий каркас. Тревожная по настроению и динамичная композиция словно дает надежду на то, что в конце даже самого трудного пути всегда ждет приют. И вновь художник раскрывает эту мысль таким образом, что композицию можно трактовать как на профанном земном уровне, так и более глубоком метафизическом.

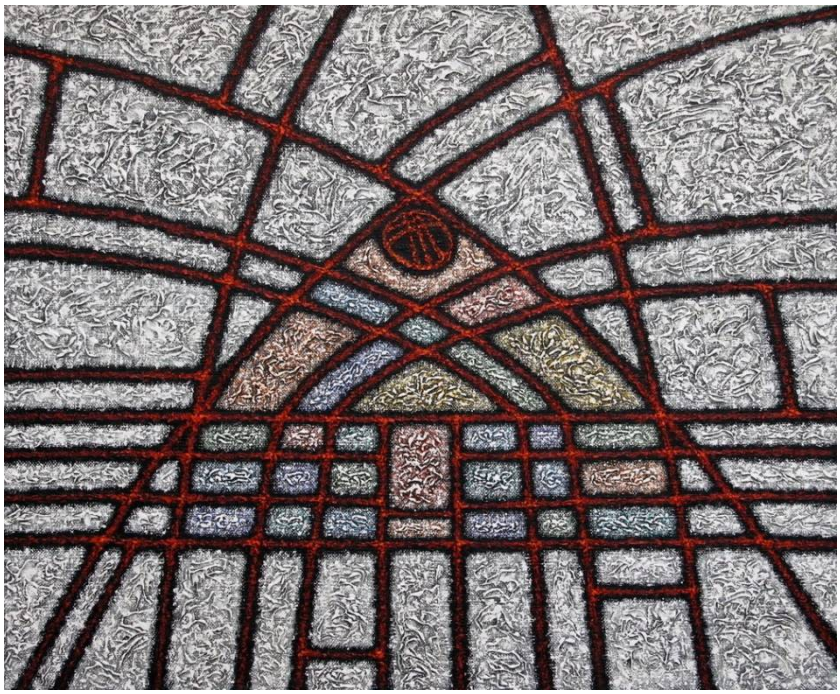


Рис. 3. Чурук Ш.У. На дорогах жизни. 2015. Холст, масло. 90 х 110. [11].

Итак, уже на анализе трех работ тувинского художника Ш.У. Чурука мы вновь видим подтверждение общих художественных тенденций, характерных для современного искусства Центральной Азии: интерес и глубокое переосмысление художественных традиций, символов и образов архаичного искусства. Стиль Ш. Чурука обращает на себя внимание, во-первых, ярким своеобразием, которое, тем не менее, находится в полном соответствии с мировоззренческими основаниями тувинского народа. Во-вторых, творчество Ш. Чурука вписывается в общий контекст развития одного из важнейших направлений современного изобразительного искусства Евразии, связанных с творческим поиском на основе реставрации искусства прошлого.

Литература

1. Белокурова С.М. Основные направления творчества современного монгольского художника Хайнзангийн Содномцэрэна // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность. Сборник материалов II-й межрегиональной с международным участием научно-практической конференции в рамках VIII Межрегиональной молодежной художественной выставки «Аз.Арт.Сибирь - 2017». – Барнаул, 2017. – С. 51-52.

2. Белокурова С.М. «Женская» серия монотипий современной монгольской художницы Зорит Уянги: проблема интерпретации образа// Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. Сборник материалов II Международной научно-практической конференции. – Барнаул, 2016. – С. 126-129.

3. Голан А. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993. – 375 с.

4. Межрегиональная художественная выставка «ФОРМА»: альбом-каталог / сост. А.В. Суслов, Е.В. Чепис. – Новосибирск: ИП В.В. Пентюхов, 2019. – 296 с.

5. Мифы, легенды, предания тувинцев / Сост. Н.А. Алексеев, Д.С. Куулар, З.Б. Самдан, Ж.М. Юша. – Новосибирск: Наука, 2010. – 372 с.

6. 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, 2013.

7. Хертек А. Знакомьтесь: Шой Чурук [Электронный ресурс]. URL: https://www.tuva.asia/news/tuva/5177-shoy.html (дата обращения 22.08.2019).

8. Цедев Н., Гекман Л.П., Шишин М.Ю. Константы культуры в трансграничной области на Алтае подходы и методы их обнаружения // Мир науки, культуры, образования. – 2008. – № 5. – С. 160-161.

9. Шишин М.Ю. Мифопоэтические мотивы в графике Валерия Тебекова // Шестые искусствоведческие Снитковские чтения. Сборник материалов XIV научно-практической конференции, посвященный 57-летию Государственного художественного музея Алтайского края. – Барнаул: Алтайский дом печати, 2016. – С. 69-80.

10. Шишин М.Ю. Теургия в творчестве Г.С. Райшева // Творчество Г.С. Райшева в контексте современной культуры 1960–2010-е годы. Материалы Межрегиональной научно-практической конференции. – Ханты-Мансийск, 2015. – С. 89-97.

11. 100 художников Сибири. Современное искусство : профессиональный справочник современного искусства Сибири / [авт. идеи, сост. Ольга Галыгина; авт. вступ. ст. Владимир Чирков]. Выпуск 2: 2006-2015. – Новокузнецк; Красноярск: Поликор, 2017. – 437 с.

Статья поступила в редакцию 02.09.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.007

CONSTANTS OF NOMADIC CULTURE IN THE PICTURES OF ARTIST SHOY CHURUK

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

Abstract

Shoy Ulzaiovich Churuk is a famous Tuvan artist. The traditions of folk art are revived and rethought in his works. It remains important for the artist to appeal to the fundamental foundations of culture that are relevant today. This article analyzes three paintings by Sh. Churuk using the methodology of cultural universals (constants). Based on the material of the Mongolian culture, two constants are distinguished – «Warrior» and «Homeland», which seem relevant for various nomadic cultures of Eurasia.

Keywords: Shoy Churuk, the modern art of Tuva, constants of culture, painting, symbols.

Bibliographic description for citation:

Belokurova S.M. Constants of nomadic culture in the pictures of artist Shoy Churuk. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 105-114. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.007. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/15/ (In Russian).

References

1. Belokurova S.M. *Osnovnye napravleniya tvorchestva sovremennogo mongol'skogo khudozhnika Khainzangiin Sodnomtserena* [The main directions of creativity of the modern Mongolian artist Heinzangiyn Sodnomtseren]. In: *Khudozhestvennaya kul'tura Sibiri i sopredel'nykh territorii: stranitsy proshlogo i sovremennost'* [Artistic culture of Siberia and neighboring territories: pages of the past and the present]. Barnaul, 2017, pp. 51-52.

2. Belokurova S.M. *«Zhenskaya» seriya monotipii sovremennoi mongol'skoi khudozhnitsy Zorigt Uyangi: problema interpretatsii obraza* [«Women's» series of monotypes of modern Mongolian artist Zorigt Uyanga: the problem of image interpretation]. In: *Kul'tura v evraziiskom prostranstve: traditsii i novatsii* [Culture in the Eurasian space: traditions and innovations]. Barnaul, 2016, pp. 126-129.

3. Golan A. *Mif i simvol* [Myth and symbol]. Moscow, Russlit, 1993. 375 p.

4. *Mezhregional'naya khudozhestvennaya vystavka «FORMA»: al'bom-katalog* [Interregional art exhibition «FORM»: album-catalog / comp. A.V. Suslov, E.V. Chepis]. Novosibirsk, V.V. Pentyukhov, 2019. 296 p.

5. *Mify, legendy, predaniya tuvintsev* [Myths, legends, traditions of Tuvans / Comp. ON. Alekseev, D.S. Kuular, Z.B. Samdan, J.M. Yusha]. Novosibirsk, Nauka, 2010. 372 p.

6. Shishin M.Yu., Belokurova S.M., Ivanov A.V., Pervushina O.V., Tsedev N., Gantulga D. *Uchenie arga bilig kak os' mongol'skoi kul'tury* [The teachings of arga bilig as the axis of Mongolian culture]. Barnaul, 2013.

7. Khertek A. *Znakom'tes': Shoi Churuk* [Meet: Shoy Churuk]. Available at: https://www.tuva.asia/news/tuva/5177-shoy.html (accesssed 22.08.2019). (In Russian).

8. Tsedev N., Gekman L.P., Shishin M.Yu. *Konstanty kul'tury v transgranichnoi oblasti na Altae podkhody i metody ikh obnaruzheniya* [Culture constants in the cross-border area in Altai approaches and methods for their detection]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya – World of science, culture, education*, 2008, No. 5, PP. 160-161.

9. Shishin M.Yu. *Mifopoeticheskie motivy v grafike Valeriya Tebekova* [Mythopoietic motifs in the graphics of Valery Tebekov]. In: *Shestye iskusstvovedcheskie Snitkovskie chteniya* [Sixth art criticism Snitkov readings: collection of materials]. Barnaul, Altaiskii dom pechati, 2016, pp. 69-80.

10. Shishin M.Yu. *Teurgiya v tvorchestve G.S. Raisheva* [Theurgy in the work of G.S. Raishev]. In: *Tvorchestvo G.S. Raisheva v kontekste sovremennoi kul'tury 1960–2010-e gody* [Creativity of G.S. Reishev in the context of modern culture 1960–2010]. Khanty-Mansiysk, 2015, pp. 89-97.

11. *100 khudozhnikov Sibiri. Sovremennoe iskusstvo: professional'nyi spravochnik sovremennogo iskusstva Sibiri* [100 artists of Siberia. Contemporary art: a professional reference book of contemporary art in Siberia]. Issue 2: 2006-2015. Novokuznetsk, Krasnoyarsk, Polikor, 2017. 437 p.

Received: September 2, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.008 УДК 745/749

ТРАДИЦИОННЫЙ МИР ВЕЩЕЙ ТУВИНЦЕВ-КОЧЕВНИКОВ

Будегечиева Тамара Будегечиевна
Кандидат философских наук, доцент.
Доцент кафедры философии,
Тувинский государственный университет.
Россия, г. Кызыл.
budegechy@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена рукотворной, предметной среде обитания тувинцев, культура которых с древности формировалась в русле кочевого образа жизни. Данная тема привлекала достаточное внимание путешественников, историков, этнографов. Ими был поставлен вопрос о существовании самобытного этнокультурного комплекса, в структуре которого прикладные ремесла играли значительную роль. В то же время археологический, этнографический формат проводимых исследований был в основном сфокусирован на описании материальных объектов, артефактов, их функциональном назначении, заготовке тех или иных материалов, их обработке, приемах нанесения декора, используемом инструментарии и т. д.

В данной статье автор уделяет большее внимание так называемым «скрытым» пластам в изготовлении предметов домашнего обихода. Имеется в виду, что каждый предмет включал в себя сложное содержание, в которое, наряду с его функциональным предназначением, входили мировоззренческие, социальные, эстетические, нравственные, экологические и прочие составляющие. Внимание к духовным, ценностным смыслам объясняется позицией автора, заключающейся в том, что предметный мир вырастает из сферы сознания народа, и творение реальности совершается в глубинных недрах духовной жизни человека. Без учета этого современное поколение не может в полной мере «считывать» культурный код предков, понимать важность традиционного наследия, его роли в сохранении идентичности народа.

Ключевые слова: кочевая культура, тувинцы, прикладное искусство, предметы утвари, традиция, утилитарное, духовные потребности кочевника.

Библиографическое описание для цитирования:

Будегечиева Т.Б. Традиционный мир вещей тувинцев-кочевников // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 115-129. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.008. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/16/

Традиции производства своего предметного, утилитарного мира – важная сфера жизни каждого народа. Создавая предметы для практического пользования, человек формировал в окружающем мире свою очеловеченную среду, в которой ему надлежало существовать. Эта искусственная каждодневная среда обитания народа, создаваемая по его правилам и понятиям, была самоутверждением человека как сознательного родового существа. То есть созданная человеком реальность получалась не просто набором неодушевленных предметов из дерева, камня и других природных материалов, а весьма сложным образованием, которое, наряду с утилитарным предназначением, несло духовную нагрузку, магические смыслы, а нередко заключало значение некого символа, образа, когда можно говорить о художественном уровне создаваемых вещей.

На территории Тувы одними их самых древних занятий по изготовлению предметов быта были кузнечное и ювелирное ремесла. В силу географического положения Тува была отдалена, тем более в ранние периоды своей истории, от оседлых культурных очагов с развитыми ремеслами, у которых можно было бы приобретать необходимую продукцию. При этом востребованность металлических изделий была весьма высокой и обусловлена, прежде всего, потребностями самого кочевого общества с его передвижениями, промыслами, войнами – все это требовало прочности и надежности предметов пользования. Эта потребность особо возрастает с усилением в скифское время социальной дифференциации общества, появлением военной знати, военной аристократии, возможности и потребности которых как раз отражены в предметах обихода того времени. Тем более что их производству благоприятствовало развитие горного дела, металлургии в регионе, о чем свидетельствуют многочисленные следы плавильных печей, обнаруживаемых археологами [3, с. 43-45].

Особым спросом пользовалось производство оружия и конского снаряжения, при этом их декорированность была обязательной. В нее вкладывались не только эстетические потребности человека, но и политические, идеологические, магические представления, и потому декор выполнялся целенаправленно и весьма тщательно. В это время появляются реалии и понятия социального статуса, имиджа, которые порождают всплеск внимания к одежде, ее атрибутам, украшениям, качеству утвари. Свидетельством тому является богатейшее собрание артефактов, найденное в скифских захоронениях Тувы, в частности в кургане Аржаан-2 (рис. 1, 2, 3).



Рис. 1. Скифская золотая пектораль. Курган Аржаан-2. VII в. до н. э. Национальный музей Республики Тыва.



Рис. 2. Скифская золотая шпилька. Курган Аржаан-2. VII в. до н. э. Национальный музей Республики Тыва.



Рис. 3. Скифская золотая чаша. Курган Аржаан-2. VII в. до н. э. Национальный музей Республики Тыва.

Интересны описания археологов, производивших раскопки этого захоронения, которые передают впечатления не стороннего созерцателя музейных экспонатов, а участников открытия, и потому не требуют многих комментариев: «…Мужской наряд был украшен рельефными золотыми фигурками хищников из породы кошачьих. Они отлиты в виде профильных фигур, смотрящих налево или направо. Их насчитывалось более двух с половиной тысяч! По всей видимости, эти нашивные бляшки украшали одеяние погребенного от плеч до бедер в виде сложного криволинейного узора, а на руках узор достигал середины предплечья.

На шее погребенного вождя некогда сверкал литой золотой обруч-гривна, который был символом верховной власти, <…> на передней и верхней грани которого напаяны ровными рядами фигурки хищников. Остальная часть обруча представляла собой круглый в сечении прут, покрытый по спирали изображениями разнообразных животных. Место находки золотой серьги с припаянным конусовидным колпачком, покрытым зернью, свидетельствует о том, что мужчина носил ее в левом ухе.

Под черепом компактно лежали остатки декора, украшавшего головной убор – четыре крупных бляхи в виде фигур лошадей с подогнутыми ногами и навершие в виде оленя, стоящего “на цыпочках”. Украшения вырезаны из золотого листа, а глаза и рот, ноздри, скулы и уши животного инкрустированы эмалью. Здесь же найдены золотые и бирюзовые бусы.

Мелким золотым бисером сплошь были расшиты и штаны погребенного “вождя”. Эти миниатюрные колечки – диаметром менее 1 миллиметра – располагались прямыми параллельными линиями сверху вниз. <…>

За правым бедром вождя лежал железный акинак – короткий меч – в ножнах, <…> ажурный золотой декор покрывал всю рукоять и большую часть этого оружия. По-видимому, в этих же ножнах лежали железные ножи, рукоятки которых также украшены золотым орнаментом. На золотом оформлении окончания ножен изображена сцена терзания барана двумя хищниками. <…> Остальное вооружение размещалось перед телом вождя. Здесь, у стен сруба, лежал парадный пояс, к которому крепились чекан и плеть. Железный чекан – основное оружие ближнего боя – инкрустирован золотым узором, напоминающим языки пламени, и насажен на деревянную рукоять. Плеть украшена массивными золотыми навершиями, а ее рукоять – кольцевыми полосами золотой фольги» [6, с. 8-9].

В этом описании содержится значительная информация о древнем населении Тувы, его культуре, прикладном искусстве, которое, как мы видим, выходит далеко за пределы утилитарного, и по которому можно иметь представления о сложном мировоззрении того времени. Вышеприведенное описание как бы подтверждает мысль Жака Деррида, что в создаваемой человеком реальности «нет ничего кроме текста», позволяющего воссоздавать, «прочитывать» по различным объектам, предметам, деталям творимых изделий социальные, идеологические тенденции эпохи, дух времени, образ жизни людей, их передвижения, завоевания, могущество власти… Вероятно, поэтому в декоре вещей скифского времени – устремленные вперед животные, многие в позе «летучего галопа», схватка, борьба хищников, скрупулезная, богатая орнаментация оружия и статусных вещей, роскошь украшений, преобладающий материал изделий – золото.

В древних предметах во многом заключены и религиозные – магические, тотемистические, анимистические – представления времени, мир окружающей природы, ее обитателей. В создаваемый декор, как полагал О. Шпенглер, древние мастера вкладывали защитные, охранительные смыслы, приносящие удачу, приумножающие силу владельца вещи или оружия и т. д. Это было время, когда «основные употребительные формы утвари, оружия, одежды, посуды принадлежат к тотемной стороне бытия. Они характеризуют не вкус, но навыки борьбы, жизни и работы» [7, с. 433].

Но здесь хотелось бы возразить приведенной выше мысли Шпенглера, поскольку археологический материал, безусловно, демонстрирует и утонченный вкус древних ювелиров, кузнецов. Их изделия, кроме всего прочего, несут печать высокого художественного образца, великолепное чувство материала, формы, композиции, гармонии. Эстетический вкус этого времени весьма изощрен в приемах стилизации, гиперболизации, алогизма, порождающих порой некоторую сюжетную, композиционную абсурдность вписываемых друг в друга фигур животных, неестественную вывернутость крупов, странность их поз, к примеру, «на цыпочках». Все это напоминает атмосферу современных художественных поисков, когда творец в своей работе пытается соединить свои сознательные устремления и пласты подсознательных начал.

Античное наследие искусства скифов, пришедшее на территорию Тувы в I тыс. до н. э., явилось мощным, качественно новым рывком в культурогенезе древнего населения Тувы. Достижения, традиции этого времени оставят свой сквозной след, проявляясь, так или иначе, в местных ремеслах вплоть до современности.

В дальнейшей истории тувинской культуры ювелирное и кузнечное дело всегда будут занимать достойное место среди прочих ремесел. Во все времена будут пользоваться спросом украшенные декором, порой очень нарядные и тщательно проработанные серебряные и бронзовые детали конского снаряжения, оружие, колчаны, курительные принадлежности, котлы, таганы, замки́, крюки для подвешивания. Достаточно взглянуть на средневековую монументальную скульптуру – *кижи-көжээ*, чтобы понять, что местные мужчины-воины тщательно следили за своим внешним видом. Это всегда прическа на прямой пробор, переходящая в косичку, ухоженные усы, серьга в ухе, сложный поясной набор с декоративными бляшками, уровень выполнения, материал и количество которых свидетельствовали о статусе мужчины. Кроме того, на поясе имелись подвесные пряжки, на которых крепились ножны, огниво.

Особое внимание придавалось отделке, желательно серебром, рукояти ножа, ножен, курительных трубок, огнива, деталей кисета. Все эти предметы тщательно декорировались с помощью штампования, чеканки, гравировки, ажурной резьбы фрагментами растительного орнамента, геометрического, встречаются и зооморфные мотивы. Будучи всегда на виду, они составляли особую гордость владельца, тем более курительная трубка, кисет, которыми по традиции в знак расположения мужчины обменивались при встречах [1, с. 71-108].

Серебряные женские украшения представлены перстнями, серьгами, браслетами, накосными украшениями, гребнями, заколками, пуговицами, игольницами, футлярами и т. д. Они также богато декорировались, украшались излюбленными материалами – бирюзой, кораллами. Традиционная форма и основной декор женских украшений сохраняются до сих пор.

Русские путешественники, посетившие Туву в начале XX века, отмечали «особую художественность» тувинских кузнечных изделий, которые, как отмечал Феликс Кон, «поражают своей красотой» [2, с. 109]. Высокий уровень изделий тувинских мастеров позволял выменивать их на скот, чай, соль и другие необходимые товары у населения сопредельных территорий.

Другим, не менее востребованным в кочевой жизни тувинцев, ремеслом было производство изделий из дерева. Это весьма доступный материал как по своей заготовке, так и обработке, к тому же достаточно легкий и удобный при перекочевках. Из дерева делалась вся мебель и утварь юрты, прежде всего, остов и дверь, а также сундуки, кровать, колыбель, посудный шкаф, столик, сосуды для молочных продуктов и чая, шкатулки, музыкальные инструменты. В народе знали, когда и как заготавливать различные породы древесины, процесс подготовки каждой породы к работам, все тонкости ее обработки. Дальше шли столярные работы, где также имелись свои секреты, своя технология.

Старые мастера обычно работали без железных гвоздей, хотя таковые, судя по археологическим раскопкам, имелись с древности, но их применение противоречило экологии материала и эстетическим принципам ремесла. В крайнем случае, могли пользоваться деревянными гвоздями, но чаще всего детали соединяли с помощью самодельного клея, и не просто соединяли, а очень тщательно подгоняли. Как рассказывали информанты, существовал следующий «тест» на качество сундука: готовое изделие заливали водой, и ни одна капля не должна была просочиться. Хотя

в принципе сундук предназначался для хранения одежды, и какой-то зазор был не так важен.

Когда изделие было готово, мастер приступал к завершающему этапу работы, нанесению орнамента на его поверхность. На утварь, связанную с пищевыми продуктами, узор наносился в основном резьбой, плоские поверхности значительного размера украшались росписью. Технику резного узора в Туве знали повсеместно, секретами росписи также владели многие мужчины. Об этом просто, но с глубоким смыслом сказал известный мастер по дереву Дадар-оол Монгуш – «как вы пишете, так и мы рисовали». За этими словами чувствовалась некая привычность и даже обыденность занятия [4].

Искусство декоративной росписи ярче всего проявилось в орнаменте *аптара* – парных сундуков для одежды. По еще сохранившимся во второй половине прошлого века аптара можно судить о цветовой эстетике народа. В палитре росписи наиболее доминирующими цветами являются красный, зеленый, синий, их оттенки, также довольно часто встречаются белый, желтый, коричневый, черный. Наверняка, в прошлом у тувинцев, как и у многих народов, существовала определенная цветовая символика. Например, у соседей-монголов чувствуется сильное влияние буддийской цветовой символики: синий цвет олицетворял вечность, верность, желтый – любовь, милосердие, красный – радость, ликование души, белый – беспорочность, святость, черный – опасность, зло [5, с. 96].

У тувинцев принятие буддизма не оказало столь сильного влияния на народную роспись. Хотя в композиционных элементах орнамента это влияние отрицать невозможно. В цветовой эстетике орнаментации предметов преобладающими являются чисто народные начала культуры, жизненные ассоциации, живая, полихромная палитра самой природы. С этим согласуются и сообщения информантов о том, что красный цвет они связывают с солнечным, светлым началом. Порой в него вкладывается символический смысл огня, охранительный и очищающий. Коричневый считается в народе благородным цветом и ассоциируется с землей-кормилицей. Зеленый вбирает в себя понятие всей природы. Синий или голубой устойчиво связаны с небом и т. д. [4].

То есть главным источником вдохновения и образцом для подражания в работе мастеров с цветом является безошибочность палитры окружающей природы. По свидетельству информантов, к примеру, образцом для одного в работе с красками являются цвета радуги, для другого – расцветка бабочки и т. д. Вероятно, поэтому тувинские росписи обычно гармоничны и колористически полнокровны, и так безупречно красочна гамма рамы-*кожаа*, которая традиционно окаймляет всю композицию и как бы завершает роспись.

Тувинские мастера, расписывающие предметы, владели приемами светотени, техникой полутонов, добиваясь большей выразительности, эффекта объемности орнамента. По мягким полутонам, плавности растительных побегов, завиткам орнамента, непременно присутствующей многоцветной раме с обязательным включением в нее белого и черного цветов для выразительности можно с первого взгляда отличить тувинскую роспись от росписи соседних народов.

Для облегчения работы существовали трафареты-*сагбыр* основных деталей орнаментальной композиции, вырезанные из бумаги, которые бережно собирались в каждой семье. При надобности подобный трафарет закреплялся на поверхность,

к примеру, аптара, посыпался каким-либо порошкообразным пигментом, его след обводился тонкой линией и служил основой для дальнейшей работы. Хотя многие мастера всю композицию росписи могли свободно делать от руки. При сборе материала хозяева юрт с удовольствием демонстрировали автору сохраненные поныне образцы трафаретов, иногда представляющие целые наборы [4].

При декоративных работах с деревом в народе накапливался не только эстетический вкус – чувство формы, линий, цвета, умение творчески выразить себя, но и познавательный опыт об окружающем мире. Помимо знаний различных пород древесины, ее свойств, возможностей, способов обработки, нарабатывались различные технические приемы, навыки, средства приспособления, которые играли свою роль как в определении самобытности национального искусства, так и в накоплении народных знаний об окружающем мире.

Так, например, в народе существовали рецепты, по которым тувинские мастера готовили собственные краски. В качестве связующего вещества использовали жидкий клей собственного производства, сваренный из шкур животных и рыб, завозимую китайскими купцами олифу или просто воду с добавлением каменной соли для блеска и вязкости.

В качестве пигментов использовали некоторые минералы. В этом плане информанты в первую очередь называют охру – ***шивит***. Ее толкли в ступе до порошкообразного состояния, разводили овечьим молоком или водой и рисовали на скалах, по дереву. Вообще, судя по наскальным рисункам, местная охра широко применялась в Туве во все времена, кусочки охры на территории республики находят и в древних захоронениях [1, с. 10].

В народе знали и другие минеральные пигменты – красный, желтый, синий. Их обжигали, также толкли в ступе, затем тщательно растирали в железной или фарфоровой чашке, добавляя воду или олифу. Золотая краска была золотой буквально, т. к. ее нередко получали из добытого на приисках золотого песка, который измельчали и смешивали с олифой. Черную краску получали из высушенной крови горного козла, ее растирали в порошок, добавляя сажу и воду.

Из веществ растительного происхождения в качестве пигмента использовался сок некоторых ягод, цветов, трав, лиственничная кора, корни кустарников. Самодельные краски применяли в основном для росписи более простой утвари, покраски предметов, изделий из кожи.

Кисточки, как и краски, можно было купить у китайских купцов, но они стоили недешево, поэтому чаще всего использовались самодельные. Делали их из конского волоса, хвостов белки, соболя, тушканчика, горностая, барсука, из шерсти козы, сарлыка. Кисточки, например, из беличьего хвоста предназначались для наиболее тонких работ, из конского волоса или из жил животных – при нанесении фона под роспись [4].

Подобные технические традиции народного искусства, в данном случае, росписи, которые информанты еще помнили несколько десятилетий назад, сегодня, к сожалению, почти забыты, а с ними утрачиваются черты, во многом определяющие своеобразие национальной культуры.

Уникальные традиции имелись по художественной обработке природных материалов – кожи, шерсти. Так, из выделанной кожи домашних и диких животных

тувинцы делали одежду, обувь для всей семьи. Производство одежды являлось круглогодичным, поскольку она была весьма разнообразной, рассчитанной на разные сезоны, на будни и праздники, для разных возрастов и сословий. Выделкой шкур и пошивом одежды в основном занимались женщины, и за многие века они накопили уникальный опыт в этом деле, можно сказать, создали свою национальную школу с особой технологией обработки различных шкур животных, определенными канонами покроя, шитья, эстетическими навыками сочетания различных материалов, цветовых решений, нанесения декора. Последний считался важнейшей частью всего процесса изготовления одежды.

Декор одежды выполнялся разноцветной тесьмой, кантом, дорогими тканями, бисером, вышивкой, нарядная обувь украшалась аппликацией, тисненым узором. Именно декор придавал утилитарной вещи значение культурного кода, в который была заключена обширная информация о человеке – положение в обществе, статус, благосостояние, его вкус, возрастная группа, семейное положение.

Художественной обработке подвергалась и другая кожаная утварь – детали конского седельного набора, перекидные парные сумы, подушки, сосуды для жидкостей (рис. 4, 5).



Рис. 4. Кожаный сосуд. Датировка не установлена. Национальный музей Республики Тыва.



Рис. 5. Детали конского снаряжения. Датировка не установлена. Национальный музей Республики Тыва.

Как известно, работать с кожей сложно, тем не менее, когда эти, казалось бы, весьма простые предметы каждодневного быта были в принципе готовы, мастер продолжал работу, чтобы вещь «одушевить», привнести в нее, наряду с материальным, символическое бытие, иначе не произойдет так необходимое для человека взаимодействие между ним и создаваемым объектом. Сегодня, во времена

машинизированного производства и штампованно-массовой продукции, возможно, это не совсем понятно. Для наших же предков этот настрой был важнейшей мотивацией при работе с любым материалом, каждой вещью. Иначе каким бы образом получались многие шедевры народного искусства.

Возьмем, к примеру, *когержик* – небольшой кожаный сосуд для кумыса или молочной водки (рис. 4). Он делался обычно из качественно выделанной кожи, по форме достаточно плоский и округлый, соответствующий органике тела человека (чаще носился за пазухой), с вытянутой горловиной, придающей очертаниям сосуда стройность и формообразующую завершенность. Фляжка покрывалась выразительным тисненым орнаментом с крупным узором в центре, уравновешивающими орнаментальными мотивами на остальной ее поверхности и завершающим бордюром по краям. Дополнительную выразительность сосуду давал цвет кожи – чаще всего оттенки коричневого, порой с глубоким красноватым отливом, черный, современные мастера иногда делают когержики из желтой кожи. Некоторые когержики умельцев прошлого поражают не только мастерством, своей функциональной надежностью, практичностью, но и умением человека выразить в создаваемом предмете суть самого себя и в результате непостижимым образом получить образный слепок самого мастера.

Другим древним спутником жизни кочевых тувинцев стал войлок. Он служил крышей кочевнику, его постелью, был отмерянным несколькими шерстяными кошмами островком степи, на котором обитала его семья. От войлока всегда исходит естественный запах шерсти овец, тепло, уют. Белый войлочный коврик красив, декоративен, хотя его природную декоративность тувинцы всегда подчеркивают древним геометрическим простеганным узором, окаймленным красной тканью для большей выразительности (рис. 6).



Рис. 6. Современные войлочные изделия. Ярмарка народных промыслов. Фото: tuvaonline.ru

Вот такие вещи создавались нашими далекими и не очень далекими предками, некоторые из них бытуют и в современной жизни тувинцев. При этом было обычным делом, что каждая семья владела навыками работы с разными материалами по созданию предметов своей среды обитания и могла сама изготовить себе юрту, весь комплект ее убранства, утварь, вещи, одежду, орудия труда (рис. 7).

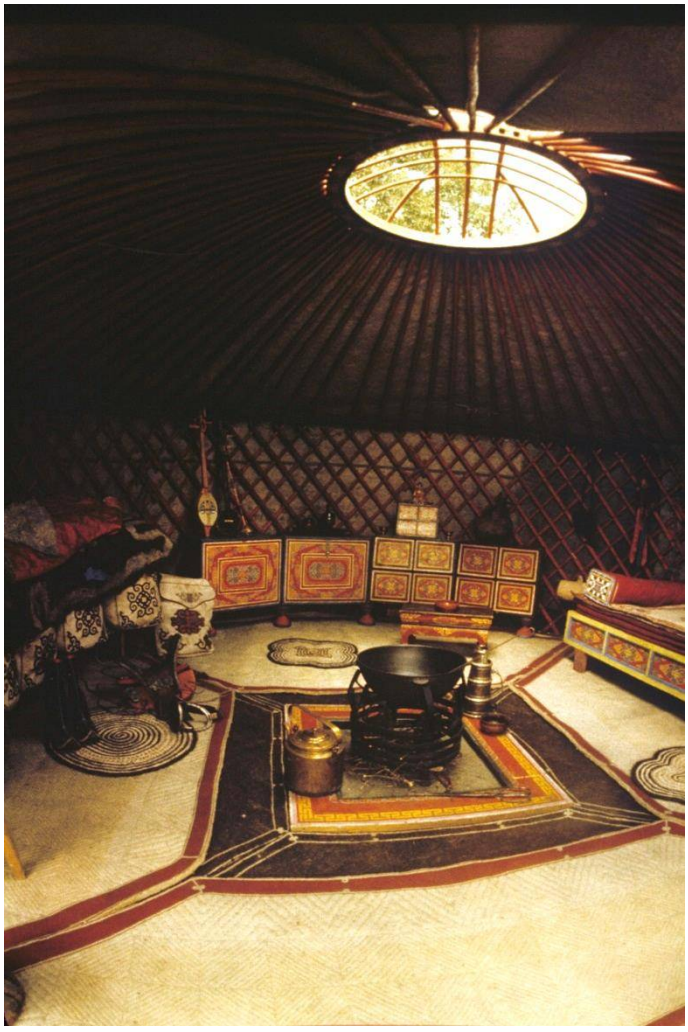


Рис. 7. Интерьер тувинской юрты.

Каждый мужчина, помимо своих основных занятий по уходу за скотом, охотой и прочей добычей, умел работать с металлом, деревом, кожей, знал все поэтапные технические, а также художественные приемы их обработки. Женщина, ведя хозяйство в юрте и воспитывая детей, «одевала» все свое многочисленное семейство, начиная с трудоемкой обработки шкур и шерсти, изготовления ниток, заканчивая сложными узорами вышивкой, аппликацией на ткани, войлоке. В этом плане юрта хороших хозяев была настоящим музеем прикладных искусств.

Примечательно, что наряду со взрослыми в ремесленных процессах участвовали и дети. В суровой жизни скотовода, при перекочевках с семьей по пастбищам каждая пара рук была на учете. И поэтому тувинские дети обычно очень рано познавали труд, в том числе и работу по изготовлению бытовых предметов. Мальчики с малых лет начинали помогать отцу, старшим братьям не только пасти скот, но и заготавливать материал для новой юрты, столярничать, пробовать резать дерево, камень. Девочки

были заняты по хозяйству, а в то, что называлось «свободное время», осваивали изготовление из шерсти, нитей разных сортов, сухожилий животных, волос лошадей, учились кройке, шитью, технике нанесения узоров. Только усвоить швы, а их было значительное разнообразие, и все тщательно обрабатывались, неся не только функциональную, но и декоративную нагрузку, – было целое искусство.

При этом дети усваивали, что декор на предметы наносился не только из соображений красоты, но и из желания послать, пожелать через орнаментальную символику добра, счастья другому человеку или уберечь, оградить близкого от всевозможных невзгод. У подрастающего поколения нарабатывалась и экологическая культура: при заготовках материала следовало придерживаться наказа взрослых не губить живое – брать бережнее из природы, причем ровно столько, сколько нужно, желательно из разных мест, не оставлять мусора после работ и т. д. Потому процесс производства вещей превращался для них в сложный творческий жизненный опыт, сочетающий в себе многие стороны человеческого бытия.

Таким образом, у тувинцев носителями традиций прикладного искусства были простые скотоводы, их семьи. Как известно, у оседлых народов или кочевых, перешедших на оседлость достаточно давно, это было занятие определенного слоя населения – ремесленников, у которых ремесло было главным делом жизни, средством к существованию. Кочевник же основным занятием обычно оставлял скотоводство, как наиболее надежное в его условиях бытия. Надежное, но все же профанное, обыденное. Душа «варвара» была не лишена стремлений к духовности, творчеству. Поэтому он мог порой, не прибегая к услугам шамана, общаться с духами, а при необходимости – стать кузнецом, художником, портным. Кочевой уклад жизни не способствовал распространению системы узких специализаций труда.

Тем не менее и в кочевой среде, безусловно, были люди, которые выделялись и славились в народе незаурядным талантом, умением, мастерством. Их называли *шевер* – умелец, мастер, *дарган* – кузнец, ювелир, *эзер чазаар* – мастер по седлу и т. д. К ним обращались, когда вещь нужно было сделать с особым качеством и вкусом, например, изготовить серебряное украшение для невесты, расписать сундук, предназначенный в подарок, сделать по заказу седло, нарядную уздечку для коня или красивую курительную трубку. Присвоение подобного звания мастеру было своего рода титулом, свидетельством его определенного статуса в обществе и сопровождалось некоторыми привилегиями. Но несмотря на это и такой умелец оставался верен своему основному делу – скотоводству, хотя значительное время ему приходилось затрачивать и на ремесло.

Свидетельством привнесения сакрализованного в производство предметов быта являлось то, что существовали секреты их изготовления. И дело было не в том, чтобы сосед по *аалу* не сделал такую же вещь, а в отношении к определенным сферам деятельности как занятиям особого рода, магическим. Пасти скот, ухаживать за ним хотя и важная работа, но все же будничная, а расписать аптара или создать красивый сосуд из кожи – это уже таинство. И оно передавалось не каждому, а более по наследству, родственной линии, просто достойному человеку, и было проявлением тех неявных, тайных знаний, которые обычно имеются в багаже каждого народа и раскрываются, как правило, не всем, а избранным.

Важную роль в процессе создания бытовых вещей выполняли общепринятые в народе ориентиры, установки, как бы негласные правила. Так, одним из основных

принципов в работе любого мастера было то, что свою каждодневную среду обитания он создавал в согласии и гармонии с окружающей природой. Народное искусство невозможно понять вне этой связи, оно выступало средством диалога с природой, образным языком, помогающим человеку сохранить с ней единство и гармонию. Неслучайно художественное решение многих памятников культуры: устремленные в небо оленные камни с расчлененными тремя мирами космоса; монументальные скульптуры в степи, образно решенные в контексте природных форм; зооморфные, растительные композиции декора на предметах, такие его элементы как, например, *кас* – гусь, *кошкар мыйызы* – рога барана, *чечек* – цветок и т. д. Как уже говорилось, гармонична с окружающей природой и традиционная юрта. Она не нарушает природы, не вторгается в нее, не противостоит ей. Архитектоникой, основным материалом – войлоком юрта органично и бережно входит в тувинский ландшафт, отражая в себе высшие космические принципы. Сюжетно-тематические особенности тувинской малой пластики также продиктованы природным окружением, его обитателями.

Следующей установкой в работе народных умельцев был неизменный учет интерьера юрты, где в основном и размещались бытовые предметы, утварь. Прежде всего, хотелось бы отметить «разумность» этих предметов – их максимальную практическую полифункциональность, благодаря чему достигался их количественный минимум. Тот минимум вещей, который необходим и достаточен для жизнедеятельности человека. Существовали точные пространственные координаты каждого предмета в юрте, что обеспечивало оптимальную организацию небольшого помещения и устранение вещизма, в водоворот которого мы сегодня втянуты.

При этом народные мастера прекрасно чувствовали и эстетические законы интерьерного пространства, освещения и всегда использовали их весьма профессионально. Поразительна повсеместная безошибочность вкуса в цветовой гамме росписей аптара – какие встречаются порой драгоценные переливы красок, и весь узор необычайно гармоничен для глаз. Но стоит убрать этот предмет из юрты, его войлочного фона, таинственного полумрака, поместить в современное жилище или музейную витрину, где, казалось бы, ярче освещение и роспись должна выиграть, а она неожиданно многое теряет. Дело в том, что эстетическое восприятие неброских предметов традиционного быта тувинцев рассчитано на свою естественную среду, в контексте жилища, в связи с другими предметами. Интерьер юрты для мастера был целостным эстетическим миром, где все друг с другом связано ансамблем исходных материалов, форм, красок, отработанным веками и выражающим представления народа о красоте и гармонии.

Основой же ансамбля являлись единые, вне зависимости от материала, формообразующие принципы изготовления предметного мира. Значительную роль в этом ансамбле выполнял орнамент – геометрический, зооморфный, но более растительный, мотивы которого как бы переходили, перемещались с предмета на предмет. Декор вещей как принцип жизни кочевника превращался в некий образный строй, связующий различные утилитарные предметы в единую, органичную среду обитания.

Говоря о принципах, ориентирах в работе народных мастеров следует выделить и антропоморфную сущность прикладного искусства. Античный концепт «человек – мера всех вещей», высказанный Протогором, возможно, в более широком смысле,

можно понимать и буквально. Человек, самоутверждаясь через создаваемый предметный мир, отражал себя в нем как материально, так и духовно. Поэтому каждая рукотворная вещь соразмерна телу человека, его частям, органична, удобна, тактильна, «ложится» в руку, не мешает за пазухой. Она была сомасштабна не только телу, но и многогранной духовной сущности человека, выражая по возможности все те его свойства, которыми он обладал.

В настоящее время образ жизни тувинцев изменился коренным образом, происходит все большее отторжение людей от традиционного хозяйства, меняются потребности народа, появляются новые традиции, новые культурные формы, новый предметный мир, и как следствие – разрушение многих традиционных форм культуры, в том числе, прикладного искусства.

Более того, это совпадает с процессом массовой механизации производства в мировом масштабе. Поэтому в современной тувинской юрте можно видеть железную печь, современную кровать, стеклянную посуду, фабричные ковры. И кажется, что от этого уже никуда не уйти. Хотя и сегодня руки даже у городского жителя, попавшего на какую-нибудь ярмарку или выставку, неосознанно тянутся к войлочному шертеку с его уютом и теплом, к кожаному когержику, как к своей личной вещи. И здесь дело не в ностальгии, а в «узнавании» себя в этих вещах, в самоидентификации с ними.

Подобное узнавание себя в уходящих в прошлое или ныне бытующих явлениях, предметах, формах, орнаментальных узорах свидетельствует о том, что мы имеем дело с национальной традицией, которая выражает самую глубинную суть нас, тех мастеров, которые занимаются древними ремеслами, в целом народа. Что же касается настоящего и будущего этих традиций, хочется надеяться, что современное тувинское общество сможет дать традиционным занятиям предков, имеющим огромный жизненный опыт и потенциал, новое развитие и применение, соответствующее стилю времени и новому жизненному укладу народа.

Литература

1. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. – М., 1974.

2. Кон Ф.Я. За пятьдесят лет. Собрание сочинений. Т.3. Экспедиция в Сойотию. – М., 1934.

3. Маннай-оол М.Х. Тува в скифское время. – М., 1970.

4. Полевые материалы автора.

5. Цултэм Н.-О. Искусство Монголии с древнейших времен до начала XX века. – М.: Изобразительное искусство, 1984.

6. Чугунов К.В., Парцингер Г., Наглер А. Золотые звери из долины царей. – СПб, 2004.

7. Шпенглер О. Закат Европы. Т.2. // Культурология. XX век. Онтология. – М., 1995. – С. 432-453.

Статья поступила в редакцию 19.08.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.008

THE TRADITIONAL WORLD OF THINGS OF THE TUVINIAN NOMADS

Budegechieva Tamara Budegechievna
PhD in Philosophy, Associate Professor,
Tuvan State University.
Russia, Kyzyl.
budegechy@mail.ru

Abstract

This article is about the man-made, household items habitat of Tuvinians, whose culture was formed in the course of nomadic way of life since ancient times. They raised the question of the existing distinctive ethno-cultural complex, in the structure of which applied crafts played a significant role. At the same time, the archaeological, ethnographic format of the research was mainly focused on the description of material objects, artifacts, their functional purpose, the procurement of certain materials, their processing, decoration techniques, tools used, etc. In this article, the author pays more attention to the so-called "hidden" layers in the manufacture of household items. It means that each subject included a complex content, which, along with its functional purpose, included worldview, social, aesthetic, moral, environmental and other components. Attention to spiritual, value meanings is explained by the position of the author, which consists in the fact that the objective world grows out of the sphere of consciousness of the people, and the creation of reality takes place in the depths of human life. Without this, the modern generation cannot fully "read" the cultural code of their ancestors, understand the importance of traditional heritage, its role in preserving the identity of the people.

Keywords: nomadic culture, Tuvans, arts and crafts, utensils, tradition, utilitarian, spiritual needs of the nomad.

Bibliographic description for citation:

Budegechieva T.B. The traditional world of things of the Tuvinian nomads. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 115-129. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.008. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/16/ (In Russian).

References

1. Weinstein S.I. *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [History of folk art of Tuva]. Moscow, Science, 1974.

2. Kon F.Ya. *Za pyat'desyat let. Sobranie sochinenii. T. 3. Ekspeditsiya v Soiotiyu* [For fifty years. Collected works. Vol. 3. Expedition to Soyotia]. Moscow, 1934.

3. Mannay-Ool M.H. *Tuva v skifskoe vremya (uyukskaya kul'tura)* [Tuva in the Scythian Period (Uyuk culture)]. Moscow, Nauka, 1970.

4. Field materials of the author.

5. Tsultem N.-O. *Iskusstvo Mongolii s drevneyshikh vremen do nachala XX veka* [Art of Mongolia from ancient times till beginning of the 20th century]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1984.

6. Chugunov K.V., Partzinger G., Nagler A. *Zolotye zveri iz doliny tsarei* [Golden animals from the King Valley]. St.-Petersburg, Hermitage, 2004.

7. Spengler O. *Zakat Evropy. T. 2* [Sunset of Europe. Vol. 2]. In: *Kul'turologiya. XX vek. Ontologiya* [Culturology. XX century. Ontology]. Moscow, 1995, pp. 432-453.

Received: August 19, 2019.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.009

УДК 745+39

У ИСТОКОВ СИБИРСКОГО СТИЛЯ. ТУВИНСКИЙ ВЕКТОР

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 Новосибирского государственного университета; ведущий научный сотрудник, Институт археологии и этнографии СО РАН.
Россия, г. Новосибирск.
siem405@yandex.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 НИР № 0329-2018-0007 «Изучение, сохранение и музеефикация археологического и этнокультурного наследия Сибири».

Аннотация

Статья характеризует процессы, происходившие в художественной среде России в конце XIX – начале XX века. Для этого времени был характерен рост интереса к народному искусству, в том числе и коренных обитателей Сибири. За Уралом эти процессы протекали в рамках становления областнического движения и отражали притязания патриотических кругов на достойное место Сибири в российской имперской системе. При этом важное место в деятельности ученых, художников и др. было отведено полевым исследованиям и сбору оригинальных образцов народного искусства для формирования музейных коллекций. В ходе исследований одним из открытий для российской и мировой общественности стало тувинское искусство, в особенности традиционная резьба по камню. Благодаря деятельности А.В. Адрианова, С.К. Просвиркиной и др. осваивалось художественное наследие Тувы. Результатом экспедиционной поездки С.К. Просвиркиной в 1917 г. стали уникальные коллекции мелкой каменной пластики и акварелей, дополненные дневниковыми записями наблюдений за живой тувинской культурой. Сибирские художники

рассматривали традиционное искусство коренных народов края не только как часть общемирового культурного наследия, постижение законов которого способно было открыть новые формы художественного прочтения реальности, но и как один из инструментов социокультурного развития территории Сибири.

Ключевые слова: сибирский стиль, народное искусство, областничество, Тува, музейные коллекции, Софья Просвиркина.

Библиографическое описание для цитирования:

Красавина М.В., Октябрьская И.В. , Павлова Е.Ю. У истоков сибирского стиля. Тувинский вектор // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 130-148. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.009. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/17/

В истории мировой культуры XIX век стал временем освоения традиций в контексте самоопределения большинства европейских народов. Обращение к древним культурам и традициям народов неевропейского круга определили тенденции модернизации в мировой культуре той эпохи.

Ориентализм европейского искусства в России преломлялся сквозь призму национальной специфики. Интерес к прошлому определял духовные искания творческой элиты государства. Общество истории и древностей российских возникло в Москве и провело свое первое заседание еще в 1811 г. В его Записках стали публиковаться исследования по древнерусскому и народному искусству, материалы церковной старины, описания крестьянского костюма, народных праздников и т. д.

В те годы руководство Императорской Академии художеств (существовавшей с 1757 г.) поставило вопрос о введении в ее программы курсов археологии и этнографии для достоверности в искусстве. При поддержке Академии в русские города проводились экспедиции художников; по их результатам издавались альбомы с изображением и подробным описанием предметов старины. В 1844 г. был создан Комитет по изданию «Древностей Российского государства». С середины XIX в. в его деятельности обозначилась проблематика, связанная с изучением народного искусства. В это же время художественный отдел Императорской Публичной библиотеки в Петербурге стал центром, вокруг которого группировались исследователи народной культуры. Многие годы с отделом сотрудничал В.В. Стасов (1824–1906), с именем которого было связано формирование историко-культурного, искусствоведческого подхода к народному искусству. В 1872 г., обобщив многолетний опыт размышлений над судьбами русской культуры, он создал фундаментальный труд «Русский народный орнамент», где поставил задачу сохранения лучших, обладающих огромной исторической и эстетической ценностью, образцов народного искусства во имя будущего [13, с. 17].

Творческая интеллигенция в России 1870–1890-х гг. пыталась осмыслить богатейший опыт национальных художественных традиций. Усилиями ученых и практиков формировались основные критерии описания народного искусства: подчеркивался его созидательный характер, неразрывная связь утилитарного и эстетического начала, каноничность и коллективность; преемственность в передаче мастерства. Народное искусство апеллировало к вечным символам природы; в своих

истоках восходило к мифологической древности и было наделено сакральными свойствами [8, с. 6].

Интерес к народному искусству во многом имел реформационную направленность. Ответом на вызовы обозначившегося технократического прогресса и унификации повседневных практик стало обращение к идеализированному единству человека и природы. Для многих художников обращение к древности и самобытности стало инструментом национального самоопределения.

«Оставляют потухшие очаги неведомые прохожие, – писал Н. К. Рерих в 1908 г. – Сколько их! Из их даров складывается синтез действительно неонационализма искусства. К нему теперь обратится многое молодое. В этих проникновениях – залог здорового, сильного потомства. Если вместо притупленного национального течения суждено сложиться обаятельному "неонационализму", то краеугольным его сокровищем будет великая древность, вернее – правда и красота великой древности» [10, с. 108].

С интересом к художественным традициям прошлого были связаны попытки создания национального стиля. Неоднородными по своей социальной и эстетической сущности были эксперименты в этой сфере на рубеже XIX–XX вв.; в том числе: «русско-византийский стиль» К.А. Торна, «русский стиль» В.А. Гартмана и И.П. Ропета, поиски представителей «Мира искусства». На национальной самобытности настаивали организаторы многочисленных творческих центров России рубежа XIX–XX вв. В мастерских Н.Д. Бартама под Курском, графини Н.Д. Тенишевой в Талашкино, С.И. Мамонтова в Абрамцево разрабатывались новые художественные технологии, ориентированные на традиции народов огромной страны. Министерство имуществ России, курировавшее декоративно-прикладное искусство и промыслы, поощряло исследования и творческие эксперименты, направленные на их развитие. Итоги работы в этой сфере были подведены на I Всероссийской кустарной выставке 1902 г. [8, с. 29].

Поиски национального стиля России были созвучны стремлению к самовыражению ее окраин. В XIX в. среди просвещенных кругов Сибири возникло движение за создание самобытной художественной культуры. Оно отражало притязания патриотических кругов на достойное место Сибири в российской имперской системе. Неразрывно связанная с идеями политического регионализма, эта тенденция явилась частью процесса обновления всех сфер культуры края. Лидерами регионализма (областничества) в Сибири в конце XIX в. были выдающиеся исследователи и публицисты: Г.Н. Потанин (1835–1920), А.В. Адрианов (1854–1920), Н.М. Ядринцев (1842–1894) и др.

В связи с перспективами социально-экономического и культурного развития края возникла «сибирская» тема в искусстве. Она была обозначена в литературе и публицистике в первой половине XIX в. – в произведениях Г. Спасского, И. Калашникова, Г. Гребенщикова, В. Шишкова нашла отражение природная и этнографическая специфика края; были обозначены сюжеты каторги и ссылки; возникли мотивы социальной утопии и т. д. Поиски местного колорита, создание самобытной художественной культуры стали частью движения за преобразование некогда «дикой и невежественной» окраины России.

Термин «сибирский стиль» впервые был предложен известным графиком М.М. Щегловым (1885–1955). Он окончил гимназию в Красноярске, затем – Строгановское художественное училище; с 1906 по 1913 гг. жил и работал в Томске;

в эти годы создал серии акварелей «Из жизни остяков» и «Сибирские типы», изданные в виде открыток.

В одной из публикаций на страницах журнала «Сибирская жизнь» в 1909 г. М.М. Щеглов писал: «Издается ли книга, да еще о Сибири, печатаются ли афиши, плакаты, вывески, – все это может быть сделано в местном духе. Строится ли театр, взять хотя бы одно фойе, сколько интересных мотивов может дать Сибирь для панно! Строится ли музей, как богато можно отделать его снаружи и внутри. Для профессиональной школы сибирский стиль может дать много интересного» [14, с. 3].

Категория «сибирский стиль» в творческих кругах региона вызывала огромный интерес, но не имела однозначной трактовки. Говоря о «сибирском стиле», одни художники мечтали о новом искусстве, рожденном на стыке различных художественных культур; другие ограничивались видами старинной архитектуры, пейзажами и жанровыми зарисовками. В целом опыты в этом направлении давали не столько стиль, сколько стилизацию, а чаще смешение натурных зарисовок и национальных орнаментов. При этом поиск нового стиля оборачивался кропотливой работой по изучению культуры и искусства народов края – русских старожилов и коренного населения.

Сторонники обновления Сибири доказывали уникальность вклада его народов в общемировое культурное наследие. Синтез традиций, в их представлении, определял перспективы развития искусства региона. Экспериментируя в этом направлении, художники, ученые, журналисты Сибири большое внимание уделяли сбору полевого материала. Культура и искусство народов Сибири были объектами широкого круга специальных исследований и собирательской музейной деятельности.

Уже в конце XIX в. в Сибири началась работа по созданию коллекций традиционного искусства. Они пополняли фонды местных музеев. Одним из старейших в регионе был Минусинский музей, основанный Н.М. Мартьяновым (1844–1904) в 1877 г. при поддержке местного купечества и обывателей. С музеем активно сотрудничали многие видные ученые, в том числе отбывавшие административную ссылку в Минусинском крае. Членом музейного комитета Минусинска много лет являлся Г.П. Сафьянов (1850–1913) – купец и золотопромышленник, державший многочисленные фактории и прииски в Туве. Он неоднократно избирался городским головой Минусинска, являлся членом Восточно-Сибирского отдела ИРГО; оказывал большую поддержку исследователям, работавшим в регионе, в том числе Н.Ф. Катанову, Г.Н. Потанину, Д.А. Клеменцу, Ф.Я. Кону. Он знал и любил Туву; имел одну из лучших коллекций тувинского народного искусства, которую передал в Минусинский музей.

Экспозиции Минусинского музея были отмечены наградами на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 г., на выставке во Флоренции в 1885 г., на Сибирско-Уральской выставке в Екатеринбурге в 1887 г., на Всероссийской промышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. и т.д. В рамках подготовки ко Всемирной выставке в Париже 1900 г. в Минусинске был издан «Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея и объяснительный каталог этнографического отдела музея», где приводилось описание тувинской коллекции, составлявшей более 300 единиц [4].

На рубеже XIX–XX вв. тувинское искусство стало открытием для российской и мировой общественности. Многие музеи стремились получить для своих

художественных собраний образцы традиционной тувинской резьбы по камню. Такая коллекция была заказана для Музея Александра III в Петербурге.

В 1909 г. известный к тому времени журналист, исследователь, один из лидеров сибирского областничества А.В. Адрианов в ходе очередной экспедиции собрал большую коллекцию произведений традиционного искусства народов Енисейской губернии, в том числе Тувы. Впервые А. В. Адрианов побывал в Туве в 1879 г. в составе экспедиции Г.Н. Потанина. С тех пор культура и искусство региона оставались предметом его постоянного интереса. В том же 1909 г. в Томске он организовал своеобразный фестиваль – «Сибирский вечер», для оформления которого использовал подлинные костюмы и оригинальные фотографии из своих путешествий. Газета «Сибирская жизнь» писала об этом событии: «Этот вечер – единственный в своем роде, первый и желательно, чтобы не последний. Кроме несомненного образовательного и эстетического значения, вечер имеет еще ту положительную сторону, что он явился прекрасной попыткой объединения представителей различных сибирских народностей, а среди интеллигентных русских сибиряков усилил интерес к самобытным чертам природы и жизни нашей великой окраины» [8, с. 47-48].

Материалы по орнаменту народов Енисейской губернии – хакасов и тувинцев были также продемонстрированы А.В. Адриановым во время доклада на заседании Томского общества любителей художеств.

Общество, объединившее художников и любителей искусства, было создано в Томске при поддержке Г.Н. Потанина в 1909 г. и просуществовало до 1919 г. Оно возникло на волне интереса творческих кругов города и региона к сибирской теме. Эта фабула была отчетливо обозначена на первой сибирской передвижной выставке, которая прошла в Томске в 1903 г. В декабре 1907 г. в городе открылась персональная выставка самобытного алтайского художника Г.И. Гуркина. Следом, по итогам алтайского пленэра 1908 г., была организована выставка живописи, прикладного искусства и скульптуры. Ее участникам была близка идея поддержки местного искусства, созвучная декларации В.В. Стасова о путях развития художественной жизни России и ее регионов. Члены Томского общества любителей художеств ратовали за создание «сибирского стиля» в искусстве [11].

Их позицию на Первом Всероссийском съезде художников 1912 г. представлял А.В. Адрианов. Он выступил с докладом «Об орнаменте у сибирских инородцев», который был проиллюстрирован аутентичными образцами искусства. Обращаясь к художникам и деятелям культуры России, ученый говорил: «...Я не беру на себя задачи определять художественное и научное значение собранных мною образцов инородческого орнамента, указывать его место в ряду орнаментов других народов, его самостоятельное или подчиненное значение, устанавливать его влияние. Главная моя цель обратить внимание лиц, более меня сведущих в этом вопросе, на необходимость изучения орнамента сибирских инородцев и вообще народностей, населяющих Сибирь; я уверен, что занявшиеся таким изучением найдут здесь много нового и богатого по содержанию материала» [1].

Представленные материалы вызвали интерес, и в резолюцию съезда были включены положения о сохранении орнамента сибирских народов и о его безотлагательном изучении этнографами, художниками и историками искусства.

Участники и руководство съезда высказали пожелание, чтобы была выработана подробная программа собирания и изучения традиционного искусства народов края [1].

В 1913 г. состоялась II Всероссийская кустарная выставка. В ходе ее работы была обозначена задача поддержки народных промыслов в регионах России. Традиционное искусство рассматривалось как одна из основ их развития. Интерес к народному творчеству в этой связи приобретал прикладной характер. Это было характерно и для России в целом и для ее регионов, в том числе для Сибири. Так, одной из уставных задач Томского общества любителей художеств было создание художественно-промышленной школы и музея прикладных искусств и знаний.

Работа в этом направлении определяла круг интересов и задач многих представителей творческих кругов Сибири. К их числу принадлежала С.К. Просвиркина (1881–1917). Специалистам она известна как научный сотрудник отдела крестьянского быта, с 1930 по 1957 гг. – заведующий отделом дерева Государственного исторического музея Москвы, одна из сподвижников выдающегося теоретика народного искусства В.С. Воронова (1887–1940), как автор книги «Русская деревянная посуда» (1959 г., 1967 г.) и серии публикаций по русской крестьянской культуре. Московскому периоду ее жизни предшествовали годы работы в Сибири [5, с. 21].

Начало творческого пути С.К. Просвиркиной было связано с Томском. В этом городе она сформировалась как человек, художник и исследователь. Здесь возникли прочные дружеские связи в среде сибирской интеллигенции. Она была близко знакома с Г.Н. Потаниным, А.В. Анохиным, А.В. Адриановым, Г.И. Гуркиным и другими учеными, публицистами, художниками. Их взгляды, идеи, стремления во многом определили сферу интересов будущего мастера.

В 1912 г. С.К. Просвиркина поступила в Строгановское художественное училище. При этом ее интерес к сибирской теме не только не пропал, но получил дальнейшее развитие. На протяжении нескольких сезонов в качестве художника она принимала участие в экспедициях известного музыковеда и этнографа А.В. Анохина (1869–1931) по Алтаю, Шории и Кузнецкому краю. Год за годом формировалась уникальная коллекция рисунков, представляющих культуру телеутов, шорцев, кумандинцев, алтайцев. Только в 1914 г. во время экспедиции на Алтай для изучения религиозной реформации – белой веры/бурханизма и традиционного шаманизма ею было выполнено 99 рисунков предметов культа, а также скульптурный портрет лидера движения бурханистов Чета Челпанова. Большая часть этого алтайского собрания ныне хранится в Санкт-Петербурге, в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН.

Знакомство с культурой и мировоззрением алтайцев, практические навыки исследований, полученные в поездках, окончательно убедили С.К. Просвиркину в мысли обратиться к изучению традиционного искусства Южной Сибири. После окончания училища по классу скульптуры она начала самостоятельную преподавательскую и исследовательскую деятельность. В 1917 г., в году великих перемен, получив поддержку Томского кустарного комитета, она отправилась в поездку в Туву и Минусинский край.

Сотрудничество с руководством Красноярского и Минусинского музеев, с лидерами национального движения, местными краеведами и предпринимателями сделали возможным осуществление сложного маршрута, проходившего по Минусинским степям

и далее по верховьям Хемчика и его притокам. Большую роль в успешном проведении экспедиции сыграл Г.П. Сафьянов, купцы Вавилины, Иваницкие и другие [6, с. 188].

Формируя программу поездки 1917 г., С.К. Просвиркина без сомнения опиралась на материалы А.В. Адрианова, который, с 1913 г. находясь в ссылке в Минусинске, провел несколько экспедиций в долине Каа-Хема, в верховьях Хемчика и т.д. В 1916 г. в долине Уюка А.В. Адрианов описал скифские курганы, один из которых был назван «Аржаном». Он наблюдал, как тувинцы почитали этот курган в качестве святыни. Ежегодно, в конце июня при большом стечении народа здесь свершали моления и проводили праздник Наир.

Маршрут С.К. Просвиркиной 1917 г. пролегал по тем же районом. Ее гостеприимно принимали на заимках Г.П. Сафьянова и др. купцов и промышленников Тувы.

В поездке она делала множество зарисовок и вела записи:

«9 июля ... Переехав горы, мы начали спускаться в низину. Впереди виднелись юрты и стада. Мы заехали к начальнику "сайгарчи". Большая юрта, пол застелен прошитым войлоком, сложенным отдельными полукруглыми кусками.

Над входом развешаны шаманские изображения, против входа столик с ламаистскими изображениями. Справа от входа на белой ткани находилось изображение "Талан-бурхан". Было сразу видно, что оно наиболее почитаемое, так как состояло из шкуры горностаев и соболей, семь групп, к соболю, к каждой ножке, привешивался узенький кусочек ленточкой синей материи, к некоторой – красной, также и к горностаям. Направо от двери находилась кровать хозяина, посредине юрты горел огонь. Поставлен треножник. Оказалось, что хозяйка в гостях. Хозяин сидел с ребенком на руках, около него расположилось еще трое. Хозяин очень приветливый и гостеприимный человек. Сложили книги монгольские, которые читал, рассказал нам, что жена его больна, и в этот вечер должен прийти шаман, чтобы камлать...

Здесь мне дали зарисовать очень хорошее огниво. Хозяин дома, видимо, был знаток и любитель искусства, для такого огнива он призвал хорошего мастера, дал ему своего серебра для работы, чичунчи на шубу, трехгодовалого быка и один солбик (квадрат) китайского шелка. Про мои рисунки он сказал: "на карточку снять всякий может, а вот так сделать – не всякий", – и, рассматривая мои рисунки, делал замечания: это плохого мастера работа, это вещь бедных людей и т. д. Словом, подвергал очень дельной критике. Наутро мы уехали, зарисовав сарлыка»[3] [2, л. 35-38].

Понимание глубокой взаимосвязи культуры и искусства кочевников сформировало творческое кредо С.К. Просвиркиной. Системный поход в оценке культурного наследия тувинцев определил содержание ее коллекции. Особенно художницу интересовала тувинская скульптура – каменные и деревянные фигурки, вырезанные мастерами, среди которых было много служителей ламаистских монастырей.

Одной из целей экспедиции С.К. Просвиркиной являлось посещение урочища Бай-Тайга. Именно там находилось месторождение агальматолита, главного поделочного материала тувинских резчиков. Ее задача состояла в том, чтобы найти мастеров, готовых выполнять работу для Кустарного комитета и возможно приехать в Томск для работы

[3] Здесь и далее текст дневниковых записей С.К. Просвиркиной воспроизведен без сокращений и правок оригинала; он приведен в соответствие с нормами современного русского языка. – *Прим. авт.*

в мастерских художественных промыслов. Большое значение для формирования коллекции имела встреча с главой ламаистов Тувы – Хамбо-ламой.

К этой встрече С.К. Просвиркина готовилась заранее. Уже находясь в хурээ (на территории святилища) она писала в своем дневнике:

«Широко раскинувшаяся во все стороны нагорная степь на западе сзади курьи, постепенно поднимающаяся на гору, с половины которой уже начинался лиственный лес. Только по горизонту кое-где редели деревья. Высокая нагорная степь с мелкой едва заметной травкой расстилалась на громадные пространства. Всюду голубые горы, какая-то совсем особенная тишина охватывала это место; тишина, характерная для очень возвышенных местностей. Отсутствие людей, лесов, шумных речек создавало эту тишину. Недаром почти на всем протяжении нашего пути около ста верст мы почти непрерывно поднимались кверху, спускались с одной горы, чтобы сейчас же подняться на еще более высокую. Теперь, когда смотришь вокруг от курэ, то видишь, что самое большое пространство занимает небо с причудливой окраской облаков, так хорошо вырисовывающихся сквозь чистый прозрачный воздух. На северо-востоке от курэ возвышалась среди множества других гор священная Бай-Тайга. Словом, место, предназначенное как бы для созерцания и молитв.

За скромной невысокой оградой из бревен, поставленных стоймя плотно одно к другому, рядом со строящейся курэ находился двор с тремя юртами, из которых одна против второй принадлежала Хамбо Ламе. Мы остановились возле ограды, привязали коней к коновязи, стоящей здесь и вошли во двор. Пока еще мы привязывали коней из юрты, стоящей вдали ограды, где жили рабочие – строители юрты, выбежали все к нам навстречу. <…>

Небольшой двор, который еще не успели вытоптать, был чист и безлюден. В нем не было ничего кроме юрт да в стороне возле стены каких-то чуланчиков, которые впоследствии, как я узнала, представляли из себя кухню и кладовую. Мы прошли в боковую юрту. Из средней доносилось пение, звук бубна и каких-то незнакомых мне инструментов. "Святой молится", – сказали нам.

В юрте, куда мы вошли, видимо, была резиденция чиновников. Здесь составлялись нужные бумаги, обедали. Здесь же и спали. Стена против входа затянута красной китайской материей, слева тоже постель. Сейчас же набралось множество людей, как оказалось, все почти знакомы моему проводнику. Завязался сейчас же разговор, конечно, расспросы обо мне, пришлось показывать свои бумаги, рисунки. Начали говорить о мастерах, и мне перевел проводник, что они говорили: "Вот если нашего мастера поставить и ее, кто из них сильнее будет?". "А святого-то будете рисовать?" – спрашивали меня.

Наконец, кончилась молитва. Один из лам пошел к нему, чтобы рассказать о нашем прибытии. Через некоторое время нас позвали к нему. Мы вошли. Прямо против двери сидел, полуразвалившись, прислонясь к кровати, задрапированной небрежно в темно-малиновую ткань, старец со стриженой головой. Свет, падая прямо на его лицо, мягко освещал доброе умное лицо. Проницательные глаза внимательно, но спокойно без любопытства осматривали нас. Правая сторона лица беспрестанно подергивалась. В юрте было до чрезвычайности просто. Кроме постели и очага слева возвышался алтарь, по краю которого, как хоругви, подвешивались сшитые из разноцветных кусков материи китайские изображения богов. На алтаре или просто на высоком столе под покрывалом из разных цветов тканей шелковых стояли чашечки, курительницы и лепные раскрашенные изображения богов. Я подала ему, как полагалось по обычаю, ходак, положив его на обе руки ладонями кверху. Это должно было означать, что у меня к нему есть просьба.

Он молча принял ходак и, свернув, положил на постель сзади себя. Я начала излагать ему цель своего прибытия. Говорю, много ездила я по Алтаю, Абакану, и если только встречались мне хорошие изделия, то всегда говорили: "Это изделия сойотов". И вот Томский кустарный комитет послал меня закупить их изделия, а то, что не продают, зарисовать. Затем главная цель моего путешествия – привезти в Томский музей каменные изделия. <…>

Наконец я предложила ему деньги – стоимость заказанных вещей, но с тем чтобы он сам заказал мастеру вещи, говоря, что ему я верю, так как слышала, что он добрый и справедливый человек.

Он согласился, мы обсудили, как сделать, как переслать. Пока мы разговаривали, вправо и влево от дверей сидели или, вернее, стояли маленькие ученики, а по левую – ламы и чиновники, приехавшие сюда. Все относились к нему с величайшими почестями. Пока мы разговаривали, перед нами поставили маленький столик, деревянную чашку, и возле стола – большой медный чайник с соленым чаем, сваренным вместе с молоком. Я уже давно привыкла к такому угощению и с удовольствием начала пить. Потом принесли в чашке поджаренный истолченный толкан (ячмень) в виде муки с лежащими сверху кусками коровьего масла. <…>

Когда я уходила от Хамбо Ламы, он спросил меня, что бы я хотела здесь нарисовать: я изъявила желание нарисовать бога, сделанного наподобие хоругвей, страшное чудовище с оскаленными зубами. Мне один из лам рассказал об этом чудовище, что оно живет в море и открывает пасть на целый месяц, и множество рыб и животных попадает ему в пасть, и потом он ее на месяц закрывает и целый месяц "кушает".

Утром рано и всю ночь почти шел дождь, и было неприятно думать, что надо выезжать, несмотря ни на что. Но я заказала расписать ступку, и надо было ждать, пока они окончат. Когда я зашла в третью юрту, стоящую тут же в ограде, я застала следующую картину: слева от двери сидели маленькие ученики и разбирали монгольские письмена, взрослый лама им рассказывал. Дальше в глубине юрты разложены были по полу чашечки с растертой краской, и стояла моя ступка, наполовину уже окрашенная, мальчик-подросток приготовлял какую-то краску. Дальше, вправо от двери сидели двое лам и играли в шахматы. Несколько заинтересованных человек сидели около них, внимательно следя за игрой, и громко высказывали свое суждение. Яркая, своеобразная обстановка привлекала мое внимание.

Эту ночь нам опять пришлось переночевать, мы рассчитывали на следующее утро выехать пораньше. Вечером пришел тот самый мастер, которого я расхвалила как резчика. "А что, – спрашивает он, – если я поеду в Россию, найдется ли мне работа?". Я говорю: если к нам в Комитет поступит, то, конечно, найдется. После расспросов о том, какая может быть работа, он сказал: «Я, конечно, не навязываюсь, но если случай представится, то поеду». Ему интересно, как живут там люди. Я указывала ему, как трудно жить без родного языка, но он как-то безразлично к этому отнесся. Это было бы действительно приобретением, если бы он поехал. Надо будет этому непременно содействовать.

На другой день мы выехали оттуда не особенно рано. Я чувствовала себя очень бодро, и мы быстро подвинулись вперед. Перебрели быстрый Аллам и опять поехали степью по новой дороге» [2, л. 40–47 об.].

В результате встреч с мастерами, в ходе поездки С.К. Просвиркиной по Туве возникла коллекция, насчитывающая более 200 экспонатов. Сегодня она хранится в Томском областном краеведческом музее им. М.Б. Шатилова (рис. 1–6) и в Томском областном художественном музее (рис. 7–10).

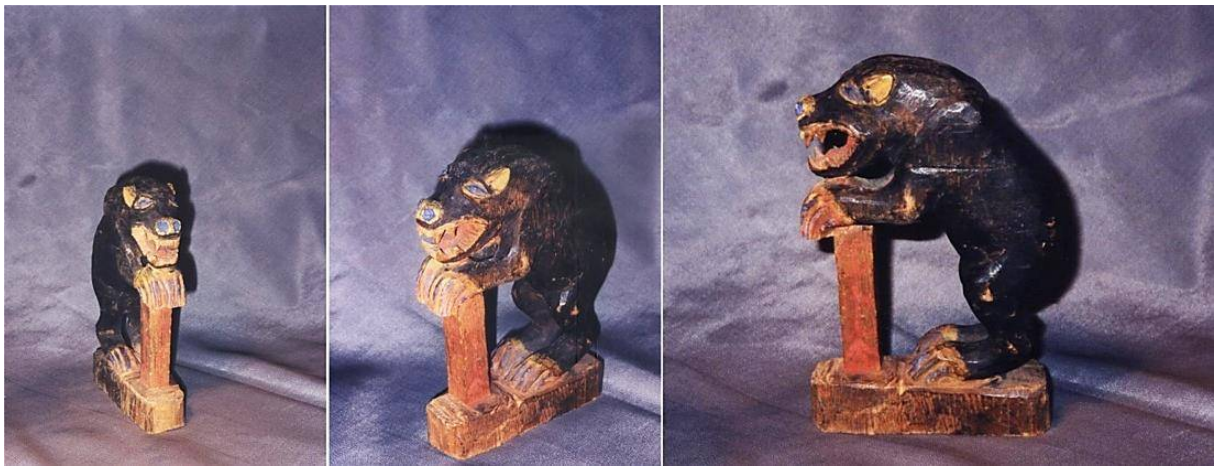


Рис. 1. Стилизованная экспрессивная фигура медведя, стоящего на задних лапах. Дерево, минеральные красители. Томский областной краеведческий музей (далее – ТОКМ). Коллекция тувинской пластики С.К. Просвиркиной (в составе Восточной коллекции). 1917 г. Инв. № 3134-120.



Рис. 2. Фигура стоящей женщины (в остроконечной шапке). Агальматолит. ТОКМ. Коллекция тувинской пластики С.К. Просвиркиной (в составе Восточной коллекции). 1917 г. Инв. № 3134-93.



Рис. 3. Фигура простоволосой женщины, стоящей с чашкой и кувшином в руках. Агальматолит. ТОКМ. Коллекция тувинской пластики С.К. Просвиркиной (в составе Восточной коллекции). 1917 г. Инв. № 3134-90.

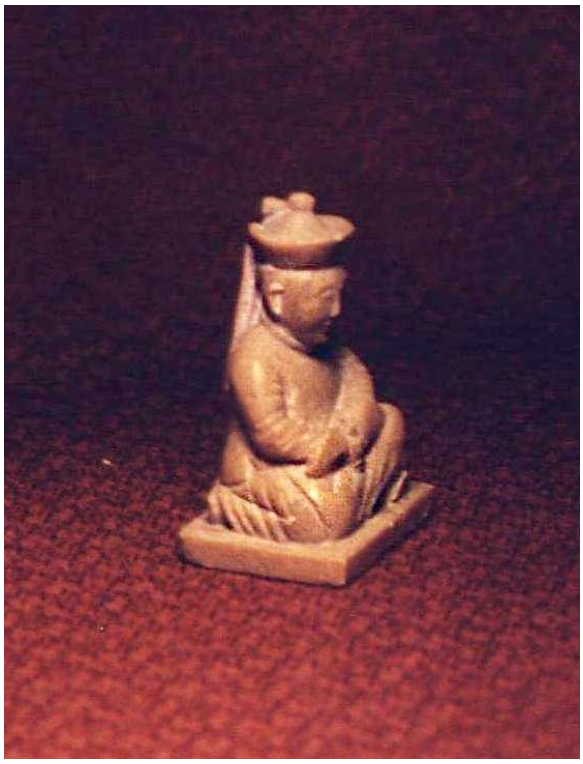


Рис. 4. Фигура сидящего мужчины (чиновник). Агальматолит. ТОКМ. Коллекция тувинской пластики С.К. Просвиркиной (в составе Восточной коллекции). 1917 г. ІИнв. № 3134-98.



Рис. 5. Фигура сидящего мужчины (чиновник). Агальматолит. ТОКМ. Коллекция тувинской пластики С.К. Просвиркиной (в составе Восточной коллекции). 1917 г. ІИнв. 3134-99.



Рис. 6. Сидящий чиновник. Дерево, минеральные красители. ТОКМ. Коллекция тувинской пластики С.К. Просвиркиной (в составе Восточной коллекции). 1917 г. ІИнв. № 3134-130.



Рис. 7. ТОХМ НВ601 – Седло со стременами и чепраком (хакасы). Бумага, акварель. Томский областной художественный музей (далее – ТОХМ). Коллекция рисунков С.К. Просвиркиной. 1910–1917 гг.

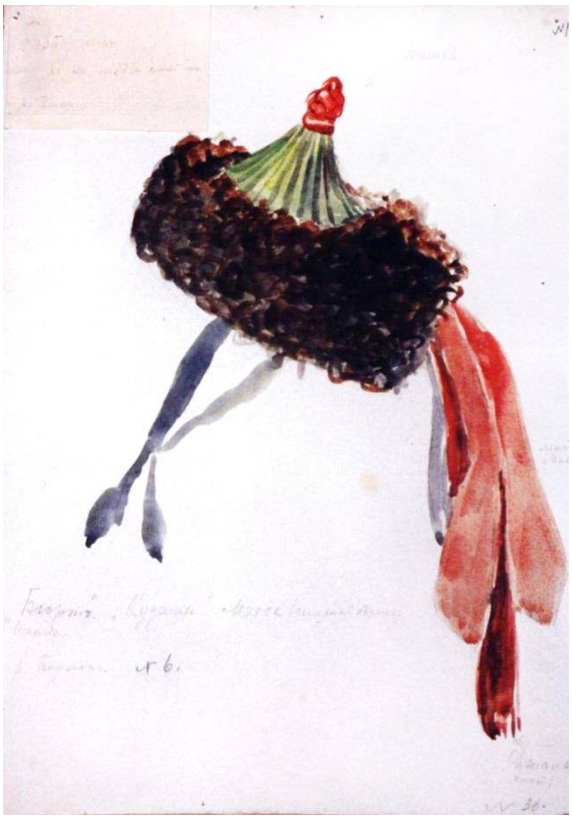


Рис. 8. ТОХМ НВ608 – Мужской головной убор (Тува). Бумага, акварель. ТОХМ. Коллекция рисунков С.К. Просвиркиной. 1910–1917 гг.



Рис. 9. ТОХМ НВ612 – лицевая сторона кожаной подушки; набросок кожаной подушки – общий вид (Тува). Бумага, акварель. ТОХМ. Коллекция рисунков С.К. Просвиркиной. 1910–1917 гг.



Рис. 10. ТОХМ НВ639 – Домашний расписной алтарь (Тува). Бумага, акварель. ТОХМ. Коллекция рисунков С.К. Просвиркиной. 1910–1917 гг.

Коллекция включает 114 рисунков в красках и туши. В их число входят жанровые зарисовки, изображения предметов быта, украшений, деталей костюма, атрибутов и образцы орнаментов тувинцев и хакасов.

Оригинальной является подборка тувинской резьбы по дереву и агальматолиту. В тувинской коллекции С.К. Просвиркиной представлен наивный реализм опирающейся на фольклор деревянной раскрашенной скульптуры и геральдичность человеческих фигур из агальматолита. Статичная обобщенность некоторых образов контрастирует с естественной моделировкой и реалистичностью других.

Уникальное место в составе коллекции занимает композиция «Наирг» (праздник), возможно, сделанная на заказ. Это около 10 фигурок, изготовленных в технике резьбы и гравировки из агальматолита серо-зеленого или охристого цвета (25-35 мм высотой). Они изображают участников праздника в костюмах и головных уборах, указывающих на знатное происхождение или должность. Вместе эти фигурки формируют пространство традиционного тувинского праздника Наирг [6, 1998].

В рукописях художницы сохранилось подробное его описание:

«На широкой степи, окаймленной невысокими горами, на пышной траве среди цветов раскинулись палатки нойонов, возле которых, образуя круг, собралось множество народа. Издалека было видно эту пеструю праздничную толпу, разодетую в шелка всех цветов. Широким пестрым кольцом развернулся народ по степи. Центральное место в круге заняли три палатки: в средней, самой большой, голубой с белой вышивкой наверху, расположились нойоны, по правую сторону от них палатка, также голубая, вышитая – духовных лиц – лам, слева от них сидят жены нойонов и начальников. Нойоны в ярких шелковых костюмах, и в шапках с длинным павлиньим пером наверху.

Ламы в лучших халатах в большинстве случаев желто-вишневого цвета и в желтых шапках с длинной красной кистью. Жены нойонов также красиво одеты. Множество сойот расположились неподалеку от палаток, образуя пестрый круг, в центре которого должна была проходить борьба. В стороне слева от них стоят богато оседланные кони, дальше длинная полоса сидящего на земле народа, затем еще одна белая, проще других, палатка для мелких чиновников. В ожидании начала гости переходят с одного места на другое, заглядывают в палатки начальников, ведут разговоры. Большинство сидит на земле, покуривая трубки.

Наконец, все собрались, и праздник начался. Вывели лошадей, предназначенных для бега; мальчики-сойоты садятся на них, легкие, босые, без седел. Тонкие грациозные фигурки их легко и свободно держатся на конях. Сели на коней и по знаку распорядителя 54 наездника стали небольшой рысцой объезжать вокруг палаток. Объехали 3 раза и отправились к месту, откуда должны были начаться бега.

А тем временем здесь в кругу должна была начаться борьба. Начальники громко вызывают по именам борцов. Сразу выходят по две или по три пары борцов. Те выбегают, сбросив с себя халаты, оставшись в небольшой повязке около бедер и в жилетках, закрывающих спины. Грудь остается обнаженной. На босые ноги надеты сойотские "итыки", самодельные сапоги из мягкой кожи. <…>

После раздачи подарков и окончания борьбы на середину круга выносится много приготовленного вареного и жареного мяса. К мясу бросается первый из борцов, чтобы захватить себе лучшую порцию. За ним сейчас же бросается с теми же намерениями весь народ, а начальники палками водворяют порядок, охлаждая не в меру торопливых проголодавшихся гостей. Но, тем не менее, мясо разбирается дочиста. Так заканчивается всеобщим пиршеством национальный сойотский праздник наирг, героями которого

являются, как когда-то в глубокой древности, наиболее сильный представитель своего племени и обладатель лучшего коня» [3].

Скульптурное изображение праздника, выполненное из агальматолита мастерами Бай-Тайги, стало украшением коллекции, привезенной в Томск.

При широком охвате тувинской пластики С.К. Просвиркина пыталась проследить истоки ее развития; в образах начала XX в. угадать черты древнего искусства, которое дало начало самобытной традиции. Комплектуя коллекцию, художница отбирала образцы, отражающие особенности фольклора и верований тувинцев, а также образцы, возникшие в рамках храмового искусства. Особенности состава коллекции позволяют с уверенностью говорить о том, что ее автор пыталась представить все разнообразие традиционного искусства коренных обитателей Саянского нагорья.

Близко знакомая с С.К. Просвиркиной, известный ученый и один из лидеров московской этнографической школы, профессор В.Н. Харузина (1866–1931) предполагала академическую публикацию ее собрания, которое возникло в развитии идей формирования самобытного сибирского стиля в ходе освоения художественного наследия Тувы. Однако этот проект не был реализован [6].

В начале XX в. представители творческой интеллигенции, понимая уникальность вклада коренных народов Сибири в сокровищницу мировой культуры, считали пробуждение их духовных сил и творчества залогом будущего процветания. Идеи региональной специфики продолжали волновать сибирских художников.

Но ситуация в стране менялась. В 1920 г. умер Г.Н. Потанин; в том же году был расстрелян А.В. Адрианов. Сразу после этого Томск и Сибирь навсегда покинула С.К. Просвиркина. Но жизнь продолжалась. Попытки утверждения сибирского стиля в 1920-е гг. были продолжены художниками нового поколения.

В 1926 г. в Новосибирске по инициативе А.В. Вощакина (1898–1937), художника, ученика известного красноярского живописца, сторонника художественного краеведения Д.И. Каратанова (1874–1952), возникло объединение «Новая Сибирь». Поддержав советскую власть, ее лидеры обратились ко всем художественным силам Сибири с призывом объединиться. Этот проект получил широкую поддержку. К «Новой Сибири» присоединились художники Иркутска, Красноярска, Томска, Барнаула, Бийска, Минусинска [12].

В 1927 г. общество «Новая Сибирь» объединяло более 100 мастеров. В том же году в Новосибирске оно организовало и провело Первую Всесибирскую выставку живописи, скульптуры, графики и архитектуры и Первый сибирский съезд художников. На нем вновь прозвучала идея о необходимости развития сибирского самобытного искусства. Эту тему озвучил А.В. Вощакин в докладе «Перспективы развития искусства в Сибири». Высказав обеспокоенность судьбой сибирского искусства, он подчеркнул: «В искусство – как в живопись, так и в литературу – давно стали проникать сибирские сюжеты. Мы знаем сибирский орнамент. Многие из писателей и художников создали себе имя на сибирском материале <…> Мы не мыслим Сибирь – отдаленную от СССР. У нас одни задачи – экономические и культурные. Но у Сибири, в силу ее климатических и географических данных, есть только ей присущие, ценные для художника черты. Этого мы не должны забывать, это, наоборот, нужно выявлять, отображать, этот материал художник-сибиряк использует, он его сделает оригинальным, самобытным, богатым художественными образами. Это украсит искусство, это будет

вкладом в общую сокровищницу, это будет новой ценностью. Искание форм и стиля нашей эпохи, в преломлении Сибири, – наша задача» [9, с. 214-215].

Мысли А.В. Вощакина были созвучны программе А.В. Адрианова начала XX в. и решениям Первого российского съезда художников. Они фактически являлись их развитием.

В заключение обсуждения «сибирской темы» иркутский художник и исследователь И.Л. Копылов (1883–1941) обозначил перспективы ее развития: «Искусство, прикасаясь к корням народного творчества, всегда возрождалось. В музыке это особенно очевидно. Глинка и школа Мусоргского выросли на народных корнях. <…> За границей мечтают съездить в Африку, тяга к негритянскому, первобытному, усталость от однообразия европейской жизни, а у нас здесь все, мы имеем близко под руками первобытность, азиатское. Это само бросается в глаза, выставка сейчас это подтверждает. Я думаю, Сибирь даст в будущем и Венецию, и Флоренцию, – Сибирь для развития большого искусства я считаю самым удачным местом в СССР» [9, с. 215].

Ратуя за преобразование Сибири, художники региона рассматривали традиционное искусство коренных народов края как часть общемирового культурного наследия, постижение законов которого способно было открыть новые формы художественного прочтения реальности. В итоговом документе съезда была обозначена перспектива создания краевого художественного совета для охраны культурного наследия. Но в 1931 г. общество «Новая Сибирь» было ликвидировано; ряд участников Первого сибирского съезда подвергся репрессиям.

Однако главная задача, декларированная «Новой Сибирью», была реализована – процесс объединения художественных сил региона начался. Вслед за созданием в 1932 г. единого Союза советских художников возникли его отделения на местах. Художникам Сибири предстояло найти актуальные темы и выразительные образы, созвучные времени и особенностям новой социокультурной реальности. Спустя несколько десятилетий – в 1970–1990-е гг. в региональном искусстве вновь возникла «сибирская тема». Ее развитие во многом определило новый этап в искусстве Сибири.

Литература

1. Адрианов А.В. Об орнаменте у сибирских инородцев // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911 – январь 1912 г. – Пг., 1914. – Т. I. – С. 102-108.

2. Архив Томского областного краеведческого музея. Дневники С.К. Просвиркиной. 1917, Тетрадь 5.

3. Архив Томского областного краеведческого музея. Рукопись С.К. Просвиркиной. 1917.

4. Боярченко О.И. Тува в коллекциях музея им. Н.М. Мартьянова // Мартьяновские краеведческие чтения (2003–2004). – Вып. III. – Минусинск, 2005. – С. 12-18.

5. Кириллова Г.С. Экспедиционные поиски Государственного исторического музея 1920-х годов. Письма С.К. Просвиркиной к В.С. Воронову // Традиционная культура. – 2003. – №3. – С. 21-28.

6. Октябрьская И.В. Сибирский стиль. Коллекции С.К. Просвиркиной // Этнография Алтая и сопредельных территорий. – Барнаул, 1998. – С. 157-191.

7. Октябрьская И.В., Павлова Е.Ю. История одной коллекции. Сибирский стиль в науке и искусстве начала XX в. // Памяти И.Н. Гемуева. – Новосибирск: Изд-во Института археологии и этнографии СО РАН, 2007. – С. 131-144.

8. Павлова Е.Ю. Народные художественные промыслы Саяно-Алтая в контексте этнокультурного развития России (конец XIX – начало XXI века). – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2012. – 276 с.

9. Первый сибирский съезд художников // Сибирские огни. – 1927. – № 3. – С. 204-231.

10. Рерих Н.К. Радость искусству // Рерих Н.К. Врата в будущее. – М.: ЭКСМО, 2010. – 1232 с.

11. Строй Л.Р. Творческие взаимодействия сибирских художников в начале XX века и поиск «сибирского стиля» в искусстве // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). – 2017. – С. 163-166.

12. Строй Л.Р. Художественные общества Сибири первой трети XX века // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – № 6 (июнь). [Электронный ресурс]. URL: http://e-koncept.ru/2017/170136.htm. (дата обращения: 9.09.2019).

13. Супрун Л.Я. В.В. Стасов и становление науки о народном искусстве в России // Традиционная культура. – 2003. – №3. – С.13-21.

14. Щеглов. М. Сибирский стиль в прикладном искусстве // Сибирская жизнь. – 1909. – № 4 (6 янв.). – С. 3.

Статья поступила в редакцию 09.09.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.009

AT THE ORIGINS OF THE SIBERIAN STYLE. TUVINIAN VECTOR

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

Oktyabrskaya Irina Vyacheslavovna
Doctor of History, Professor of Novosibirsk State University; Lead Reasearcher, Institut of Archaeology and Ethnography of SB RAS.
Russia, Novosibirsk.
siem405@yandex.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 research project No. 0329-2018-0007 «Study, preservation and museumification of the archaeological and ethno-cultural heritage of Siberia».

Abstract

The article characterizes the processes that took place among the artistic intelligentsia of Russia in the late XIX – early XX centuries. At this time there was a growing interest in folk art, of both Russian peasants and natives. In Siberia these processes took place along with the formation of the regional movement and reflected patriotic claims for Siberia to take a worthy place in the Russian imperial system. At the same time an important place in the activities of scientists, artists, etc. was allotted to field research and the collection of original samples of folk art for the formation of museum collections. In the course of research Tuvan art, especially traditional stone carving, became one of the discoveries for the Russian and world public. Thanks to the activities of A.V. Adrianov, G.P. Safyanov, S.K. Prosvirkina and others the artistic heritage of Tuva was developed. The result of the expedition trip by S.K. Prosvirkina in 1917 was unique collections of small stone sculptures and watercolors, supplemented by diary records of observations of live Tuvan culture in the turn of the century. Siberian artists considered the traditional indigenous art of the region not only as part of the global cultural heritage, comprehension of the laws of which could open up new forms of artistic interpretation of reality, but also as one of the tools for development of the territory of Siberia.

Keywords: Siberian style, folk art, regionalism, Tuva, museum collections, Sophia Prosvirkina.

Bibliographic description for citation:

Krasavina M.V., Oktyabrskaya I.V., Pavlova E.Yu. At the origins of the Siberian style. Tuvinian vector. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp.130-148. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.009. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/17/ (In Russian).

References

1. Adrianov A.V. *Ob ornamente u sibirskikh inorodtsev* [About the ornament of Siberian natives]. In: *Trudy Vserossiiskogo s"ezda khudozhnikov v Petrograde. Dekabr' 1911 – yanvar' 1912 g.* [Proceedings of the All-Russian Congress of Artists in Petrograd. December 1911 – January 1912]. Petrograd, 1914, Vol. I, pp. 102-108. (In Russian).

2. *Arkhiv Tomskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya. Dnevniki S.K. Prosvirkinoi. 1917, Tetrad' 5* [Archive of Tomsk Regional Museum. Diaries of S.K. Prosvirkina. 1917, Book 5]. (In Russian).

3. *Arkhiv Tomskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya. Rukopis' S.K. Prosvirkinoi. 1917* [Archive of Tomsk Regional Museum. Manuscript of S.K. Prosvirkina. 1917]. (In Russian).

4. Boyarchenko O.I. *Tuva v kollektsiyakh muzeya im. N.M. Mart'yanova* [Tuva in the collections of the N.M. Martyanov's Museum]. In: *Mart'yanovskie kraevedcheskie chteniya (2003–2004)* [Martyanov local history readings (2003–2004)]. Issue III. Minusinsk, 2005, pp. 12-18. (In Russian).

5. Kirillova G.S. *Ekspeditsionnye poiski Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeya 1920-kh godov. Pis'ma S.K. Prosvirkinoi k V.S. Voronovu* [Expeditionary searches of the State Historical Museum of the 1920s. S.K. Prosvirkina's letters to V.S. Voronov]. *Traditsionnaya kul'tura – Traditional Culture,* 2003, No. 3, pp. 21-28. (In Russian).

6. Oktyabr'skaya I.V. *Sibirskii stil'. Kollektsii S.K. Prosvirkinoi* [Siberian style. S.K. Prosvirkina's collections]. In: *Etnografiya Altaya i sopredel'nykh territorii* [Ethnography of Altai and adjacent territories]. Barnaul, 1998, pp. 157-191. (In Russian).

7. Oktyabr'skaya I.V., Pavlova E.Yu. *Istoriya odnoi kollektsii. Sibirskii stil' v nauke i iskusstve nachala XX v.* [The history of one collection. Siberian style in science and art of the early XX century]. In: *Pamyati I.N. Gemueva* [In memory of I.N. Gemuev]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2007, pp. 131-144. (In Russian).

8. Pavlova E.Yu. *Narodnye khudozhestvennye promysly Sayano-Altaya v kontekste etnokul'turnogo razvitiya Rossii (konets XIX – nachalo XXI veka)* [Folk arts and crafts of Sayano-Altai in the context of ethnocultural development of Russia (late XIX – early XXI centuries)]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2012. 276 p. (In Russian).

9. *Pervyi sibirskii s"ezd khudozhnikov* [First Siberian Congress of Artists]. *Sibirskie ogni – Siberian Lights,* 1927, No. 3, pp. 204-231. (In Russian).

10. Roerich N.K. *Radost' iskusstvu* [Joy to art]. In: Roerich N.K. *Vrata v budushchee* [Gates to the future]. Moscow, EKSMO, 2010. 1232 p. (In Russian).

11. Stroi L.R. *Tvorcheskie vzaimodeistviya sibirskikh khudozhnikov v nachale XX veka i poisk «sibirskogo stilya» v iskusstve* [Creative interactions of Siberian artists at the beginning of the XXth century and the search for the «Siberian style» in art]. In: *Uchenye zapiski (Altaiskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv)* [Scientific notes (Altai State Academy of Culture and Arts)]. Barnaul, 2017, pp. 163-166. (In Russian).

12. Stroi L.R. *Khudozhestvennye obshchestva Sibiri pervoi treti XX veka* [Art societies of Siberia in the first third of the XX century]. *Kontsept – Concept,* 2017, № 6 (June). Available at: http://e-koncept.ru/2017/170136.htm (accessed 9.09.2019). (In Russian).

13. Suprun L.Ya. *V.V. Stasov i stanovlenie nauki o narodnom iskusstve v Rossii* [V.V. Stasov and the formation of the science of folk art in Russia]. *Traditsionnaya kul'tura – Traditional Culture*, 2003, No. 3, pp.13-21. (In Russian).

14. Shcheglov M. *Sibirskii stil' v prikladnom iskusstve* [Siberian style in applied art]. *Sibirskaya zhizn' – Siberian life,* 1909, No. 4 (January, 6), pp. 3. (In Russian).

Received: September 9, 2019.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.010

УДК 745/749

О НЕКОТОРЫХ ТУВИНСКИХ ПОДУШКАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ РЕСПУБЛИКИ ТЫВА

Монгуш Шолбана Хонук-ооловна
Старший научный сотрудник
Национального музея им. Алдан-Маадыр
Республики Тыва.
Россия, г. Кызыл
sholbana19662017@mail.ru

Аннотация

В статье рассказывается о некоторых экземплярах из коллекции тувинских подушек, хранящихся в фондах Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. Даны научные описания, информация о комплектовании, техника изготовления и орнаментации подушек и их деталей.

Ключевые слова: тувинские подушки, орнамент, техника, материал, культура Тувы, Национальный музей Республики Тыва, коллекция.

Библиографическое описание для цитирования:

Монгуш Ш.Х. О некоторых тувинских подушках из коллекции Национального музея Республики Тыва // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 149-157. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/18/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.010.

Этнографическая коллекция Национального музея Тувы, состоящая из 13349 единиц хранения, является бесценным достоянием материальной и духовной культуры тувинцев. Среди этого большого количества музейных предметов особо выделяется богатое разнообразие традиционных предметов быта и одежды, которые выполнены тувинскими мастерами и мастерицами.

Одной из самых оригинальных является коллекция тувинских национальных подушек, которая представляет культурную ценность музея и свидетельствует о мастерстве местных мастериц.

В коллекции подушек музея собрано 23 экспоната разных видов и размеров, из них 16 тувинских национальных подушек, сделанных местными мастерами, представляют некоторые районы Тувы и г. Кызыл.

Фонды музея, и в особенности этнографическая коллекция, пополнялись на протяжении всей его истории, благодаря деятельности ветеранов музея: М.Б. Кенин-Лопсана, Е.Ш. Байкара, К.Ш. Монгуш, Т.С. Нурзат, С.С. Баян-оол и др.

Первое поступление тувинских подушек как предмета быта в фонды музея зафиксировано в книге поступления специалистом сектора учета музея Т.М Скаковой 26 июля 1957 г. Подушка приобретена сотрудниками музея во время командировки в Улуг-Хемский и Чаа-Хольский районы.



Рис. 1. Неизвестный автор. Тувинская подушка. 1957 г. Ткань, ватник, пуговицы пластмассовые. Шитье, вышивка. Размер: 80 х 27 х 16,5 см. Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва (далее – НМ РТ).

Национальная подушка (рис. 1) покрыта хлопчатобумажной тканью бордового цвета, ее основа – из простроченного ватника. Общий фон и середина лицевой стороны – бирюзового цвета, между ними пояски из полоски ткани синего, оранжевого цветов. На них по углам и по краям пришиты белые и прозрачные пуговицы разных размеров, всего 19 штук. Белой ниткой по центральной части на бирюзовом фоне с двух сторон прострочены узоры «узел счастья» и геометрический меандр на синей полоске пояска. Внутри экспонат пустой, не наполненный. Вокруг лицевой стороны подушки пришита бордовая ткань шириной 4 см. С внутренней стороны вставлена четырехугольная дощечка для придания формы лицевой части тувинской подушки. Сохранность предмета неполная: загрязнена поверхность и порваны места в боковых частях.

В основе нашего исследования лежат труды С.И. Вайнштейна, доктора исторических наук, известного российского этнографа [1; 2; 3], и этнографические материалы [4]. В своей книге «История народного искусства Тувы» С. Вайнштейн так пишет о тувинских подушках: «Вплоть до недавнего времени тувинцы-скотоводы пользовались своеобразной валиковой подушкой (*сыртык*), которую обычно шили из кожи (реже из ткани). Боковую лицевую сторону таких валиковых подушек делали плоской, зашивая в нее прямоугольную дощечку, которую обтягивали орнаментированной кожей или тканью. Эта подушка, лежавшая в изголовье постели, всегда была обращена украшенной стороной к центру юрты и привлекала внимание. В ней же хранили различные мягкие вещи. Аппликации и тиснения, украшавшие кожаные сыртыки, включали в основном модификации узла, различные завитки, реже меандр. Довольно часто нашивались на сыртыки круглые металлические бляхи, монеты, пуговицы. Декоративные схемы на этих подушках аналогичны расписным орнаментальным композициям на сундуках. Обычно в центре композиции на сыртыке расположен медальон, окруженный прямоугольным пояском из выпуклой линии, вокруг которой идет бордюр из повторяющихся элементов. Причем если узоры наносятся

техникой аппликации, то прямоугольная линия вокруг медальона выполняется только тиснением. Один из типичных сыртыков был приобретен автором статьи в Пий-Хемском районе. Лицевая часть этой подушки имеет прямоугольную форму. Орнамент образован окрашенными в темно-зеленый цвет кожаными аппликациями на темно-красном фоне. Центральный медальон окружен прямоугольным тисненым кантом. Такой же кант проходит по краю сыртыка» [3, с. 88].



Рис. 2. Неизвестный автор. Тувинская подушка, I-я пол. XIX в. Ткань, мех, металл. Шитье, штамповка, гравировка. Размер: 87 х 26 х 14,5см. НМ РТ.



Рис. 3. Неизвестный автор. Лицевая сторона тувинской подушки, I-я пол. XIX в. Ткань, металл. Шитье, штамповка, гравировка. Размер: 26 х 14 см. НМ РТ.

Как уже сказано и описано ранее, первая подушка поступила в фонды музея в 1957 году. В коллекции тувинских подушек хранится только 1 подушка из меха (рис. 2). Она ближе по своему выполнению к более ранним тувинским подушкам: в работах исследователей упоминается их материал – шили подушки в основном из кожи, а реже из ткани. Основа подушки, кроме боковой лицевой стороны, сшита из выделанной вручную шкуры теленка коричневого цвета. Сверху меховой части подушка покрыта еще и хлопчатобумажной тканью *талемба* светло-коричневого и малинового цветов.

Лицевая часть данной подушки (рис. 3) тоже отличается от большинства подушек, собранных в коллекции музея. Она украшена не пуговицами, а бронзовыми восьмилепестковыми бляшками, которые расположены по четырем углам прямоугольного пояска из черной полоски ткани, а центральная бляшка утеряна. При

изготовлении основы использованы как мех, так и ткань. Отсюда можно судить, что владелец данного предмета был более состоятельным человеком, так как заказать кузнецу или купить бляшки было довольно дорого. Также закупить ткань мог позволить себе не каждый.

Сбор коллекции в основном датируется серединой XX века. В этот период в республике активно развивались торгово-промышленные предприятия, поэтому почти все подушки сшиты из ткани. Нет ни одного экземпляра, сшитого из кожи, есть только несколько деталей от кожаных лицевых частей. Это следующие 4 музейных предмета, представляющие детали лицевой кожаной части тувинской подушки с тиснеными узорами.

1. Лицевая часть тувинской подушки на рис. 4 выполнена из кожи с тиснеными узорами в виде завитков и косичек. По центру и по краю она обрамлена выпуклыми прямоугольными поясками темных цветов. Внутри центрального обрамления посередине нанесен узор светло-коричневого цвета, похожий на узор «узел счастья» (тув. *олчей удазыны*), а по двум краям – роговидные узоры с элементами узора «бараньи рога» (тув. *кошкар мыйызы*). Внутри самого крайнего обрамления по четырем сторонам нанесены тисненые узоры того же цвета в виде сложных переплетенных косичек, а по четырем углам – узоры «бараньи рога». На нижней стороне центрального обрамления с двух сторон пришиты маленькие металлические бляшки, а верхние две утеряны, остались маленькие отверстия – следы от шва.



Рис. 4. Неизвестный автор. Лицевая часть тувинской подушки, I-я пол. XIX в. Кожа, металл. Шитье, тиснение. Размер: 18,4 х 13 х 0,3 см. НМ РТ.

2. Лицевая часть тувинской подушки из кожи с тиснеными узорами и аппликацией из цветной кожи (рис. 5). На светло-коричневой коже по центру темным цветом нанесены два одинаковых тисненых узора с прямоугольными краями в виде узора «узел счастья», где внутри на ажурной части вставлены кусочки цветной кожи. Остались следы от дополнительных вставок к центральным узорам, отверстия от бляшек или пришитых пуговиц, которые видны вокруг них. Также вокруг лицевой части по четырем углам, по верхнему и нижнему краю нанесены узоры того же цвета и стиля с элементами

центральных узоров, со сложными плетениями с прямоугольными краями. На обратной стороне пришита вручную пестрая хлопчатобумажная ткань.



Рис. 5. Неизвестный автор. Лицевая часть тувинской подушки, I-я пол. XIX в. Кожа. Шитье, тиснение. Размер: 21,5 х 13,5 х 0,3 см. НМ РТ.

3. Лицевая часть тувинской подушки из кожи с тиснеными узорами в виде завитков и косичек (рис. 6). Так же как и предыдущая тувинская подушка, по центру и по краю она обрамлена выпуклыми прямоугольными поясками светло-коричневого и темного цветов. Внутри центрального обрамления нанесен узор «узел счастья» зеленого цвета с завитками по двум сторонам. А по краям центрального узора с верхней и нижней стороны нанесены тисненые узоры темного цвета в виде сложных переплетенных косичек. По четырем углам, по правому и левому краю нанесены роговидные узоры с элементами узора «бараньи рога». На обратной стороне пришита пестрая хлопчатобумажная ткань.



Рис. 6. Неизвестный автор. Лицевая часть тувинской подушки, I-я пол. XIX в. Кожа. Шитье, тиснение. Размер: 22 х 14 х 0,2 см. НМ РТ.

4. Лицевая кожаная часть тувинской подушки с аппликацией из цветной кожи (рис. 7). На данной детали подушки по центру пришит узор в виде четырехлепесткового цветка с зелеными лепестками. По четырем углам пришиты узоры с кружками и роговидными завитками, на ажурной части вставлены кусочки кожи красного

и бежевого цветов. Лицевая часть подушки по всему краю обшита выпуклым прямоугольным пояском. На обратной стороне приклеена подкладка из пестрой хлопчатобумажная ткани.



Рис. 7. Автор Севек Сюрюн. Лицевая часть тувинской подушка, II-я пол. XIX в. Кожа, ткань, клей. Шитье, приклеивание. Размер: 26 х 17,8 х 0,3 см. НМ РТ.

Данный предмет отличается от предыдущих аналогов материалом и стилем оформления орнамента. Это свидетельствует об изготовлении в более поздний период, так как использована кожа заводского производства и клей. Предмет не бытовавший и является только выставочным образцом. Сдатчик музейного предмета Севек Сюрюн из Эрзинского района, запись по книге поступления от 16 июля 1962 года.

На вышеуказанных образцах можно заметить богатую орнаментацию кожаных деталей тувинской подушки. Почти на всех присутствуют элементы излюбленных тувинцами орнаментов – «бараньи рога» (тув. ***кошкар мыйызы***) и «узел счастья» (***олчей удазыны***).

Орнамент «бараньи рога» является символом благополучия, богатства, сытости, связанных со скотоводческим хозяйством. Об этом орнаменте С.И. Вайнштейн пишет так: «Довольно часто на разных вещах я встречал своеобразный роговидный узор. Оказалось, что называется он ***кошкар мыйызы*** – “бараньи рога”. Этот узор был, несомненно, унаследован из искусства древних кочевников. Его изображение найдено на утвари племен скифского времени. Быть может, и они называли такой узор “рога барана”» [3, с. 309]. С давних пор кочевники-скотоводы поклонялись барану как сильному, красивому животному, как самцу – символу начала жизни и т. д. Об этом свидетельствуют многочисленные наскальные рисунки с изображением горного барана – архара, найденные на территории Тувы. Здесь же можно отметить и сохранившийся до наших дней древний обряд освящения барана (тув. ***ыдыктаар***), который является главным хранителем и продолжателем рода отары.

Орнамент «узел счастья» – это буддийский знак, символизирующий бесконечность и долговечность жизни.

Все тувинские кожаные предметы быта декорированы очень искусно, причем каждый узор на них имеет что-то свое, отличающее его даже от сходных орнаментов на других предметах.

Изучая домашнюю утварь и быт тувинцев, смело можно отметить, что кочевники-скотоводы издавна были знакомы с искусством художественной обработки кожи. Особенно искусно обрабатывали ее для изготовления сосудов для хранения жидкости, тебеньков, одежды, лицевой части подушек. Кожу для шитья домашней утвари готовили долго: в течение нескольких дней кожу вымачивали в особой кисломолочной жидкости (*сарыг суг*), затем с нее счищали шерсть и мездру, после чего выкраивали форму предмета. После того как кожа подсыхала, при помощи деревянной матрицы (*хеп*) и стержня выдавливали соответствующий узор [3, с. 128].

Музейные предметы, свидетельствующие о технологии изготовления тисненых узоров на коже, хранятся в фонде этнографии «Металл. Дерево» Национального музея Республики Тыва. Это заостренный рог дзерена для выдавливания узора (рис. 8), а также различные деревянные матрицы (тув. *хеп*) для нанесения узора на тебеньки, на кожаные сосуды, на лицевую часть подушки (рис. 9-11).



Рис. 8. Рог дзерена для нанесения узора на коже. II-я пол. XIX в. Кость. Размер: 14 х 2,2 х 1,5 см. НМ РТ.



Рис. 9. Неизвестный автор. Деревянная формочка для тебенька. 1954г. Дерево. Резьба. Размер: 27,5 х 18,7 х 2 см. НМ РТ.



Рис. 10. Неизвестный автор. Деревянная форма для нанесения узора на лицевую часть тувинской подушки, с не законченными до конца резными узорами в виде завитков. 1954 г. Дерево. Резьба. Размер: 31,3 х 21 х 1,2 см. НМРТ.



Рис. 11. Неизвестный автор. Деревянная формочка для узора, 1954 г. Дерево. Резьба. Размер: 33,3 х 16,3 х 1,2 см. НМ РТ.

Тувинские подушки привлекают внимание и своей необычной формой, они не похожи на подушки других народов и отличаются богатством орнаментов. Их всегда украшали традиционными узорами. Небольшое сходство можно наблюдать в алтайских подушках, с тем лишь отличием, что в последних используется пристегивание на пуговицу.

Таким образом, на основе анализа техники изготовления, материалов, цветовых и орнаментальных украшений, металлических и других элементов тувинских подушек можно заключить, что они не только украшали юрту, но и охраняли ее и ее жителей – в них хранились ценные вещи и обереги, а М.Б. Кенин-Лопсан называл подушку «священной вещью» [5].

Литература

1. Вайнштейн С.И. Историческая этнография тувинцев. – М.: Изд-во восточной литературы, 1972. – 315 с.

2. Вайнштейн С.И. Мир кочевников центра Азии. – М.: Наука, 1991. – 296 с.

3. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. – М.: Наука, 1974. – 224 с.

4. Дыртык-оол А.О. Этнографические материалы в фондах Тувинского национального музея имени Алдан-Маадыр // Этносоциальные процессы в Сибири. Кызыл, сентябрь 1998 г.: сб. статей. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2000. – Вып. 3. - С. 202-204.

5. Кенин-Лопсан М.Б. Традиционная культура тувинцев. – Кызыл: Тувинское книжное изд-во, 2006. – 232 с.

Статья поступила в редакцию 18.06.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.010

ABOUT SOME TUVAN PILLOWS FROM THE COLLECTION OF THE NATIONAL MUSEUM OF REPUBLIC OF TUVA

Mongush Sholbana Honuk-oolovna
Senior Researcher, Aldan Maadyr National
Museum of Republic of Tuva.
Russia, Kyzyl
sholbana19662017@mail.ru

Abstract

The article tells about some specimens from the collection of Tuvan pillows stored in the funds of the Aldan-Maadyr National Museum of the Republic of Tyva. Scientific descriptions, information on acquisition, manufacturing techniques and ornamentation of pillows and their parts are given.

Keywords: Tuvan pillows, ornament, technique, material, Tuva culture, National Museum of the Republic of Tuva, collection.

Bibliographic description for citation:

Mongush Sh.H. About some Tuvan pillows from the collection of the National Museum of Republic of Tuva. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 149-157. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.010. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/18/ (In Russian).

References

1. Weinstein S.I. *Istoricheskaya etnografiya tuvintsev* [Historical Ethnography of Tuvans]. Moscow, Izdaelstvo vostochnoi literatury, 1972.

2. Weinstein S.I. *Mir kochevnikov tsentra Azii* [The world of nomads in the center of Asia]. Moscow, Nauka, 1991.

3. Weinstein S.I. *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [History of folk art of Tuva]. Moscow, Nauka, 1974.

4. Dyrtyk-ool A.O. *Etnograficheskie materialy v fondakh Tuvinskogo natsional'nogo muzeya imeni Aldan-Maadyr* [Ethnographic materials in the funds of the Tuvan National Museum named after Aldan-Maadyr]. In: *Etnosotsial'nye protsessy v Sibiri* [Ethnosocial processes in Siberia: collection of articles]. Novosibirsk, SB RAS, 2000, Issue. 3, pp. 202-204.

5. Kenin-Lopsan M.B. *Traditsionnaya kul'tura tuvintsev* [Traditional Tuvan culture]. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatelstvo, 2006.

Received: June 18, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.011 УДК 76

ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА И НАСЛЕДИЕ НАДИ РУШЕВОЙ

Нан-Хоо Яна Александровна
Научный сотрудник отдела культуры,
искусства и религии, Национальный музей
Республики Тыва.
Россия, г. Кызыл.
yana.nankhoo.1993@mail.ru

Шойдук Любовь Шулуевна
Научный сотрудник отдела культуры,
искусства и религии, Национальный музей
Республики Тыва.
Россия, г. Кызыл.
shoiduk@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается творческое наследие известной, рано ушедшей из жизни художницы Нади Рушевой через призму ее становления в творческой атмосфере семьи – отца, тувинского художника Н.К. Рушева, и матери, балерины Н.Д. Ажикмаа-Рушевой. Показано, что вся семья оставила яркий след в изобразительном искусстве Тувы; проанализирован ряд работ Нади Рушевой, в том числе посвященных национальной культуре Тувы.

Ключевые слова: графика, Надя Рушева, искусство Тувы.

Библиографическое описание для цитирования:
Нан-Хоо Я.А., Шойдук Л.Ш. Истоки творчества и наследие Нади Рушевой // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 158-169. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/19/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.011.

История развития изобразительного и сценического искусства в Туве неразрывно связана с семьей Рушевых. В 1940-е годы в Туве многие направления искусства только начинали формироваться: танцы, живопись, театр, вокальное исполнительское искусство. Среди первых профессиональных балерин была Наталья Дойдаловна Ажикмаа, мать Нади Рушевой, а Николай Константинович Рушев, отец художницы, – первый профессиональный художник тувинского театра.

Николай Константинович Рушев приехал в Туву в 1945 году по направлению Министерства культуры РСФСР и был назначен главным художником-постановщиком в музыкально-драматический театр. Работая в тувинском театре в 1945–1948 годах, он создал целую галерею портретов, прорисовок к портретам артистов, стоявших

у истоков становления и развития национального театрального искусства в Туве, таких как Кара-кыс Мунзуки, Николай Олзей-оол, Константин Тамдын, Сайхоо Монгуш, Наталья Ажикмаа, Александр Лаптан, Максим Такпай, Харлыг Тугур-оол, Токулдай и многих других. Портреты ярко передают нам облики артистов – современников художника. Кроме портретного жанра, особое место в творчестве Н.К. Рушева занимают пейзажные и сюжетные картины. В его живописных полотнах и графических работах отражены жизнь, быт, традиции и история молодой Тувинской автономной области. Он часто ездил в тайгу, по пути заходил в чабанские стоянки, юрты; молодого специалиста интересовало буквально все: как живут люди, чем занимаются, их быт и обычаи. «Многочисленные пейзажные зарисовки с юртами, домашними животными, графические изображения, эскизы предметов домашнего обихода, эскизы национальных орнаментов привлекают стремлением художника отразить на листах новый и ставший дорогим для него край – Туву» [4, с. 6].

В фондах Национального музея Республики Тыва хранятся пейзажные и сюжетные картины Н.К. Рушева: «Концерт у юрты» (1945), «Перед концертом в районе» (1945). На большом сюжетном полотне «Первые выборы в Туве» (1946) (рис. 1) запечатлен городской пейзаж Кызыла того периода.



Рис. 1. Н.К. Рушев. Первые выборы в Туве. 1946. Холст, масло.

Мы видим первые многоэтажные здания; с правой стороны – здание Центральной почты, которое ныне входит в Реестр охраняемых памятников культуры и истории; слева – здание старого кинотеатра. Ярко передан настрой и оживление тувинцев в знаменательный день первых выборов в Верховный Совет СССР и РСФСР в 1945 году (после вхождения Тувы в состав СССР): мы видим людей в национальных одеждах, приехавших на лошадях, даже на верблюдах, чтобы принять участие в важном событии их жизни. В целом, творчество Н.К. Рушева донесло до нас богатую и самобытную культуру тувинского народа.

В августе 1946 года в Кызыле состоялась первая интернациональная свадьба — театрального художника Николая Рушева и артистки балета Натальи Ажикмаа. На большом жанровом полотне «Концерт в поле» (1945) изображена танцующая Ажикмаа в белом национальном платье в окружении музыкантов и сельских зрителей, а недалеко в живописном местечке стоят чабанские юрты. «Эта картина – одно из

лучших произведений живописи периода становления тувинского изобразительного искусства», – писал искусствовед А.С. Хертек [4, с. 4]. Девушка из аратской (крестьянской) семьи в 1943 году стала ученицей известного московского хореографа Анатолия Васильевича Шатина, впоследствии профессора Государственного института театрального искусства им. А.В. Луначарского, воспитавшего целую плеяду хореографов-педагогов из разных стран мира. В 1943–1945 годах он работал в г. Кызыле, принимал участие в создании театрального училища и национального театра, впервые поставил на сцене театра танец «Звенящая нежность» (рис. 2), ставший классикой тувинского хореографического искусства. И первой солисткой танца была Наталья Ажикмаа-Рушева. Об этом периоде Наталья Дойдаловна вспоминает: «Я счастлива, что Анатолий Васильевич дал мне прикоснуться к прекрасному искусству балета и понять этот удивительный мир. Только в последующие годы, работая в городе Душанбе в театре оперы и балета им. С. Айни, я поняла, сколько знаний мне дал наш "башкы" (учитель) – Анатолий Шатин» [5, с. 5].



Рис. 2. Наталья Ажикмаа – солистка тувинской балетной труппы. Танец «Звенящая нежность», 1944 г.

В 1948 году Николай Рушев был командирован в Таджикистан, в г. Сталинабад (ныне Ашхабад). Художник стал работать в русском театре им. Маяковского, а его супруга была принята в театр оперы и балета им. С. Айни. Она участвовала в балетных спектаклях «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Шахерезада», «Бахчисарайский фонтан», «Ходжа Насреддин» и др.

Но самой выдающейся заслугой двух талантливых людей явилось воспитание дочери, художницы Нади Рушевой, впоследствии ставшей всемирно известной. Она родилась 31 января 1952 г. в столице Монголии – Улан-Баторе, где ее родители

находились в творческой командировке. После рождения дочери семья переехала в Москву, где она росла и училась до своей безвременной кончины в 1969 году. Необыкновенный талант девочки проявился очень рано. Уже ее первые детские рисунки привлекают внимание богатой фантазией, легкостью исполнения; для нее это была радостная и увлекательная игра-творчество. Родители с вниманием относились к ее увлечению; рисунки аккуратно хранились в папках.

В 1962 году в Москве открылся новый городской Дворец пионеров с оборудованными изостудиями, «…и Надю стали возить на консультации к опытнейшему педагогу Людмиле Александровне Магницкой. С ней работали и наставники ее отца – искусствоведы А.Н. Свирин, сотрудник Третьяковской галереи, и Н.А. Демина из Музея имени Андрея Рублева. В течение всех десяти лет Надиного творчества они поддерживали ее своим радушием, часто приглашали в музеи, дарили ей свои книги по культуре Древней Руси. Они-то и привели одиннадцатилетнюю Надю в мастерскую к известному советскому художнику-анималисту профессору Василию Алексеевичу Ватагину. С малых лет Надя особо отличала иллюстрации художника В.А. Ватагина к «Маугли», его картины из жизни диких животных в Зоологическом музее МГУ и его скульптурные украшения в Московском зоопарке, где она так часто бывала. Первая встреча большого мастера с Надей была трогательной и превратилась в дружбу до ее последних дней» [2].

Первые ее выставки состоялись, когда ей было двенадцать лет, в МГУ и в редакции журнала «Юность». Еще в возрасте шести-семи лет девочка подружилась с пером (перьевая ручка), которым в первом классе все старательно выводили палочки, завиточки для гласных и согласных. Художники обычно им не рисуют – слишком хрупкий инструмент, да и поправки исключаются. Многие отмечали, что Надя никогда не делала предварительных прорисовок карандашом, не пользовалась ластиком. Свои творческие композиции она создавала мгновенно, «набело». С 1963 года она осваивает новые для себя техники – фломастеры, пастель, акварель, начинает использовать при работе смешанную технику (рис. 3, 4).



Рис. 3. Надежда Рушева. Внимательный зритель. 1966. Бумага, фломастер, пастель, белила.

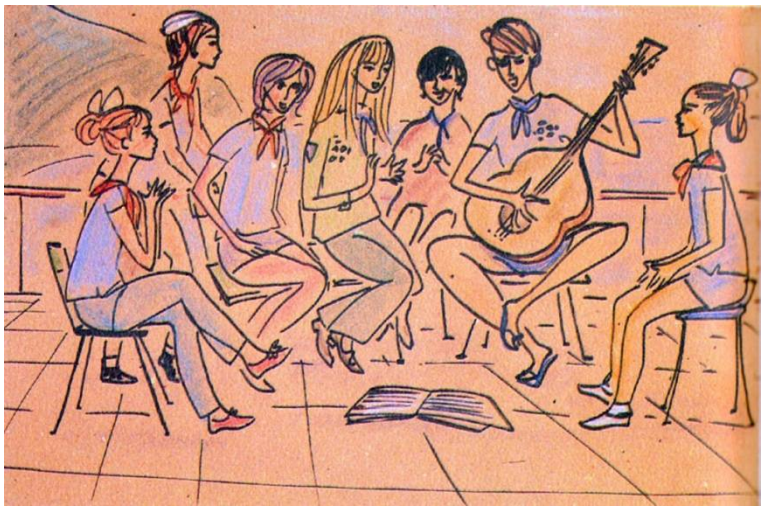


Рис. 4. Надежда Рушева. Песня на террасе, из серии «Артек». 1967. Цветная бумага, фломастер, пастель.

Выполняя свои произведения, в основном, чернилами и тушью, Надя Рушева в совершенстве овладела техникой линейной графики. За свою короткую жизнь она успела создать более 12 тысяч работ, осмысливая в художественных образах произведения более пятидесяти авторов как российских, так и иностранных, создавая сказки и балеты собственного сочинения (рис. 5-8).

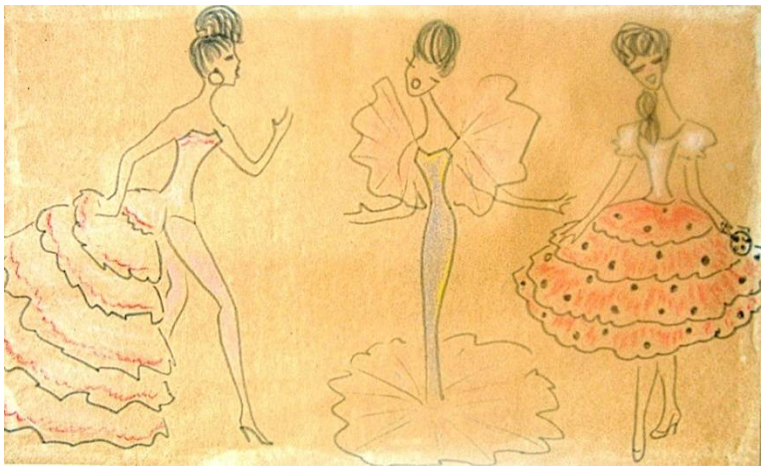


Рис. 5. Надежда Рушева. Кубинские танцовщицы. 1965. Бумага, фломастер, пастель.

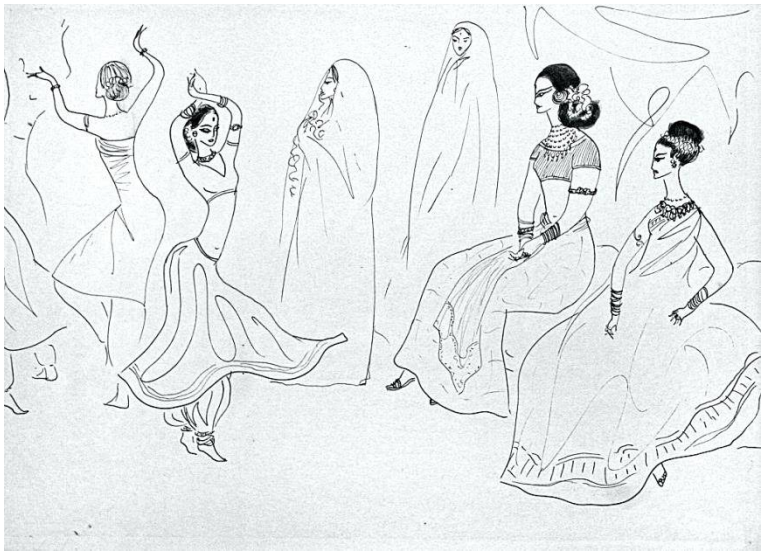


Рис. 6. Надежда Рушева. Танец индийских девушек. 1966. Бумага, тушь, перо.

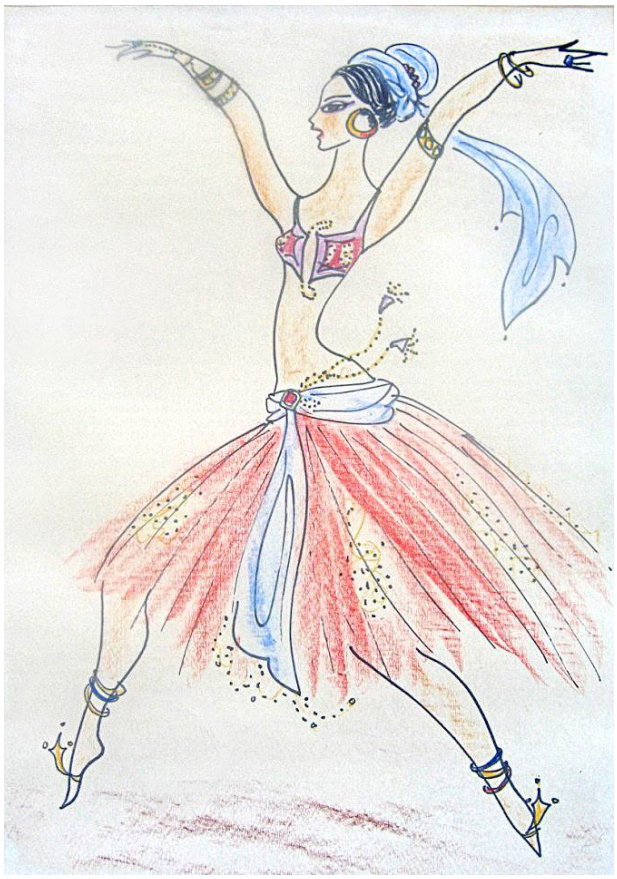


Рис. 7. Надежда Рушева. Танец Заремы, сцена из оперы И. Римского-Корсакова «Шахерезада». 1965. Бумага, фломастер, пастель.



Рис. 8. Надежда Рушева. Чио-Чио-сан. 1966. Бумага, фломастер.

Диапазон ее творчества невероятно широк, о его масштабности говорят названия таких тематических серий, как «Эллада», «Пушкиниана», «Балет», «Мать и дитя», «Литературные образы», «Современность», «Женские образы», «Спорт», «Детство», «Космос», «Мир животных», «Воспоминания о Варшаве», «Восток», серия рисунков к роману Булгакова «Мастер и Маргарита». О них уже многое написано, поэтому мы не будем повторяться и в качестве иллюстрации кратко проанализируем лишь отдельные ее рисунки, начав с тех, которые посвящены Туве (рис. 9-10).

Рисунок «Тувинская мать перед рассветом» (рис. 10) создан в 1965 году, выполнен на голубой бумаге, цветной пастелью. На женщине мохнатая шапка, теплое, меховое пальто. Она сидит на правой, согнутой в колене ноге, в традиционной позе расположения тувинцев в юрте, опершись левой рукой на вытянутое колено левой ноги, лицом к зрителю, чуть согнувшись. Возможно, она сидит у очага, т.к. перед ней на полу лежат мешочек удачи и благополучия (*кежик хавы*) и ритуальная ложка (*тос-карак*) овальной формы с длинной ручкой, где с нижней стороны – проем с узором. Женщина рано утром, перед рассветом, побрызгав ритуальной ложкой свежесваренный чай с молоком (чтобы раздобрить хозяев местности), на минутку присела, задумчиво глядя на огонь, дающий спокойствие и тепло. Голубая бумага, небесного цвета, напоминает небо Тувы. Использована цветная пастель насыщенных синих, сиреневых, темно-оранжевых тонов. Оттенки пастелей, выбранные для создания образа, гармонично сочетаются и создают теплый, уютный образ женщины-матери; насыщенные, красивые тона подчеркивают цельность натуры, внешнюю и внутреннюю красоту.



Рис. 9. Надежда Рушева. Ритуальный танец тувинского охотника. 1965. Бумага, фломастер, пастель.

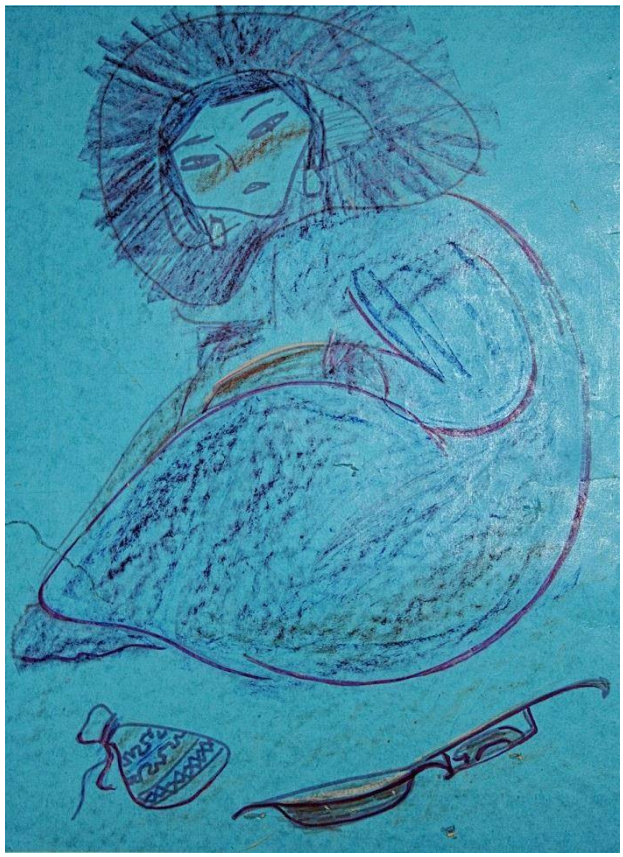


Рис. 10. Надежда Рушева. Тувинская мать перед рассветом. 1965. Цветная бумага, фломастеры, пастель.



Рис. 11. Надежда Рушева. Березка и пастушок. 1967. Цветная бумага, фломастер, пастель, белила.

Рисунок «Березка и пастушок» (рис. 11), работа из серии «Эскизы костюмов к школьному карнавалу», создан в 1965 году. Главные персонажи рисунка – девушка-березка и мальчик-пастушок. Девушка танцует, как будто витает в воздухе, а мальчик-пастушок играет на дудочке. Танцовщица одета в белое легкое платье, на нем черные пометки-чечевички, как у березы, а зеленая шаль в ее поднятых руках напоминает ветви. Мальчик с дудочкой, в рубахе-косоворотке, в широких штанах с поясом и в традиционной обуви русских крестьян – лаптях – играет душевную мелодию. Рисунок иллюстрирует балет собственного сочинения автора. Выполнен на тонированной бумаге, гуашью, пастелью, фломастером и белилами.

Сюжет рисунка «Последний день Помпеи» (рис. 12), отражающий ее видение античной трагедии, создан в 1965 году. Красноватое зарево, вспышки молнии, пепел, гарь в воздухе и бегущая молодая девушка, которая, возможно, потеряла всех родных и близких. При этом показательно то, что Надя Рушева использует лишь скупые штрихи пастелью. Сгорбленная осанка девушки усиливает впечатление трагедии. Рисунок выполнен на бумаге, фломастером и пастелью.

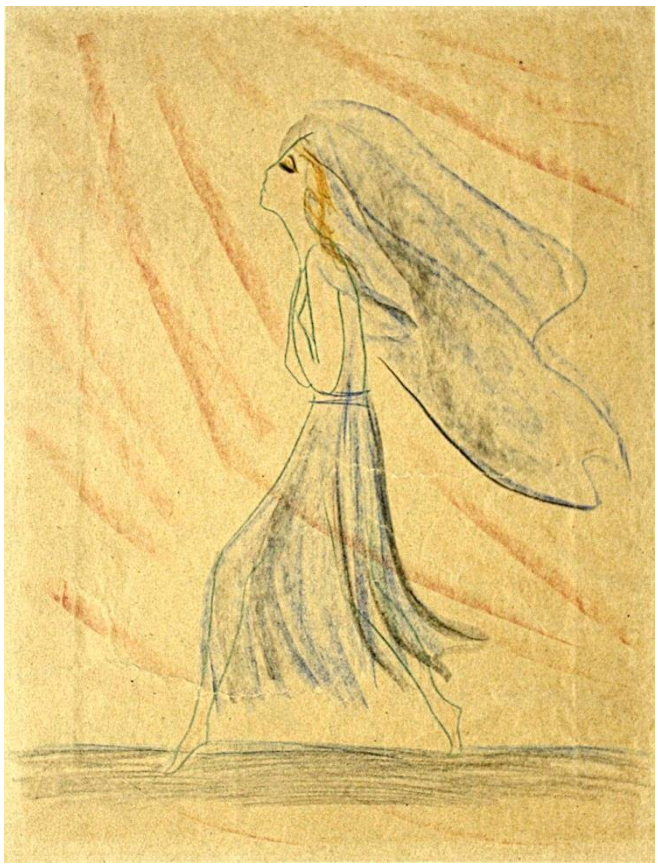


Рис. 12. Надежда Рушева. Последний день Помпеи. 1965. Бумага, фломастер, пастель.

На рисунке «Материнство» (рис. 13) зритель видит молодую мать с ребенком на руках. На лице женщины едва уловимая улыбка. Ее правильные черты лица, умиротворенное состояние, убаюкивающая спящего ребенка правая рука переданы несколькими графическими линиями. Плавность линий, округлые контуры всего изображения передают гармонию и нежность материнства. Рисунок выполнен в 1966 году, использованы бумага, тушь, перо (излюбленная техника художницы).



Рис. 13. Надежда Рушева. Материнство. 1966. Бумага, тушь, перо.



Рис. 14. Надежда Рушева. Колыбельная матери. 1965. Бумага, пастель.

Отметим, что у Нади Рушевой несколько десятков рисунков матерей с детьми на руках: «Мать Индия», «Мать Вьетнама», «Сирийская мать», «Мать и дитя», «Восточная мать и дитя», «Колыбельная матери» (рис. 14) и др.; их овальные композиции отсылают зрителя к творениям Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти, Боттичели с их мадоннами.

Когда ее спрашивали, почему она редко рисует в цвете, девочка отвечала, что на это уходит слишком много времени – нужно грунтовать холст, готовить краски. А в голове возникает столько идей, мыслей, образов, что она стремится быстрее перенести их на бумагу. Она рисовала «на одном дыхании», без поправок, наслаждаясь самим процессом работы.

При жизни художницы состоялось 14 ее персональных выставок, а после ранней и внезапной смерти дочери в марте 1969 года Н.Д. Ажикмаа-Рушева с Н.К. Рушевым отдали много сил и труда пропаганде ее творчества, организовали большие выставки по всей стране и за рубежом (Япония, США, Индия, Польша и другие страны). Эту работу мать Нади Рушевой продолжила и после смерти мужа. В апреле 2007 года в Государственном музее А.С. Пушкина состоялась торжественная передача 4761 подлинного рисунка различных серий сотрудникам Национального музея Республики Тыва. В настоящее время фонды Национального музея насчитывают более 5400 графических произведений Нади Рушевой, большое количество фотографий, каталогов, буклетов, статей, книг, различных документов о ее творческой деятельности. Можно особо отметить рисунки на тему Великой Отечественной войны, да и в целом тема войны не могла не тронуть чуткую и отзывчивую художницу. Рисунки серии

«Ужасы войны», «Герои войны» отражают и передают не только трагедию и боль, но и героизм, несгибаемость человеческого духа. В них нет героической патетики, но тонко и верно переданы четкими штрихами мужество Зои Космодемьянской (рис. 15), ужасы застенок Освенцима (рис. 16), паническое бегство во время нападения варваров на мирный греческий город.



Рис. 15. Надежда Рушева. Казнь Зои Космодемьянской. 1967–1968. Бумага, фломастер, уголь.

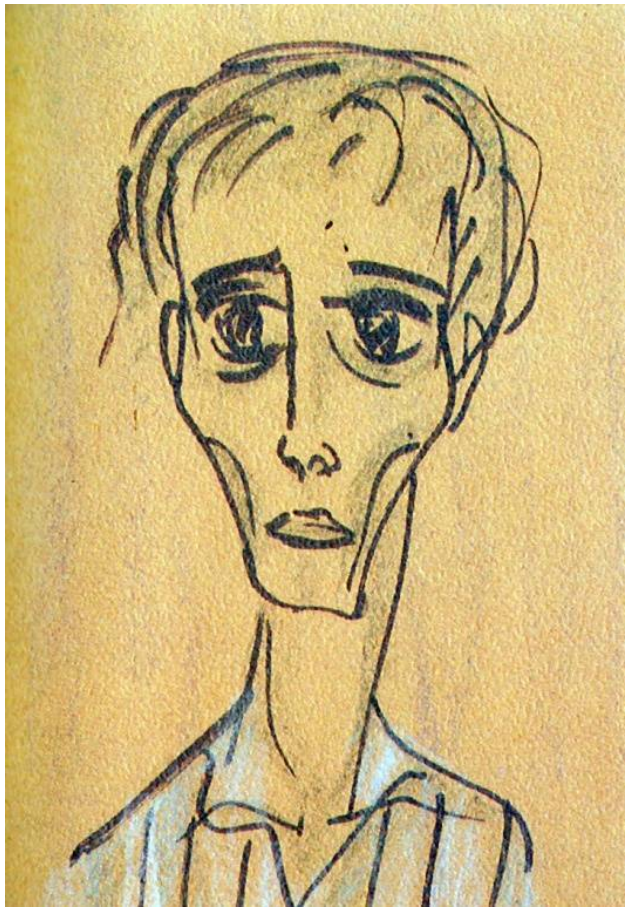


Рис. 16. Надежда Рушева. Узник Освенцима. 1966. Цветная бумага, фломастер, пастель, белила.

А на контрасте с этим она создает рисунки, условно объединяемые темой мира. Этот мир можно трактовать и как антоним слову «война», и в более широком понимании как нечто большое, многообразное, наполненное всем разноцветьем и полнотой жизни: дети в хороводе, песни под гитару, купание в море. Разнообразие тем рисунков и глубина их осмысления поражают, если вспомнить, что они созданы девочкой в возрасте 11-17 лет. Она часто говорила: «Я живу жизнью тех, кого рисую». Этот дар перевоплощения – дар души, способной вместить в себя чужую боль и радость, – ощущается во всех сериях рисунков Нади Рушевой.

Вот слова одного из посетителей ее выставки: «На первый взгляд, обыкновенные детские рисунки... по технике исполнения очень просты. Но вдруг с удивлением осознаешь, что от этих милых детских рисунков невозможно оторваться! Твой взгляд тонет в этих незамысловатых линиях, лицах, глазах. Еще через мгновение чувствуешь, что рисунки движутся» (выставка «Мир графики Нади Рушевой» в МБУ «Зеленогорский

музейно-выставочный центр», апрель-июнь 2013 года, книга отзывов «Слово посетителю…» [1, с. 7]. А вот что отмечает Н.А. Демина, искусствовед, исследователь творчества Андрея Рублева: «Часто у Нади получается изображение не видимого, а мыслимого, как это умели делать древнерусские мастера» [3, с. 176]. Не случайно ей посмертно была присуждена премия Ленинского комсомола РТ, ее имя занесено в Государственную книгу «Заслуженные люди РТ в XX веке»; более того, ее именем названа одна из малых планет Солнечной системы. А монгольский друг семьи – академик, лингвист Бямбын Ринче предсказал: «Надежда на старомонгольском языке значит Найдан – Вечноживущая». Это предсказание сбылось: Надя Рушева до сих пор живет в своих, ни на кого не похожих ярких, светлых и умных творениях.

Литература

1. Архив НМ РТ. 2013. Книга отзывов. Выставка «Мир графики Надежды Рушевой».
2. Рушев Н.К. Графика Нади Рушевой. – М.: Изобразительное искусство, 1976. – 120 с.
3. Рушев Н.К. Последний год Надежды. – М: Издательство «ТЕИС», 2007. – 176 с.
4. Хертек А.С. Наставник «вечно живой» // Тувинская правда. – 1998. – № 64.
5. Школа тувинского танца Анатолия Шатина: Сборник статей / Сост. Н.Б. Чаш. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2004. – 63 с.

Статья поступила в редакцию 04.09.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.011

THE ORIGINS OF CREATIVITY AND THE HERITAGE OF NADIA RUSHEVA

Nan-Khoo Yana Aleksandrovna
Researcher of the Department of culture, art and religion. National Museum of the Republic of Tyva.
Russia, Kyzyl.
yana.nankhoo.1993@mail.ru

Shoyduk Lyubov Shuluyevna
Researcher of the Department of culture, art and religion. National Museum of the Republic of Tyva.
Russia, Kyzyl.
shoiduk@mail.ru

Abstract

The article focuses on the creative heritage of the famous, early deceased artist Nadia Rusheva through the prism of her formation in the creative atmosphere of her family – father, Tuvan artist N.K. Rushev and mother, ballerina N.D. Azhikmaa-Rusheva. It is shown that the whole family left a bright mark in the fine arts of Tuva; a number of artworks by Nadia Rusheva are analyzed including those devoted to the national culture of Tuva.

Keywords: graphics, Nadya Rusheva, art of Tuva.

Bibliographic description for citation:

Nan-Khoo Ya.A., Shoyduk L.Sh. The origins of creativity and the heritage of Nadia Rusheva. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 158-169. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/19/ (In Russian). DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.011.

References

1. Archive of the National Museum of the Republic of Tuva. 2013. Book of reviews. Exhibition «World of Graphics by Nadezhda Rusheva».

2. Rushev N.K. *Grafika Nadi Rushevoi* [Graphics by Nadia Rusheva]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1976. 120 p.

3. Rushev N.K. *Poslednii god Nadezhdy* [Last year of Nadezhda]. Moscow, TEIS, 2007. 176 p.

4. Hertek A.S. *Nastavnik «vechno zhivoi»* [Mentor of «forever alive»]. *Tuvinskaya pravda – Tuva truth*, 1998, No. 64.

5. *Shkola tuvinskogo tantsa Anatoliya Shatina* [Anatoly Shatin's School of Tuvan Dance: Collection of articles]. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2004. 63 p.

Received: September 4, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.012 УДК 739.2:74.01/.09

НАСЛЕДИЕ СЕРГЕЯ ХОМУШКУЕВИЧА КОЧАА

Ноозун Оюмаа Хуралбаевна
Научный сотрудник,
Международный научный центр «Хоомей».
Россия, г. Кызыл.
oyuma.nzn@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена творчеству заслуженного художника Тувинской АССР Сергея Хомушкуевича Кочаа. В частности, представлен искусствоведческий анализ серебряных сережек с подвесками-колокольчиками. Определено, что растительные мотивы черпались из окружающего мира, подсказывая многообразные и вполне совершенные художественные решения. Приведенные детали орнамента, выбор цвета несут определенную информацию, значительно обогащены и изменены за счет шаманских воззрений мастера, ассимилированных с буддизмом. Используя в своем творчестве традиционные мотивы, а также под влиянием определенных условий Сергей Кочаа смог придать этим мотивам специфичные только для его творчества черты, которые впоследствии становились неотъемлемой составляющей оригинального художественного направления.

Ключевые слова: тувинская культура, ювелирное искусство, серебро, серьги-колокольчики, Сергей Кочаа, растительный орнамент, цветовая символика.

Библиографическое описание для цитирования:
Ноозун О.Х. Наследие Сергея Хомушкуевича Кочаа // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 170-177. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.012. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/20/

В Бай-Тайгинском районе Тувы есть село Кызыл-Даг, где проживают прославленные народные мастера и ремесленники, умеющие чутко передавать лаконичность кости, натуральный цвет камня, богатую текстуру дерева, пластичность металла. Великолепные работы одного из них представлены в частных коллекциях Валерия Куулара и Лидии Кочаа. Образцы народного искусства, удостоенные высшей оценки частных коллекционеров, связаны с именем Сергея Хомушкуевича Кочаа, заслуженного художника Тувинской АССР (1953–2018).

Первым примечательным пополнением уникальной коллекции Валерия Николаевича Куулара стал приобретенный в начале 1980-х годов тувинский нож в ножнах от известного мастера С.Х. Кочаа. Добротность и сдержанная красота привлекала внимание мужчины. При изготовлении ножа требовалась математическая точность, так как при малейшей ошибке он мог не войти в ножны. В богатейшей коллекции Куулара присутствуют все работы Сергея Кочаа, свидетельствующие

о многообразии форм и видов тувинского декоративно-прикладного искусства, начиная с кожаных ***көгээржиков*** как одного из ярких образцов художественной обработки кожи у тувинцев, заканчивая камнерезным искусством и художественным металлом.

Исторической и искусствоведческой значимостью отличаются ювелирные работы мастера в семейной коллекции Лидии Монгушевны Кочаа – составные части традиционного костюма, мужские и женские украшения, курительные принадлежности, конская упряжь и кухонная утварь. Говоря о национальной самобытности, о роли женских ювелирных украшений, обратимся к известной тувинской песне «Эки аъттар» (Лучшие скакуны):

Эки доруум бажынайда	[У] Хорошего гнедого моего
Эзер чүген шыңгыр-шыңгыр	Седло, узда звенят.
Эрге-карам чажынайда	[У] Милой моей в голове
Чавагазы чайыр-чайыр	Накосное украшение звенит.

Когда серебро красиво переливается в освещении, тувинцы говорят «***чайыр-чайыр***» (букв. «блестящий»). Почетно и ценно было для тувинцев все, что имеет белый цвет, в том числе и серебро, которое символизировало начало новой, блестящей жизни молодой пары. Белый цвет означает чистоту души, намерения, что позволяло подносить духам-хозяевам местности ***чалама*** (ленту белого цвета), путнику желать белой дороги, молодоженам – белой юрты.

Более ритмичный и музыкальный к слуху, характерный звон ювелирных изделий «***шыңгыр-шыңгыр***» закреплен у тувинцев на этнокультурном уровне. Певучесть металлических изделий более детально выражена в классике тувинской национальной хореографии «Ээлдек шыңгыраш» (Звенящяя нежность), созданной в 1944 году Анатолием Васильевичем Шатиным. По воспоминаниям танцовщиц, «звонкий, ритмичный звук маленьких тарелочек на пальцах танцовщиц сливался с нежным звучанием народных мелодий оркестра: они то сливались, то звучали поочередно» [10].

Ювелирные изделия бытуют не только в материальных, но и в духовных, нравственных ценностях: в своеобразном восприятии мира, национальном характере, сакральной стороне, тесно связанных с этногенезом и культурой тувинцев. Несмотря на общее сходство, рассматриваемые нами ювелирные работы Кочаа – сережки с подвесками-колокольчиками разительно отличаются по смыслу и содержанию. Согласно типологии украшений народов Сибири, составленной К.М. Яковлевой, серьги с различными подвесками относятся к третьему типу ушных украшений. Такие серьги приобрели особую популярность во второй половине XIX века, вытеснив древние бусинные серьги [11, с. 222].

Традиционным условием у представленных сережек остается наличие подвески в виде колокольчика, инкрустация камнями, присутствие цветочного орнамента и узоров из тончайших нитей серебра. Глядя на колеблющиеся чашечки колокольчиков, невольно прислушиваешься к ним, надеясь уловить их звучание. Такие же медные или серебряные колокольчики тувинцы пришивали на одежду шамана, приписывая способность разгонять злых духов. В народе пришитые на шаманском халате колокольчики всегда воспринимались как живые существа.

Орнаментация колокольчиков состоит из простых геометрических линий, штрихов, поясков, скобок и заканчивается пяти- и шестилепестковыми цветками. Цветочный орнамент в значительной мере представлен в ювелирных изделиях наиболее простыми формами, где насчитывается от 4 до 8 лепестков, а также водяной лилией и лотосом. Особый интерес для нас представляет сплющенная форма шестилепесткового цветка, с двух сторон закрывающего красный камень (рис. 1).



Рис. 1. С.Х. Кочаа. Серьги-колокольчики с синей сердцевиной и красным камнем. 2014. Серебро 999,9; литье, чеканка, пайка, гравировка. 9 х 2 см. Семейная коллекция Лидии Монгушевны Кочаа. Фото О.Х. Ноозун, 2018.

Возможно, здесь прослеживается одна из ведущих тем мифопоэтического сознания – сопричастность земного бытия небесному. Это соответствует основному смыслу орхонских надписей, где зафиксирован культ Неба:

Когда вверху возник свод Неба голубой,
А бурая Земля раскинулась внизу,
Меж ними род людской был утвержден и жил [8, с. 198].

Более уточняющие детали, привлекающие наше внимание, имеются во втором памятнике:

О мое Небо, да будь крышей над нами!
О моя страна Идиль, вечно существуй! [6, С. 121]

Здесь весьма примечательны слова о своде Неба, который прикрывает, как «крыша» (тув. ***халып***), средний мир. К небесному своду относится воздушное пространство над плоскостью горизонта, представляющееся наблюдателю в виде сплющенной полусферы. Для тувинского декоративно-прикладного искусства свойственно закрывать полусферическим орнаментом объемные фигуры. Это встречается не только

в ювелирном искусстве, но и в традиционном головном уборе тувинцев, имеющем конусообразную форму.

Узор бесконечного узла – ***өлчей удазыны*** в варианте сережек (рис. 2) символизирует счастье, благополучие, долголетие и нередко встречается во многих мировых культурах. В тувинской культуре, как отмечает С.И. Вайнштейн, мотив узла был известен еще в памятниках периода поздних кочевников, и его происхождение здесь, скорее всего, связано с древними культурами степной зоны [2, с. 159]. Однако здесь следует говорить о причастности бесконечного узла к одному из восьми благоприятных символов буддизма. В качестве шелковых лент серебряной проволокой образованы узоры, бережно окутывая бесконечный узел.



Рис. 2. С.Х. Кочаа. Серьги-колокольчики с узором нити бесконечности. 2010. Серебро 999,9; литье, чеканка, пайка, гравировка. 9 х 2 см. Семейная коллекция Лидии Монгушевны Кочаа. Фото О.Х. Ноозун, 2018.

Ленты белого цвета в буддизме использовали в ритуалах успокоения или умиротворения. А красного цвета – для призывания или подчинения [1, с. 228]. В девушке, носящей серебряные сережки с бесконечной нитью, обрамленной в шелковую ленту, скорее всего, должны проявляться такие черты характера, как сдержанность, умеренность и спокойствие. Согласно тувинской народной пословице, у девушки весьма приветствовалась скромность в меру.

«Оол уругнуң отка-пашка дүшпес болза, орланы эки
Аксы-мурну чыдый бербес болза, кыс уругнуң томаанныы эки».

Озорство мальчика хорошо, пусть только не упадет в кипящий котел,
Если рот не запахнет, то скромность девушки – не порок, а качество.

Противоположное значение имеет красный цвет, выбранный мастером для следующих сережек (рис. 3).



Рис. 3. С.Х. Кочаа. Серьги-колокольчики с красной сердцевиной. 2015. Серебро 999,9; литье, чеканка, пайка, гравировка. 9 × 2 см. Семейная коллекция Лидии Монгушевны Кочаа. Фото О.Х. Ноозун, 2018.

Красный цвет в тувинской культуре выражает, прежде всего, защитный характер. Считается, что красный караганник, кнут с красной рукоятью, красная нитка отпугивают злых духов. Красным кантом покрывали все проемы национального женского тона. Существовало поверье, что всевозможные темные силы могли проникнуть к человеку через проемы, открытые места. И неслучайно в декоративной росписи сундуков мастера для фона выбирали оттенки красного. Значение цвета в кочевой культуре тувинцев рассматривает С.Ч. Донгак, которая выделяет цветовую символику в один из главных пластов духовности, где каждый оттенок имеет определенное значение и содержание, обогащая древнюю своеобразную кочевую культуру тувинцев [5, с. 136].

Так, небесный цвет на сердцевине сережек на рисунке 1 – символ знатности и богатства. Как пишет китайский этнограф Хэ Синлян, в коллективном освящении Неба у алтайских тувинцев в качестве жертвы приносили жеребенка голубовато-серого цвета (*көк*). Именно животные сивой масти, о которых сложено множество легенд и мифов, почитались как священные, считались божествами, охраняющими и размножающими скот. Отличительной особенностью данного обряда было превалирование голубого цвета неба [7, с. 84].

Таким образом, интерпретация цвета, формы, орнаментов и других выразительных средств сережек включает коллективное мировоззрение народа, где прослеживается трансформация традиционных верований и культов, основанных на многообразных духовных связях тувинцев с природой. Работы Сергея Кочаа могут стать надежными источниками изучения ремесленных традиций и тувинской культуры. Творческий почерк каждого мастера индивидуален и неповторим, поскольку представляет собой выражение мировоззрения, сформированного под влиянием жизненных обстоятельств, встреч, знакомств, воспитания в семье. О таких искусных мастерах на языке фольклора говорят «*устар*» – достигшие совершенства в своем ремесле [3, с. 80].

Тувинцы сохранили национальное своеобразие и самобытность форм материальной и духовной культуры, художественно-эстетические идеалы предков,

в которых важное значение имеют особенности преемственной связи многовекового орнаментального искусства (от скифского звериного стиля до произведения мастеров камнерезов) [9, с. 3]. Не выходя из рамок культурных особенностей и традиций, Сергей Кочаа привносит собственные замыслы, не искажая первоначальный смысл. Образы и сюжеты прошли путь мировосприятия – от живого созерцания реальности к абстрактным символам, что создавало и орнаментальные мотивы, которые обогащались на основе жизненной практики. Так, Г.Е. Грумм-Гржимайло в свое время писал: у тувинцев «с таким художественным чутьем даже первоначально заимствованный стиль орнамента должен был бы переработаться и обрести черты, обусловленные национальным вкусом, и это доказывают такие мотивы в орнаментальной композиции, как конские и бараньи головы, даже не стилизованные, а трактованные натуралистически, чего в новейшем китайском и монгольском орнаментах нет» [4, с. 40-42]. В случае рассмотренных нами изделий это относится к а) цветочному и геометрическому орнаментам, б) выбору цвета, в) подвескам-колокольчикам.

Литература

1. Бир Р. Энциклопедия тибетских символов и орнаментов. – М.: Ориенталия, 2011. – 722 с.

2. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. – М.: Наука, 1974. – 224 с.

3. Гребнев Л.В. Тувинский героический эпос (опыт историко-этнографического анализа). – М.: Издательство восточной литературы, 1960. – 147 с.

4. Грумм-Гржимайло Г.Е. Западная Монголия и Урянхайский край // Урянхай. Тыва дептер. В 7 т. – Т.2: Племена Саяно-Алтая. Урянхайцы (IV – начало XX вв.) / сост. С.К. Шойгу. – М.: Слово, 2007. – 664 с.

5. Донгак С.Ч. Цветовая символика в культуре тувинских кочевников // Становление и развитие науки в Туве. ТГУ. – Кызыл, 2000. – 135-137 с.

6. Кляшторный С.Г. Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках // Тюркологический сборник. 1977. – М., 1981. – С. 117-138.

7. Кужугет А.К. Духовная культура тувинцев: структура и трансформация. Кемерово, 2006. – 320 с.

8. Кюль-тегин: Поэзия вечного камня (памятники орхоно-енисейской письменности VI-VIII вв.) / сост. З. Б. Самдан, ред. Е. В. Егоров. – Новосибирск: Наука, 2003. – 248 с.

9. Ноозун О.Х. Тувинское декоративно-прикладное искусство: вехи историко-культурного развития. – Кызыл: Тываполиграф, 2016. – 153 с.

10. Школа тувинского танца Анатолия Шатина / сост. Н.Б. Чаш. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2004. – 80 с.

11. Яковлева К.М. Типология украшений народов алтайской языковой семьи Сибири конца XIX – начала XX в. // Известия АлтГУ. – 2011. – № 4-2. [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-ukrasheniy-narodov-altayskoy-yazykovoy-semi-sibiri-kontsa-xix-nachala-xx-v (дата обращения: 25.07.2019).

Статья поступила в редакцию 31.07.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.012

THE ART HERITAGE OF SERGEY KOCHAA

Noozun Oyumaa Khuralbaevna
Researcher,
International Science Center «Hoomei».
Russia, Kyzyl.
oyuma.nzn@gmail.com

Abstract

This article is about the work of the honored artist of the Tuva Autonomous Soviet Socialist Republic Sergei Khomushkuevich Kochaa. In particular, it presents an art analysis of silver earrings with bell pendants. It is revealed that plant motifs were drawn from the surrounding world, suggesting diverse and quite perfect artistic solutions. The given details of the ornament, the choice of color carry certain information, are significantly enriched and changed due to the shamanistic views of the master, assimilated with Buddhism. Using traditional motifs in his work, and also under the influence of certain conditions, Sergey Kochaa was able to give these motifs specific features only for his work, which later became an integral part of the original art direction.

Keywords: Tuvan culture, jewelry, silver, bell earrings, Sergey Kochaa, floral ornament, color symbolism.

Bibliographic description for citation:

Noozun O.Kh. The art heritage of Sergey Kochaa. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 170-177. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.012. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/20/ (In Russian).

References

1. Bir R. *Entsiklopediya tibetskikh simvolov i ornamentov* [Encyclopedia of Tibetan symbols and ornaments]. Moscow, Orientalia, 2011. 722 p.

2. Weinstein S.I. *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [History of folk art of Tuva]. Moscow, Nauka, 1974. 224 p.

3. Grebnev L.V. *Tuvinskii geroicheskii epos (opyt istoriko-etnograficheskogo analiza)* [Tuvan heroic epos (experience of historical and ethnographic analysis)]. Moscow, Izdatel'stvo vostochnoi literatury, 1960. 147 p.

4. Grum-Grzymajlo G.E. *Zapadnaya Mongoliya i Uryankhaiskii krai* [Western Mongolia and the Uryanhai Territory]. In: *Uryankhai. Tyva depter. V 7 t. T.2: Plemena Sayano-Altaya. Uryankhaitsy (IV–nachalo KhKh vv.)* [Uryanhai. Tuva dept. In 7 vol. Vol. 2: Tribes of the Sayan-Altai. Uryanhaytsy (IV – beginning of the twentieth centuries)]. Moscow, Slovo, 2007. 664 p.

5. Dongak S.Ch. *Tsvetovaya simvolika v kul'ture tuvinskikh kochevnikov* [Color symbolism in the culture of Tuvan nomads]. In: *Stanovlenie i razvitie nauki v Tuve. TGU* [Formation and development of science in Tuva. TSU]. Kyzyl, 2000, pp. 135-137.

6. Klyashtorny S.G. *Mifologicheskie syuzhety v drevnetyurkskikh pamyatnikakh* [Mythological subjects in ancient Turkic monuments]. In: *Tyurkologicheskii sbornik. 1977* [Turkological collection. 1977]. Moscow, 1981, pp. 117-138.

7. Kuzhuget A.K. *Dukhovnaya kul'tura tuvintsev: struktura i transformatsiya* [Spiritual culture of Tuvans: structure and transformation]. Kemerovo, 2006. 320 p.

8. *Kyul'-tegin: Poeziya vechnogo kamnya (pamyatniki orkhono-eniseiskoi pis'mennosti VI-VIII vv.)* [Kul-tegin: Poetry of the eternal stone (monuments of Orkhon-Yenisei writing of the 6th-8th centuries)]. Novosibirsk, Nauka, 2003. 248 p.

9. Noozun O.Kh. *Tuvinskoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo: vekhi istoriko-kul'turnogo razvitiya* [Tuvan arts and crafts: milestones of historical and cultural development]. Kyzyl, Tyvapoligraf, 2016. 153 p.

10. *Shkola tuvinskogo tantsa Anatoliya Shatina* [School of Tuvan dance of Anatoly Shatin]. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2004. 80 p.

11. Yakovleva K.M. *Tipologiya ukrashenii narodov altaiskoi yazykovoi sem'i Sibiri kontsa XIX – nachala XX v.* [Typology of jewelry of the peoples of the Altai language family of Siberia of the late XIX – early XX century]. *Izvestiya AltGU – News of AltSU*, 2011, No. 4-2. Available at: https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-ukrasheniy-narodov-altayskoy-yazykovoy-semi-sibiri-kontsa-xix-nachala-xx-v (accessed: 25.07.2019). (In Russian).

Received: July 31, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.013

УДК 745/749(571.52)

САВЫР САЛЧАК – ОДИН ИЗ ИСКУСНЫХ МАСТЕРОВ БАЙ-ТАЙГИ

Салчак Василий Савырович
Главный специалист Научного архива Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований при Правительстве Республики Тыва.
Россия, г. Кызыл.
kyrybazyr@mail.ru

Аннотация

Автор статьи на основе воспоминаний свидетелей исторических событий, в которых принимали непосредственное участие мастера-умельцы, ставит задачу – осветить неизвестные широкой общественности сведения о Савыре Чамыяновиче Салчаке, мастере-ювелире, эмчи-ламе, который провел шесть лет в сталинских лагерях, и вернуть в историю искусства имя одного из ярких представителей бай-тайгинских мастеров. Обращение к биографическим сведениям о мастерах-умельцах, раскрытие их разносторонних талантов имеет важное значение и для сохранения истории рода, и для восстановления преемственной связи между поколениями мастеров народного искусства.

Ключевые слова: Тува, коп-соокские салчаки, Савыр Салчак, эмчи-лама, искусный мастер, кузнец-ювелир, тувинские шахматы.

Библиографическое описание для цитирования:

Салчак В.С. Савыр Салчак – один из искусных мастеров Бай-Тайги // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 178-186. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.013. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/21/

Введение

Ранее в Туве у каждого рода были свои талантливые люди, мастера-умельцы, которые внесли свой вклад в историю своего рода и в развитие тувинского народного искусства в целом. Ознакомление современного читателя с их жизнью и деятельностью очень важно для сохранения культурного наследия тувинского народа.

Целью данной обзорной статьи является восполнение утраченных знаний по истории народного искусства родного края, а именно о жизни и деятельности мастеров-умельцев на основе воспоминаний живых свидетелей.

Автор данной статьи – младший сын искусного мастера из рода салчак м. Көъп-Сөөк Бай-Тайгинского кожууна Савыра Чамыяновича Салчака (1916–1973). Василий Савырович Салчак впервые представляет широкому читателю собранные им сведения

из архивов и воспоминания свидетелей о своем отце. Основные информанты – старший брат Барчин Салчакович Савыр (1936–2019) и известный камнерез Көгел Мижитеевич Саая, 1930 г.р. Здесь впервые рассказывается об искусном мастере Савыре Чамыяновиче Салчаке, раскрывается его разносторонняя многопрофильная деятельность.

Жизнь и творчество Савыра Чамыяновича Салчака

По официальным документам, Савыр – сын знаменитого шамана Чамыяна (по произвищу Доскаар-хам) из рода *Көъп-Сөөкских* салчаков Бай-Тайги, родился в 1916 году в местечке Саамчыыр.

Родной отец Савыра – Соспук был сильным борцом своего кожууна и, как говорят в народе, мастером на все руки. А приемный отец Чамыян был родным братом отца Соспука – Хопуйлана. У знаменитого шамана Доскаар-хама (иногда его называли Кожуун-хам – букв. *Кожуунный шаман*) было четыре дочери (он не имел сына), поэтому, когда жена двоюродного брата Соспука Хокпээ была беременна вторым ребенком, шаман обратился к ней со словами: «Попросил я у духов Синего Неба и родных мест, чтобы моя невестка родила способного, искусного мальчика, – затем продолжил: – Я пришел для того, чтобы посоветоваться с вами об усыновлении маленького, который еще находится в материнском чреве». Так усыновленный мальчик стал самым младшим братом (хеймером) четырех дочерей Чамыяна – Санаа, Долзат, Сендажы, Белек. Он рос изнеженным, своевольным ребенком.

С 7-летнего возраста до 14 лет Савыр был *хувураком* (послушником) *Көъп-Сөөкского хурээ* (монастыря). Служил хувураком вплоть до запрещения буддийского учения – закрытия, разрушения, сожжения дацанов и уничтожения желтой религии в Туве (1930–1940 гг.). Благодаря поддержке наставника Чымба-Хелина, он еще в молодом возрасте имел религиозный сан *хелиң* (гелонг), стал *эмчи-ламой* (ламой-лекарем), изготавливающим из местного сырья лекарства традиционной тибетской медицины. Савыр знал тувинский, русский, алтайский, монгольский, тибетский языки, владел санскритом, старомонгольским и тангутским письмом, пользовался латиницей и кириллицей. Он в свое время был одним из сильнейших игроков тувинских и классических шахмат в кожуунах Западной Тувы. Савыр был одним из знаменитых мастеров Бай-Тайги по пошиву мужской, женской, детской одежды и обуви, по тиснению кожаной посуды, конской утвари, отлично работал по дереву и камню, плотничал, столярничал, делал решетки и тонкие жерди юрты, *аптара* – сундуки, *улгурге* – посудные шкафы, а также стал самым искусным кузнецом-ювелиром.





Слева: Рис. 1. Савыр Чамыянович Салчак. Фото конца 1950-х гг. Научный архив Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований (ТИГПИ), д. 1443.
Справа: Рис. 2. Бопаш Хертек, мастер-рукодельница. Фото конца 1950-х гг. Научный архив ТИГПИ, д. 1445а.

Сын Салчака Соспука Савыр и дочь участника Кобдинской войны (1912–1914), героя Танну-Тувы Хертека Наадын-Хөө дзанги Бопаш в 1939 году создали семью в родном местечке жениха Көъп-Сөөк.

Юрта Савыра и Бопаш, по тувинскому обычаю, ориентирована по оси «запад – восток». Вход – с восточной стороны. Сторона юрты, где стоит алтарь с изображениями божеств, находится на западе. В центре юрты расположена железная печь с трубой. Юрта была привлекательной, с 8-ю решетчатыми складными стенами; края войлочного покрытия по кругу обшиты узким отрезком красного сукна; лентообразные волосяные веревки, закрепляющие войлок на юрте, скручены из шерсти *сарлыка* – яка. Почетное место юрты (*дөр*) обставлено 2-мя *аптара* (вид сундука – передняя, видимая сторона сплошная), 4-мя *шулгуурга* (вид сундука – передняя, видимая сторона разделена на четыре клетки); далее на женской (северной) половине – кровать и *улгурге* – посудный шкаф, все украшены орнаментом; на мужской (южной) половине – ближе к двери развешана сбруя: недоуздок, узда с серебряными бляхами, конские путы, тренога, аркан из сыромятной кожи, седло с выделанным из верблюжьей кожи чепраком; далее расположены кузнечные, столярные металлические инструменты, горн из меха; деревянные ступа и пест, самогонный аппарат и т. д.



Рис. 3. Аптара. Роспись мастера-рукодельницы Бопаш Хертек. Нач. 1970 гг. Экспонат фонда Национального музея Республики Тыва. Фото из выставочного зала – 23.08.2019 г.

В то время Савыр и Бопаш имели достаточное количество имущества и скота. В юрте предприимчивой молодой семьи часто гостили родственники, друзья, у них останавливались незнакомые путники, а хозяйка их угощала горячим молочным чаем и вкусной едой кочевников: *далган*, *тараа*, *өреме*, *тарак*, *ааржы*, *курут*, *ээжегей* и т. п.

Во времена Тувинской Народной Республики и Советской Тувы Савыра, считая его представителем эксплуататорского слоя, эмчи-ламой желтой веры, сторонником тибетской медицины, противником советской власти, не принимали в члены Товариществ животноводства и земледелия (Тожземы), колхозов родного кожууна. Он до конца жизни занимался единоличным хозяйством. Обрабатывал родовую землю, сеял пшеницу, ячмень, овес; занимался кустарным ремеслом (в основном ювелирными изделиями), плотничал, столярничал; собирал лекарственные растения, совершал традиционные обряды, читал сутры; изготовленные вещи обменивал на скот.

Заказчики ювелирных изделий, юрточной утвари, конской сбруи – всего того, что умел делать из металла, дерева, кожи, меха и шерсти предприимчивый Савыр, – жили в Бай-Тайге, Барун-Хемчике, Монгун-Тайге, а также в Горном Алтае. Жена его Бопаш занималась хозяйством, следила за домашним скотом, сбывала все то, что делал муж.

Когда семья Савыра жила в Көъп-Сөөке, она зимовала в местечке Ээрээн, их летнее кочевье находилось в Дыттыг-Хеме, осеннее стойбище – в Ээр-Хаваке Көъп-Сөөкской долины, а весной они останавливались в местечке Тейлер.

Весной 1941 года, по житейским обстоятельствам, они перекочевали в сумон Шуй, где жили родители Бопаш. У них в семье родились семеро детей. Сыновья: старшие Сарыг-оол (1936–2008), Барчин (1938–2019) и самый младший Василий (1960); дочери: Долгар (1940–1952), Караштаан (1942–1975), Бакмаа (1946–2010), Дензенмаа (1949). Родители воспитали их достойными людьми. Дети *эмчи-ламы* Савыра – три сына стали учителями, две дочери – врачами. Сарыг-оол и Василий окончили Кызылский педагогический институт, Барчин – Новосибирский институт советской торговли (более 15 лет преподавал в Кызылском кооперативном техникуме), Бакмаа – Томский, Дензенмаа – Красноярский медицинский институты.

Летом 1941 года, когда началась Великая Отечественная война, семья Савыра в помощь фронту – красному обозу передала в дар 22 лошади, 16 волов, хозяин доставил свой скот вместе с другими погонщиками из Бай-Тайги до Чедерской степи Тандинского кожууна (расстояние более 300 км.).

Бопаш Наадын-Хөөевна рассказывала Барчину: «В те времена на территории сумона Шуй все жили в юртах, не было ни одного дома, хозяйственных построек, даже скот держали в открытом загоне. В юрте неудобно было столярничать, поэтому ваш отец в местечке Калбак-Өдек построил дом, избу-мастерскую, где занимался кузнечным и столярным делами, склад-кладовку. Рядом с домом ставил юрту, а также разбивал двухместную палатку» [4].

Наш отец – искусный кузнец, ювелир, плотник, столяр, портной – имел очень много разнообразных инструментов: большую, среднюю, маленькую наковальни, пилы ручные для распиливания бревна на доски, ножовки для металла; было много разного размера рубанков и фуганков, тесел, молотков, топоров, щипцов, клещей, зажимов, резцов, зубил, напильников, рашпилей, сверл, долот, шильев, а также металлических, деревянных, кожаных, бумажных лекал, шаблонов. Собрать в полном составе столько инструментов было очень сложно.

Нашему отцу араты часто заказывали следующие изделия: **предметы быта** (мебель, инвентарь юрты): *аптара*, *шулгуурга* – сундуки, *ширээ* – стол, стул, *улгүүр* – шкаф, кровать; *алгый* – небольшая плоская чаша, *илбек* – крюк для вытаскивания мяса из горячего котла, *кыскаш* – кочерга; **сбруя, снаряжение для коня:** недоуздок, узда, седло, подкова, сани, телега, *чагы* – доха из козлиной шкуры, *хөндүрге* – нагрудник (в упряжке вола, коня), *кудурга* – подхвостник (вид подпруги, предотвращающей сползание седла вперед), *сыдым* – кожаный аркан, лассо, *төрепчи* – чепрак, *деспе* – узорчатые куски кожи по обеим сторонам тувинского седла, которые прикрывают верхнюю часть ремней стремян, *таалың* – переметная сумка, *кымчы* – кнут; **ювелирные изделия:** *чулар, чүген белдирлери, эзер базыткыыштары* – серебряные, медные, латунные бляхи на подушке седла, на узлах узды; *өөктер* – пуговицы; женские украшения: серьги, кольца, перстни, шпильки и т. п.

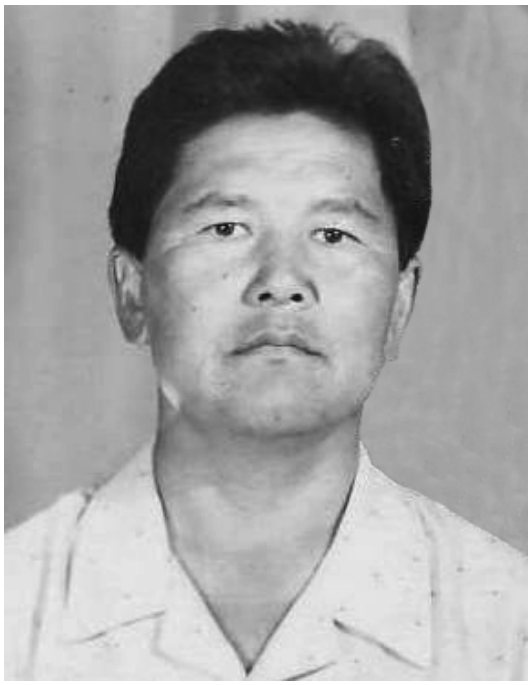


Рис. 4. Барчин Салчакович Савыр. Фото 1989 г. Научный архив ТИГПИ, д. 1446б.

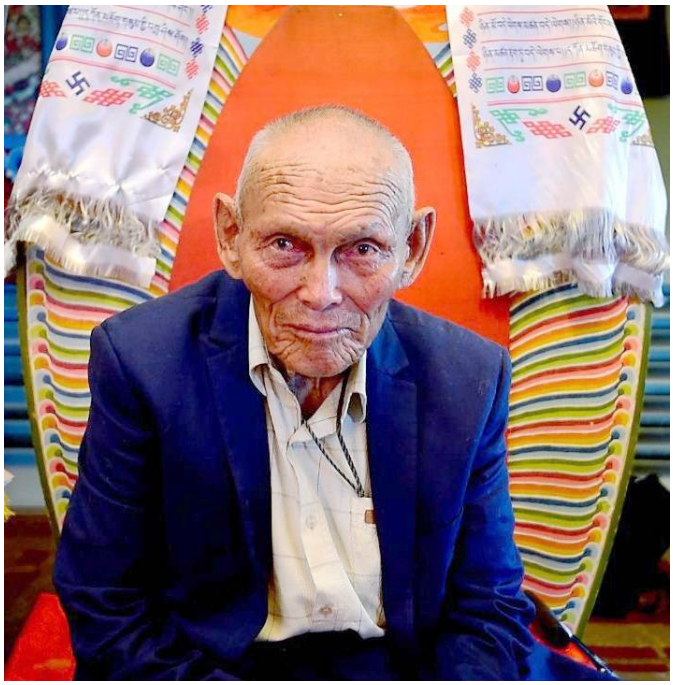


Рис. 5. Көгел Мижитеевич Саая . Фото 2016 г. Научный архив ТИГПИ, д. 1447а.

Барчин Салчакович в своих воспоминаниях пишет: «Наш отец не устанавливал цены на дорогостоящие изделия. На такие изделия заказы делают состоятельные люди, которые, не обидев мастера, могут предложить достойное вознаграждение.

Зерновые культуры наш отец сеял на 3-х участках, в местечках Базарак-Адаа, Базарак-Устуу сумона Шуй и Бедик-Бел сумона Эрги-Барлык. Поэтому собирал урожай больше чем достаточно. Излишками хлеба и изготовленными разными заказами обменивался с жителями сумонов Шуй, Каргы, Саглы, Чиңге-Каът, Эрги-Барлык, Тээли, Кызыл-Мажалык (ныне территории этих сумонов входят в Бай-Тайгинский, Барун-Хемчикский, Монгун-Тайгинский, Овюрский кожууны).

С чабанами и охотниками обменивался яками, лошадьми, каменной солью, средствами народной медицины, такими как сыын *мыйызы* – рога марала, *хая-чугу* – мумие, *адыг-өдү* – сушеная медвежья желчь; с теми, кто жил в поселках, кожуунном центре, золотом прииске Чинге-Каът, – мукой, сахаром, плиточным чаем, швейной машиной, сепаратором, палатками, плугом, бороной, железом и серебром; некоторые заказчики рассчитывались деньгами. На вырученные деньги он покупал кузнечные инструменты, разноцветные масляные краски, *юфт* – кожу, сафьян, хомут, лопаты, пиалы, шелковые и другие ткани, и также все, что необходимо в личном хозяйстве» [4].

В январе 2010 года мы записали на аудио- и видеокассеты воспоминания о нашем отце его земляка, известного камнереза, буддийского Учителя Көгела Мижитеевича Саая (1930 г.р.), члена Союза художников России (СССР), лауреата Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина, заслуженного работника культуры Республики Тыва.

Он нам сообщил много ценных сведений. Некоторые из них приведем здесь: «Савыра Салчака я знаю с детства. Когда он был еще молодой, даже не был женатым, часто захаживал в нашу юрту. Он был другом, приятелем моего отца Мижитея. Они вместе делали подковы, я с 6-7 лет помогал им вздувать горн. В то время, когда

запретили деятельность монастырей, мне неизвестно было, что он был ламой, а слыл мастером на все руки. Отлично изготовлял и разрисовывал аптара и другую мебель, “по уровню мастерства в этом деле степени Савыра никто не достиг”, – говорили его земляки.

Когда я был маленьким, в начале 1930 годов Көъп-Сөөкское хүрээ было сожжено, все хозяйство уничтожено. А после вхождения Тувы в состав СССР на верхах было принято решение о восстановлении разрушенных религиозных объектов. В 1946 году в Бай-Тайге новую Көдүргелиг Дуган-Өг (букв. Юрта-Пагода) с полосой ткани, протянутой сверху от дымохода до верхней части двери юрты, смастерил, кроил и шил Савыр. С восхищением смотрел на эту юрту. Кроме көдүрге на четырех сторонах войлочной кровли юрты многослойными разноцветными тканями были вышиты четыре бабочки.

Савыр отличился по мастерству и на железные изделия. В 2000-е годы Сергей Кочаа, мастер-резчик агальматолита, мастер тиснения по коже, мастер художественного литья [2; 5], со своими помощниками на основе современных технологий, на современных станках, попытался повторить ювелирную работу “Тыва шыдыраа” – “Тувинские шахматы”, фигуры которой с одной стороны из меди, с другой – из латуни. Эти фигуры не просто отлиты, на плечах (офицерских погонах) белого короля сделана бахрома, у ферзей и пешек с обеих сторон на хвосте – цветочки. Каким образом он делал их выпуклыми, уму непостижимо. Также тоненькие ножки этих фигур, не говоря об основной форме тела, внутри ничем не заполнены, полые. О том, как он отливал тувинские шахматы, спрашивал мой отец, кузнец Мижитей, у которого отец, дедушка, прадедушка были известными кузнецами, Савыр детально комментировал, я в детстве слышал их разговор» [3].



Рис. 6. С.Ч. Салчак. Шахматные фигуры. Работа конца 1930-х гг. Научный архив ТИГПИ, д. 1449.

На рисунке 6 – работа Савыра Салчака (конец 1930-х гг.) [6]. Фигуры тувинских шахмат: 1) ***терге*** – ладья, 2) ***аът*** – конь, 3) ***теве*** – верблюд (вместо слона в классических шахматах), 4) ***мерзе*** (***ыт*** – букв. собака) – ферзь, 5) ***ноян*** – король, 6) ***оол*** – пешка.

Мне, младшему сыну Василию, отец дал имя Күрүбазыр, которое впоследствии стало моим литературным псевдонимом, с 5-6-ти лет приходилось помогать отцу, кузнецу-ювелиру, вздувать горн. В последний раз отец сделал серебряными бляшками недоуздок и узду в 1971 году.



Рис. 7. Сергей Кочаа. 2009 г. Фото Александра Сагдыевича Хертека. Научный архив ТИГПИ, д. 1448б.



Рис. 8. С. Кочаа. Шахматные фигуры. Работа 2013 г. Научный архив ТИГПИ, д. 1450б.

В 1951 году 25 июня во время посещения золотого прииска Чинге-Каът на территории сумона Шуй, когда Савыр Салчак приехал в магазин с целью отовариться, милиционеры задержали его как «врага народа» и увезли в кожуунный центр в с. Тээли. За что и на сколько лет осудили, где отбывает наказание – семью не оповестили. В том году его детям было: Дензенме – 1 год и 8 месяцев, Бакме – 4, Карашtаан – 8, Долгар – 10 (отца очень любила, после его задержания и осуждения, в 11 лет, сильно тоскуя по отцу, умерла), Барчину – 13, Сарыг-оолу – 15 лет. В те суровые годы, чтобы выжить и спастись от неминуемого голода, его семья обменивала инструменты отца, искусного мастера на 14 *барба* (большой кожаный вьючный мешок) ячменя.

А в марте 1957 года Президиум Верховного суда Российской Федерации своим постановлением признал полностью невиновным бывшего осужденного Савыра Чамыяновича Салчака за отсутствием в его действиях состава преступления [1].

Савыр Чамыянович Салчак умер в 1973 году.

Заключение

Приведенные в статье ранее неизвестные сведения о Савыре Чамыяновиче Салчаке раскрывают историю жизни и деятельности одного из талантливых мастеров Бай-Тайги. Сохранение памяти рода через призму исторических событий с помощью биографических сведений очень важно, особенно для молодежи. Только таким образом можно восстановить преемственность поколений, сохранить подлинные традиции народа, его материальные и духовные ценности.

Литература

1. Государственный архив Республики Тыва. Ф. 734, оп. 1, д. 124, л. 580-581.

2. Надежда Антуфьева. Сельский художник Сергей Кочаа вступил в конкуренцию со скифами // Газета «Центр Азии». – 2009. – № 28 (17 – 23 июля).

3. Саая Көгел Мижитеевичиниң чугаалары №1. Салчак Савыр (Рассказы Саая Когела Мижитеевича №1. Салчак Савыр). Научный архив ТИГПИ. Видео. Ф. Д. 5, диск 1; РФ. Д. 5651, л. 1- 9.

4. Савыр Барчин Салчакович. Буянныг ада-иениң өг-бүле туткан төөгүзү (История создания семьи благородных родителей). Науч. арх. ТИГПИ. РФ. Д. 5673, л. 1-8.

5. Саяна Ондур. Искатель забытых ремесел // Газета «Центр Азии». – 2010. – № 24 (18-24 июня).

6. Снимок фигур из частной коллекции Салчака Владимира Оскуровича, жителя с. Тээли Бай-Тайгинского кожууна Республики Тыва. Научный архив ТИГПИ. Фотогр. Ф. Д. 1449.

Статья поступила в редакцию 28.08.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.013

SAVYR SALCHAK AS ONE OF THE SKILLED MASTERS OF BAI TAIGA

Salchak Vasily Savyrovich
Chief specialist of the Scientific Archive of the
Tuva Institute of Humanitarian and Applied
Social and Economic Research.
Russia, Kyzyl.
kyrybazyr@mail.ru

Abstract

The author of the article conducts a study based on the recollections of witnesses of historical events in which craftsmen took a direct part. Its task is to present information unknown to the general public about Salchak Savyr Chamyyanovich, master jeweler, emchi lama, and return to the history of art the name of one of the prominent representatives of the Bai-Taiga masters. Turning to biographical information about skilled craftsmen and revealing their versatile talents is important both for preserving the history of the family and for restoring the continuity between generations of folk art masters.

Keywords: Tuva, cop-sook salchaks, Savyr Salchak, emchi lama, skilled craftsman, jeweler blacksmith, Tuvan chess.

Bibliographic description for citation:

Salchak V.S. Savyr Salchak as one of the skilled masters of Bai Taiga. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 178-186. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.013. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/21/ (In Russian).

References

1. The State Archive of the Republic of Tuva, f. 734, inv. 1, d. 124, l. 580-581.

2. Nadezhda Antufieva. *Sel'skii khudozhnik Sergei Kochaa vstupil v konkurentsiyu so skifami* [The rural artist Sergei Kochaa entered into competition with the Scythians]. *Tsentr Azii – Center of Asia*, 2009, No. 28 (July 17-23).

3. *Rasskazy Saaya Kogela Mizhiteevicha №1. Salchak Savyr* [Interviews by Saai Kogel Mizhiteevich No. 1. Salchak Savyr]. Scientific archive of the Tuva Institute of Humanitarian and Applied Social and Economic Research. Video. F., d. 5, disc 1; RF d. 5651, l. 1-9.

4. *Istoriya sozdaniya sem'i blagorodnykh roditelei* [The history of the creation of a family of noble parents]. Scientific archive of the Tuva Institute of Humanitarian and Applied Social and Economic Research. RF d. 5673, l. 1-8.

5. *Sayana Ondur. Iskatel' zabytykh remesel* [Sayana Ondur. Seeker of forgotten crafts]. *Tsentr Azii – Center of Asia*, 2010, No. 24 (June 18-24).

6. Photo of figures from the private collection of Vladimir Oskurovich Salchak, a habitant of v. Teeli of the Bai-Taiga kozhuun of the Republic of Tuva. Scientific archive of the Tuva Institute of Humanitarian and Applied Social and Economic Research. Photo F. d. 1449.

Received: August 28, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.014 УДК 736.2:745/749

СОВРЕМЕННОЕ КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО ТУВЫ. ДИНАСТИЯ ТОЙБУХАА

Хертек Александр Сагдыевич
Заведующий отделом культуры, искусства и религии, Национальный музей имени Алдан-Маадыр Республики Тыва.
Россия, г. Кызыл.
hertek952@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена вопросу развития малой пластики в Республике Тыва, а также династической преемственности этого вида творчества у родоначальников современного тувинского камнерезного искусства. Современные камнерезы работают в четырех основных темах – анималистической, этнографической, буддийско-сказочной и спортивной. Бай-Тайга – это родина тувинских мастеров-камнерезов, среди которых есть семейные династии, особое место среди них занимает династия Тойбухаа. Хертек Тойбухаа является одним из родоначальников скульптуры малых форм, его дело продолжили сыновья и внуки, среди них выдающимся камнерезом стал Дондук Дойбухаа. Их произведения являются украшением собраний многих музеев России и частных коллекций за рубежом.

Ключевые слова: Бай-Тайга, камнерезы, агальматолит, Сарыг-Хая, Тойбухаа, династия, Дондук Дойбухаа, преемственность, музеи.

Библиографическое описание для цитирования:

Хертек А.С. Современное камнерезное искусство Тувы. Династия Тойбухаа // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 187-201. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.014. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/22/

Современное камнерезное искусство Тувы является одним из древних материальных проявлений народного искусства. Отделка предметов народного быта, декоративная обработка агальматолита называется камнерезным делом, а создание редких по красоте и сложности художественных изделий из поделочного камня – камнерезным искусством.

Рожденное в условиях кочевого быта, тувинское камнерезное искусство воплощалось в самых разных изделиях – игрушках, шахматных фигурках, декоративных деталях бытовых предметов и культовых принадлежностей. Материалом для народной малой пластики издавна служили дерево, агальматолит, медь, бронза, железо, сплавы серебра.

Агальматолит является почти единственным поделочным камнем Тувы, активно используемым местными резчиками. Это непрозрачная разновидность минерала пирофиллита, относящаяся к поделочным камням. Добывается в Юго-Восточной Азии (Корея, Япония, Китай), Монголии, Узбекистане, Казахстане, в Восточной Европе (Чехия, Румыния), на Украине. В России – на Южном Урале, Алтае, в Бурятии. В разное время он был известен под такими названиями, как фигурный камень, аголит (синоним), восковый камень, жировик (старинное название, произошло из-за гладкой, «мыльной» поверхности), кореит (корейский агальматолит), пагодит (старинное название, распространенное в Сибири). В Туве, где добывается агальматолит, излюбленный материал местных камнерезов, этот минерал называют «*чонар-даш*» («мягкий камень», «камень, который можно резать») [4, с. 31].

Агальматолит – традиционный скульптурный материал тувинских резчиков по камню. Месторождение его располагается на западе, в Бай-Тайгинском кожууне, на вершине горы Сарыг-Хая. Агальматолит залегает линзами протяженностью 100-150 метров. Практически весь материал добывают кустарным способом, углубляясь в землю на 1 или 1,5 метра. Творческий опыт тувинских камнерезов показывает, какие огромные возможности таит в себе этот природный материал. Он легко поддается обработке различными инструментами, в том числе обычным ножом, так как имеет невысокую твердость.

В советское время в тувинском современном камнерезном искусстве ведущие позиции занимали выдающиеся мастера по резьбе из камня: Хертек Тойбухаа, Монгуш Черзи, Мижит-Доржу Хертек, Когел Саая, Байыр Байынды, Раиса Аракчаа. О них писали в своих научных трудах такие известные ученые, как И.М. Мягков [6], С.И. Вайнштейн [2], С.М. Червонная [10], А.Л. Карпун [3], Е.П. Маточкин [5], В.Я. Рафаенко [7] и многие другие. Исследователь Тувы профессор С.И. Вайнштейн на протяжении многих лет изучал народное искусство и быт коренных жителей Республики Тыва, итогом стало издание монументального труда «История народного искусства Тувы» [2], в котором показано становление и развитие современного камнерезного искусства.

В такой скульптуре можно отметить ряд характерных особенностей: во-первых, предельная достоверность образа, реалистическая проработка деталей. Традиционной для Тувы принято считать именно такую, несколько приземистую пластику из дерева, имеющую гладкую поверхность, массивную, скупую по проработке. Скульптура из камня первоначально отличалась именно такими чертами. Вторая особенность – это декоративная стилизация формы. Главные объекты изображения тувинских камнерезов удивительно искусно стилизованы. Изысканно-пластичные декоративно-орнаментальные скульптуры из агальматолита с тонко проработанными деталями и музыкальными линиями силуэтов – это достижения последних десятилетий, связанные с именами крупнейших тувинских народных мастеров: Чанзана Салчака, Хертека Тойбухаа, Монгуша Черзи, Мижит-Доржу Хертека, Байыра Байынды, Раисы Аракчаа, Когела Саая и др. Наиболее часто встречается волнообразный врезной орнамент в трактовке грив, хвостов и шерсти, в завитках рогов. Орнамент мыслится не только как элемент декора, но прежде всего это – деталь, характеризующая то или иное животное. Эти две характеристики – реализм и стилизация – могут органично уравновешиваться либо доминировать друг над другом.

Первые работы старейших камнерезов чаще всего изображали анималистические сюжеты с одиночными фигурами животных, таких как бык, лошадь, овца, собака, верблюд, горный козел, горный баран, медведь, волк, лиса и т. д. Чаще они были похожи на деревянные фигурки животных, выполненные народными мастерами конца XIX – начала XX века. Позы животных были статичными, без динамичных движений и ракурсов [7, с. 247]. Позднее, уже в советское время, вышеупомянутые мастера стали придавать зверям различные повороты, движения, и животные на подставках стали составлять многофигурные композиции.

Ведущей в камнерезном искусстве является анималистическая тема, в которой все камнерезы начинали свою творческую деятельность. Вторая тема – символическая – представляет сказочно-буддийскую тематику, в которой все образы взяты из буддийской мифологии, тувинского эпоса и сказок. Третья тема – спортивная – показывает те виды состязаний, которыми коренное население занималось на протяжении многих веков, – это борьба хуреш, конские скачки и стрельба из лука. Четвертой темой является этнографическая, отраженная в будничных сюжетах, которые тувинцы видели почти каждый день.

В тувинской современной скульптуре малых форм есть преемственность и продолжение династических традиций народных мастеров. В настоящее время существуют династии Х. Тойбухаа, М. Черзи, Б. Байынды, Р. Аракчаа, К. Саая, К. Хунан и других мастеров камнерезного искусства. Мы рассмотрим в статье династию Тойбухаа – одного из родоначальников тувинской современной малой пластики.

Основатель этой династии – народный мастер-камнерез Тувы Хертек Коштайевич Тойбухаа (1917–1981). О его признании говорят следующие звания и награды. Он является заслуженным художником РСФСР, был награжден престижной Государственной премией РСФСР им. И.Е. Репина, на родине в Туве ему было присвоено высшее звание в искусстве «Народный художник Тувинской АССР». Мастер признан одним из основоположников современного камнерезного искусства, а его работы являются классическими образцами для изучения у тувинских художников. Традиции его скульптуры малых форм продолжают сыновья Х.К. Тойбухаа.

Биография Тойбухаа в настоящее время достаточно хорошо изучена. Он родился 1 января 1917 года в местечке Коп-Сок Бай-Тайгинского хошуна в многодетной семье простого арата-скотовода. Его интерес и любовь к камнерезному искусству возникли в раннем детстве. Он видел, как работают старые мастера с деревом и удивительным податливым обычному ножу камнем чонар-даш (агальматолитом). Процесс одухотворения камня, оживления его, возможность придать ему динамику и характер животного или фантастического существа захватил душу мальчика, ввел его в круг творчества. Известно имя его первого наставника – старейшего мастера Кужугета Дуктуг-оола, который подметил интерес и одаренность мальчика и дал первые наставления. Он посоветовал в выборе материала начинать с коры тополя и мягких пород дерева, а затем, овладев техникой и укрепив руку, перейти к работе с агальматолитом.

Кроме художественной одаренности Тойбухаа был на редкость трудолюбивым человеком, что помогло ему быстро овладеть техникой резьбы по камню, выработать свои подходы и приемы. Помышлять исключительно о поприще художника в те времена было невозможно, поэтому любовь к искусству он сочетал с работой

разнорабочим, столяром, стекольщиком. В 1936 г. Хертек Тойбухаа окончил месячные курсы фельдшера-ветеринара в поселке Кызыл-Мажалык и стал работать в родном селе Кызыл-Даг ветеринарным санитаром. Все эти молодые годы он не бросал своего любимого занятия – резьбы из камня скульптуры малой пластики, деревянных игрушек и национальных шахмат.

Хертек Тойбухаа более тридцати лет проработал ветеринарным врачом в родном селе Кызыл-Даг, избирался председателем Кызыл-Дагского сельского совета, а с 1949 г. стал участвовать в областных художественных выставках, которые устраивало местное министерство культуры. В 1964 г. он был принят в члены Союза художников СССР за активное участие в художественных смотрах – местных, зональных, всероссийских. Как человек большой деятельности, широкой образованности, Хертек Тойбухаа стал одним из организаторов создания Союза художников Тувинской АССР как отдельной творческой организации [2, с. 182].

Первые скульптуры молодой камнерез выполнял по частным заказам, которые за прошедшие годы не сохранились, поэтому трудно судить о его первоначальном стиле моделировки, технике вырезания фигур. Можно лишь догадываться, что автор вырезал работы из чонар-даша как бы из дерева, без орнаментации и декорировки. Но круг фигурных сюжетов Хертека Тойбухаа остался традиционно анималистическим, как у многих старейших народных мастеров, – это кони, горные козлы, верблюды, сарлыки, овцы, быки, мифические арзланы и тувинские шахматы [1, с. 87]. Пробудившаяся тяга к творчеству и большой интерес к его произведением побудили Хертека Тойбухаа искать возможность повысить свое художественное образование, что было непросто в Туве в 40-х годах прошлого века. И такая возможность скоро появилась – это был Дом народного творчества, созданный в 1948 г. Инициаторами этого замечательного центра культуры были большие энтузиасты развития художественного творчества в Туве народный писатель С.Б. Пюрбю и известный художник В. Демин. Они проделали колоссальную подвижническую работу, по всей республике находили и приглашали к сотрудничеству мастеров прикладного искусства – резчиков по дереву, камню и другим ремеслам. С ними знакомились, проводили семинары, курсы по обмену опытом, организовывали выставки и писали первые обзоры творчества.

В фонде декоративно-прикладного искусства Национального музея Республики Тыва хранятся скульптуры малых форм Х.К. Тойбухаа, принятые с 1952 г. Они представляют собой анималистические работы, в основном одиночные фигуры животных (олень, козел, баран, лошадь, всадники, несколько тувинских шахмат), и портретную – небольшой бюст И. Сталина. В конце 1950-х – начале 1960-х годов зрелый мастер ищет новые композиционные приемы, придает скульптурным фигурам выразительное движение, тем самым как бы оживляя малую пластику.

Работы конца 1950-х – 1960-х годов представляют серьезный искусствоведческий интерес, потому что относятся к периоду творческого взлета. Более того, в этот период закладываются некоторые очень важные особенности его искусства, которые получат в свою очередь развитие в произведениях других мастеров. Первое, что нужно отметить, это переход к многофигурным композициям. Он потребовал, с одной стороны, усовершенствовать композиционное мастерство, развить чувство пропорциональных соотношений, добиться проработки мелкой пластики как произведения, которое

раскрывает свой образный план с разных точек зрения. Таковы работы «Тувинец и тувинка в национальных одеждах» (1956, рис. 1), «Чабан-женщина на лошади» (1960), «Сакманщица» (1961, рис. 2).



Рис. 1. Тойбухаа Х.К. Тувинец с тувинкой. 1956. Агальматолит, 16 х 10 х 5,7 см. Национальный музей Республики Тыва (далее – НМ РТ). Фото: А.С. Хертек.



Рис. 2. Тойбухаа Х.К. Сакманщица. 1961. Агальматолит, 10 х 14 х 6,5 см. НМ РТ. Фото: А.С. Хертек.

Другим важным аспектом его творческого метода стало активное обращение к теме этнографии и воспроизведение в скульптурных произведениях деталей повседневной жизни аратов-скотоводов. Творческими удачами художника стали: «Тува до 1945 года» (1959), «На санях» (1952), «Дойка сарлыка» (1959), «Пастушки» (1962).

Мелкой пластикой не ограничивается художественная деятельность Хертека Тойбухаа, он активно обращается к монументальным формам искусства и выполняет скульптурные композиции для диорам – «Разведчики 60-ти богатырей» (1959) и «Тувинская юрта» (1959), находившиеся в постоянной экспозиции старого Национального музея Республики Тува.

Будучи целостной личностью, наблюдательным человеком, опытным охотником и ветеринаром, Хертек Тойбухаа прекрасно знал анатомию животных, их повадки, пластику. Это стало основанием обширной анималистической серии художника, которую он создает в 1960-х годах. Предметом его внимания становятся верблюды, горные козлы, сарлыки, кони. Опыт создания выразительных по движению работ помогает ему и в создании скульптур с мифологическими персонажами – драконами и арзланами, а также динамичных пластических сюжетов с единоборством человека и животных: «Танец» (1969), «Бой быков» (1960), «Укрощение коня» (1971), «Коза с козленком» (1962). Творческой удачей, отмеченной многими, стала скульптура «Маралуха с теленком» (1963, рис. 3), посвященная теме материнства. В работе композиционно доминирует молодая олениха, которая кормит молоком беззаботного

детеныша. Она же воплощает образ заботливой матери, в резком развороте повернув голову, вслушивается в звуки окружающего пространства.



Рис. 3. Тойбухаа Х.К. Маралуха с детенышем. 1963. Агальматолит, 19,5 х 16 х 5 см. НМ РТ. Фото: А.С. Хертек.

В анималистическом жанре Тойбухаа проявил себя как прекрасный психолог и человек, боготворящий природу и все живое в ней. Фигура детеныша пластически выразительно вписана в фигуру стоящей матери. Прием фигурной подставки не нов для тувинской каменной пластики, его впервые вводят далекие предшественники Хертека Тойбухаа. Образ, найденный Тойбухаа, был настолько выразительным и емким, что в дальнейшем был повторен в монументальной скульптуре, что украшает въезд в столицу Тувы на девятом километре по шоссе Абакан – Кызыл и символизирует приветствие и материнскую ласку столицы республики.

Следующая работа зрелого мастера – «Верблюд» (1973, рис. 4) – выполнена из светло-серого агальматолита. Пример этой скульптуры четко демонстрирует основной принцип тувинской пластики – сочетание реальности и декоративной фантастики. Верблюд Хертека Тойбухаа сразу узнается как конкретное животное, но в то же время поражает и сказочность образа. Камнерез использует ритмическую вставку поперечными резными линиями, дополняет фигуру верблюда причудливой формы горбиками и гривой, расположенной в двух плоскостях. Художественное своеобразие тувинской малой пластики заключается в соединении реалистического сходства с декоративной фантазией.



Рис. 4. Тойбухаа Х.К. Верблюд. 1973. Агальматолит, 9 х 16 х 3,5 см. НМ РТ. Фото: А.С. Хертек.

Происхождение мифических образов в мелкой каменной пластике Тувы берет свое начало в тувинском эпосе и сказочных преданиях. В Восточной Азии, особенно в древнем Китае, образ дракона считается символом сверхъестественных и мифических небесных сил. Образ дракона древний, он упоминается еще в деревянной скульптуре тувинцев. По записанным преданиям Вайнштейна, «в прошлом концы луков нередко украшались резными головами животных, в том числе драконов» [2, с. 176]. Хертек Тойбухаа вырезал из чонар-даша образ мифического дракона, он изобразил «Дракона» (1962), совсем как домашнего зверя, который, мягко ступая ногами по земле, поднимает голову к небу, готовясь зарычать. Перед нами одомашненный образ мифического существа, сказочная гроза для многих простых тувинцев в природе. Так решил прославленный камнерез свою идею о драконе.

Одним из героев работ Тойбухаа был лев-арзлан, популярный образ тувинской мифологии, что восходит к нескольким художественным традициям. Он встречается в буддийском пантеоне как стражник, охраняющий от злых духов Будду. Кроме того, он частый персонаж китайской художественной культуры, с которой у тувинцев были всегда тесные контакты. Народные мастера Тувы связывали арзлана с воплощением силы и мощи. Они довольно часто изображали арзланов в дереве и камне. Каждый камнерез вырезал из агальматолита арзланов, по большей части похожих на домашних тибетских собак или на буддийских сказочных львов-полусобак. Очевидно, сказывалось влияние кочевого образа жизни аратов, которые часто общались со своими собаками [9, с. 6].

Интересны и другие изображения малой скульптуры народных мастеров, которые вырезают различных Будд, бодхисатв, различные сцены из буддийской мифологии и тувинских сказок. Хертек Тойбухаа изобразил в агальматолите миниатюрную скульптуру буддийского божества «Бурхан» 1976 г. на небольшом троне.

Предыдущие темы, рассмотренные нами, не освещались в научных периодических изданиях. Этнографическая тема затрагивалась в трудах С.И. Вайнштейна и др. исследователей. Жанровые сцены из бытовой жизни аратов-чабанов, запечатленные в камне, народные мастера видели с детства, и они им знакомы до мельчайших подробностей в поведении, повадках животных и окружающих их людей. Такова скульптурная композиция Тойбухаа «Тувинская юрта в 1945 г.» (1952) – это миниатюрная работа, состоящая из нескольких фигурок животных, юрты и забора, некоторые скульптурки высотой чуть более 1 см. В другой композиции «На санях»

(1952) Тойбухаа решает сложную задачу, как из одного куска камня изобразить сани с всадником и запряженную лошадь. Позже мастер к юбилею Великой Октябрьской революции выполняет барельеф «Дружба русского и тувинского народов» (1957). Х. Тойбухаа не имел художественного образования, но достиг высокого совершенства в овладении барельефной резьбой по камню. В представленной нами ранее работе «Тувинец с тувинкой» (1956, рис. 1) художник правильно и достоверно точно передает этнографическую картину в изображении национальных костюмов тувинцев, в головных уборах и косах, которыми обладает коренное население Тувы.

Х.К. Тойбухаа – первый из старейших народных мастеров-камнерезов еще с 1957 г. стал вести кружок пластического искусства при средней школе села Кызыл-Даг, позднее его примеру последовали другие ведущие мастера по чонар-дашу Тувы. Находясь на отдыхе на аржаане Тарыс (аржаан – целебный источник. – *Прим. ред.*), опытный мастер первый увидел зачатки и большое стремление к пластическому искусству у скромной работницы магазина Раисы Аракчаа, которая очень хотела научиться резьбе по камню. Став ее наставником, Х.К. Тойбухаа открыл Раисе Аракчаа творческий путь камнереза, увенчавшийся признанием в изобразительном искусстве на всероссийском уровне.

Важный период в творчестве Тойбухаа связан с 70-ми годами прошлого века. Работая в малой пластике, он создает и крупные работы, в том числе в новом для него материале – граните. Из-под руки мастера выходят портреты политических деятелей, героев Тувы, изображения буддийских божеств: «Лежащий козерог» (1971), «Портрет добровольца Салчака Данзын-оола» (1971–1973), «Портрет С.К. Тока» (1977). Многие работы выполнены в реалистической стилистике.

Искусство Тойбухаа выходит за рамки Тувы и получает всероссийское признание, он активно участвует на крупных выставках, представляет свои работы за рубежом: «Сибирь социалистическая» (1964–1980), «Советская Россия» (1965–1981), «Художники автономных республик, областей, округов РСФСР», «По родной стране», «Анималисты России», «Скульптура малых форм» в Японии, Канаде, Чехословакии, Румынии, Монголии.

За большой вклад в развитие тувинского и российского изобразительного искусства Хертеку Тойбухаа было присвоено звание «Заслуженный художник РСФСР» (1970), «Народный художник Тувинской АССР» (1977), в 1971 году присуждена Государственная премия Тувинской АССР, а в 1972 году – Государственная премия РСФСР им. И.Е. Репина. О признании художника говорит и факт присвоения его имени одной из лучших художественных школ в Республике Тыва – детской художественной школе им. Х.К. Тойбухаа в поселке Тээли Бай-Тайгинского кожунна (района). Его именем была названа Государственная премия Председателя Правительства Республики Тыва в области декоративно-прикладного и народного искусства 2004 году.

В фонде декоративно-прикладного искусства Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва хранится более 100 скульптурных произведений Хертека Тойбухаа, выполненных из дерева, кости, гранита и агальматолита. Все эти скульптуры составляют народную сокровищницу классического камнерезного искусства Республики Тыва. Многие его произведения малой пластики приобретены музеями Москвы, Санкт-Петербурга, Омска, Барнаула, Красноярска, Новосибирска.

Его сыновья Дондук Дойбухаа и Александр Тойбухаа продолжили дело отца в развитии тувинской резьбы по камню.

В тувинской современной малой пластике в конце XX – начале XXI века лидирующие позиции занимает творчество Дондука Хертековича Дойбухаа, который оказал заметное влияние на дальнейшее развитие национальной скульптуры малых форм [7, с. 251]. Его камнерезное искусство относится к реалистическому направлению. Большая часть его художественного камнерезного наследия хранится в фондах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве, Российском этнографическом музее в Санкт-Петербурге, Государственном музее Востока в Москве, в большинстве художественных музеев Сибири, также в Национальном музее им. Алдан-Маадыр Республики Тыва и частных коллекциях во многих зарубежных странах.

Его отец многому научил сына: как выбирать чонар-даш (агальматолит) на месторождении Сарыг-Хая, определять цветность и хрупкость материала. Как наставник старый мастер обучал первым техникам резьбы по камню и отделке фигур стилизованным орнаментом. Первые успехи сына отец одобрял и напутствовал его на дальнейшее развитие его способностей в овладении резьбой по агальматолиту. Позднее Д. Дойбухаа выработал свой индивидуальный почерк, близкий к реалистическому направлению советской скульптуры, которое отличалось от мягкой лирической трактовки животных Хертека Тойбухаа.

Дондук Хертекович стал участвовать в местных республиканских художественных выставках Тувы с 1964 года. Его анималистические произведения изображали в основном фигуры овец, баранов, горных козлов, быков, маралов, всадников чаще в статичных позах, но с тщательной проработкой скульптурных форм.

В 1968 году Д. Дойбухаа был принят в члены Союза художников СССР, являлся одним из первых членов Союза художников Тувинского отделения Союза художников РСФСР. Уже как полноценный народный мастер он постоянно участвует в местных республиканских, зональных выставках «Сибирь социалистическая», всероссийских – «Советская Россия», «Художники автономных республик, областей, округов РСФСР», «Анималисты России», «Народное искусство России», всесоюзных – «По родной стране», «Слава Октябрю» и ряде зарубежных выставок.

За 55-летнюю творческую деятельность он участвовал в более ста художественных смотрах. Его фигуры малой пластики изображали одиночные фигуры животных – сарлыков, баранов, верблюдов, арзланов, козлов, оленей, диких зверей, наполненные добрым человеческим отношением автора. Эти работы отличаются высоким профессиональным мастерством обработки чонар-даша, гармоничным сочетанием объемов и почти ювелирной проработкой деталей. Среди однофигурных скульптур Дойбухаа можно выделить композицию «Укрощение коня» (1973, рис. 5), в которой автор выразил эмоциональную сущность момента, когда молодой тувинец оседлал необъезженного коня и стремится его обуздать. Фронтальная композиция наполнена страстью и эмоциями, когда животное стремится скинуть наездника, который крепко держится за упряжь.

С середины 1970-х гг. Дондук Дойбухаа постепенно отходит от традиционной трактовки животных, которые изображались во фронтальной плоскости, порой в застывшей позе. В работе «Горный баран» (1978, рис. 6) автор пластично вырезает фигуру архара, тонко моделируя его туловище. Стилистическая орнаментика дана в прорезях рогов барана и врезных линиях шерсти на груди животного. Камнерез

до предела доводит типизацию животного. Это не просто обыкновенный горный баран – это монументальный памятник животному. Величественная голова с крупными закрученными рогами, гордый взгляд, царственный поворот – все это говорит о том, что природа и ее герой – горный баран – само совершенство.



Рис. 5. Дойбухаа Д.Х. Укрощение коня. 1973. Агальматолит, 9,5 х 14 х 4,5 см. НМ РТ. Фото: А.С. Хертек.



Рис. 6. Дойбухаа Д.Х. Горный баран. 1978. Агальматолит, 13 х 14 х 4,5 см. НМ РТ. Фото: А.С. Хертек.



Рис. 7. Дойбухаа Д.Х. Скачки. 1981. Агальматолит, 11 х 21 х 8 см. НМ РТ. Фото: А.С. Хертек.

В 1980-е гг. он стремится оживить фигуры животных, придавая им различные повороты головы, туловища и движения ног. Дондук Хертекович стал создавать скульптурные сюжетные композиции из тяжелой жизни тувинских чабанов, для просмотра которых был необходим круговой обзор, как для классической станковой скульптуры. Автор работает во всех жанрах малой пластики народного искусства Тувы. Приведем, к примеру, его композицию из спортивного жанра «Скачки» (1981, рис. 7).

С древних времен тувинские мужчины состязались в трех видах единоборств – стрельбе из лука, борьбе хуреш и конных скачках. Проводились они летом в праздник животноводов. Эти сцены спортивных игрищ народные мастера любили изображать в дереве, камне, металле. В работе «Скачки» автор передает стремительный бег лошадей, из-под копыт которых вьется пыль в виде завитков позади. Юные всадники без седел крепко держатся на конях, целеустремленно вглядываются вдаль, к финишу. Композиция близка к станковой скульптуре малых форм, она лишена орнаментации и стилизации. Лишь в завитках пыли позади животных видна определенная декорировка.



Рис. 8. Дойбухаа Д.Х. Козлы. 1983. Агальматолит, 14 х 9 х 8 см. НМ РТ. Фото: А.С. Хертек.

В анималистической композиции «Козлы» (1983, рис. 8) группу животных нужно рассматривать вкруговую с обзором на 360 градусов. В стремлении автора к станковой круглой пластике заметно, что Дойбухаа стремится обозначить тувинскую скульптуру не как фронтальную, а ближе к классической скульптуре. В этой работе камнерез вырезал из красно-коричневого агальматолита двоих молодых козлов, первый привстал на камень и всматривается напряженно вдаль в поисках вероятного противника. Второй спокойно лежит на камнях, не беспокоясь о грядущем дне. Камнерез – большой мастер композиции: он ясно и четко располагает фигуры на подставке [3, с. 7]. У него все продумано и скомпоновано, первая фигура – лидирующая, вторая умиротворяющая первую.

В последнее время этнографический жанр у Д. Дойбухаа стал преимущественным, автор много вырезал жанровых сцен из нелегкой будничной жизни аратов-чабанов. Так, одна из композиций «Табунщики» (1987, рис. 9) показывает, как чабаны подковывают лошадь перед дорогой. Молодой тувинец держит за поводья животное, чтобы оно не взбрыкивало, а более старший, подогнув ногу лошади, подковывает ее. В этой работе минимум орнаментации – врезанными линиями показана грива и хвост животного, волосы чабанов. Даже показана прическа старшего арата, которую носили тувинцы еще в XIX веке.



Рис. 9. Дойбухаа Д.Х. Табунщики. 1987. Агальматолит, 8,5 х 13 х 6,5 см. НМ РТ. Фото: А.С. Хертек.

Кроме анималистических фигур камнерез выполнил тувинские шахматы с досками и без них. Резьба фигурок шахмат – очень трудоемкий процесс, на который уходит много времени. Камнерез тщательно и скрупулезно вытачивает из агальматолита миниатюрные фигурки национальных шахмат, за все время творческой деятельности вырезав несколько наборов.

В середине 1970-х гг. Дондук Дойбухаа вместе с народными мастерами сел Тээли и Кызыл-Дага оформили центральную аллею парка села Тээли, украшая монументально-декоративными бетонными фигурами животных Тувы и образом тувинской женщины, встречающей гостей с пиалой белого чая и приветственным *кадаком* (лентой). Это был большой вклад в начало развития монументального скульптурного искусства Республики Тыва.

Д.Х. Дойбухаа назначался членом местных и зональных выставкомов «Социалистическая Сибирь», «Сибирь», избирался депутатом нескольких съездов Союза художников РСФСР, награжден многими дипломами, почетными грамотами, в 1988 году ему было присвоено звание «Заслуженный художник РСФСР», в 1991 году – звание лауреата Государственной премии Республики Тыва в области архитектуры за создание монументального комплекса скульптур на площади Арата в Кызыле. В 2005 году мастер стал лауреатом премии Председателя Правительства Республики Тыва по камнерезному искусству им Х.К. Тойбухаа. В 1992 году за создание высокохудожественных произведений из камня четырем тувинским камнерезам, в числе которых был Д.Х. Дойбухаа, были присвоены высокие звания лауреатов Государственной премии Российской Федерации в области литературы и изобразительного искусства.

В 2017 году ему было присвоено высокое звание «Народный художник Российской Федерации».

Под его наставничеством прошли путь становления скульптора малой пластики многие молодые мастера, воспринявшие трудоемкое искусство обработки агальматолита и впоследствии ставшие членами Союза художников Российской Федерации. Его сын Рафаэль Дондукович был старательным камнерезом, участвовал во многих выставках, был принят в члены Союза художников России, но трагически погиб. Дочь Дондука Дойбухаа тоже вырезает фигуры животных из агальматолита, с художественной точки зрения находясь в начале пути.

Малая пластика Дондука Хертековича Дойбухаа хранится в фондах декоративно-прикладного искусства Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва, картинных галереях, художественных музеях Москвы, Санкт-Петербурга, Томска, Новосибирска, Иркутска, Барнаула, Кемерова и во многих частных зарубежных художественных собраниях [8, с. 5].

Таким образом, в камнерезном искусстве Тувы сохраняются династии народных мастеров резьбы по агальматолиту, граниту и дереву, которые сохраняют национальные традиции и развивают определенные темы современного камнерезного искусства Республики Тыва. Пример этому – династия отца Х.К. Тойбухаа и сына Д.Х. Дойбухаа, которая стала традиционной в современной скульптуре малых форм Республики Тыва.

Литература

1. Будегечиева Т. Б. Художественное наследие тувинцев. – М., 1995. – 115 с.

2. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. – М., 1979. – 219 с.

3. Карпун А.Л. Искусство тувинских камнерезов // Тувинская камнерезная пластика. Каталог. Выставка скульптуры малых форм из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. – М.: Институт востоковедения РАН, 2004. – 48 с.

4. Кудрявцев В.И. Камнесамоцветное сырье Республики Тыва (история изучения, классификация и обзор ресурсов). – Кызыл, 1996. – 73 с.

5. Маточкин Е.П. Преемственность наследия в искусстве коренных народов Сибири // Шестые сибирские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири в контексте региональных художественных выставок второй половины XX – начала XXI века». Материалы республиканской научной конференции. – Новосибирск: ОАО Новосибирское книжное издательство, 2008. – С. 171-178.

6. Мягков И.М. Искусство Танну-Тувы // Материалы по изучению Сибири. – Томск: Изд-во биолог. фак-та Томского гос. ун-та, 1931. – Т. 3. – С. 144-148.

7. Рафаенко В.Я. Современное состояние и перспективы развития тувинского народного искусства // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Сборник статей. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – С. 242-256.

8. Хертек А.С. Продолжатель династии. [О творчестве камнереза Д.Х. Дойбухаа] // Тувинская правда. 2015. – № 28 от 19.03.2015. – С. 5.

9. Хертек А.С. Чабан, охотник и художник. [О творчестве камнереза Х.К. Тойбухаа] // Тувинская правда. – 2017. – № 56 от 01.06.2017. – С. 6.

10. Червонная С.М. Художники Республики Тыва. – СПб., 1995. С. 146-176.

Статья поступила в редакцию 06.09.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.014

THE MODERN STONE-CARVING ART OF TUVA. TOIBUHAA DYNASTY

Khertek Alexander Sagdyevich
The Head of the Department of Culture,
Arts and Religion of the National Museum named
after Aldan-Maadyr of the Republic of Tuva.
Russia, Kyzyl.
hertek952@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the issue of development of the small plasticity in the Republic of Tuva, as well as the dynastic continuity of this type of creativity among the Tuvan modern stone-carving art founders. Modern stone-carvers work in four main themes – animalistic, ethnographic, Buddhist-fairytale and sports. Bai-Taiga is the homeland of stone-carving masters, among whom there are family dynasties, a special place has the Toibuhaa dynasty. Khertek Toybukhaa is one of the founders of small sculpture, his sons and grandchildren continued his work, Donduk Doibuhaa became an outstanding stone-carver among them. Their artworks have spread throughout many Russian museums and private collections abroad.

Keywords: Bai-Taiga, stone-carvers, agalmatolite, Saryg-Haya, Toibuhaa, dynasty, Doybuhaa Donduk, inheritance, museums.

Bibliographic description for citation:

Khertek A.S. The modern stone-carving art of Tuva. Toibuhaa Dynasty. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 187-201. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.014. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/22/ (In Russian).

References

1. Budegechieva T.B. *Khudozhestvennoe nasledie tuvintsev* [Tuvan art heritage]. Moscow, 1995. 115 p.

2. Weinstein S.I. *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [History of folk art of Tuva]. Moscow, 1979. 219 p.

3. Karpun A.L. *Iskusstvo tuvinskikh kamnerezov* [The art of Tuvan stone-cutting]. In: *Tuvinskaya kamnereznaya plastika. Katalog* [Tuva stone-cutting plastic. Catalog of exhibition]. Moscow, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences, 2004. 48 p.

4. Kudryavtsev V.I. *Kamnesamotsvetnoe syr'e Respubliki Tyva (istoriya izucheniya, klassifikatsiya i obzor resursov)* [The semiprecious raw of the Republic of Tyva (history of study, classification and review of resources)]. Kyzyl, 1996. 73 p.

5. Matochkin E.P. *Preemstvennost' naslediya v iskusstve korennykh narodov Sibiri* [Continuity of heritage in the art of the indigenous peoples of Siberia]. In: *Shestye sibirskie iskusstvovedcheskie chteniya «Sovremennoe iskusstvo Sibiri v kontekste regional'nykh khudozhestvennykh vystavok vtoroi*

poloviny XX – nachala XXI veka» [Sixth Siberian art studies «Contemporary art of Siberia in the context of regional art exhibitions of the second half of the XX – beginning of the XXI century»]. Novosibirsk, OAO Novosibirskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2008, pp. 171-178.

6. Myagkov I.M. *Iskusstvo Tannu-Tuvy* [The Art of Tannu-Tuva]. In: *Materialy po izucheniyu Sibiri* [Materials on the study of Siberia]. Tomsk, Faculty of Biology, Tomsk State University, 1931, Vol. 3, pp. 144-148.

7. Rafaenko V.Ya. *Sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya tuvinskogo narodnogo iskusstva* [The current state and development prospects of Tuvan folk art]. In: *Tvorcheskie problemy sovremennykh narodnykh khudozhestvennykh promyslov. Sbornik statei* [Creative problems of modern folk art crafts. Collection of articles]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1981, pp. 242-256.

8. Khertek A.S. *Prodolzhatel' dinastii* [The successor of the dynasty]. *Tuvinskaya pravda – Tuva truth*, 2015, - No. 28 (March, 19), p. 5.

9. Khertek A.S. *Chaban, okhotnik i khudozhnik* [Shepherd, hunter and artist]. *Tuvinskaya pravda – Tuva truth*, 2017, No. 56 (January, 6), p. 6.

10. Chervonnaya S.M. *Khudozhniki Respubliki Tyva* [Artists of the Republic of Tuva]. St. Petersburg, 1995, pp. 146-176.

Received: September 6, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.015 УДК 745/749(571.52)

СКИФСКИЙ ЗВЕРИНЫЙ СТИЛЬ В ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМАХ ТУВИНСКОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Чап Айлана Алексеевна
Искусствовед, член Ассоциации
искусствоведов России, главный
редактор, Национальная библиотека
имени А.С. Пушкина Республики Тыва.
Россия, г. Кызыл.
Lanachal@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена преемственности образной системы, мотивов, техник и выразительных средств от раннескифского искусства середины VII в. до н. э. к современному народно-прикладному искусству Республики Тыва. В качестве материала автор сравнивает артефакты курганных погребальных комплексов Аржаан и Аржаан-2 и образцы тувинского современного народного искусства, сувениры, предметы декора интерьеров, экстерьеров. Автор проводит различие между приемами стилизации и интерпретации в современном преломлении скифского звериного стиля.

Ключевые слова: тувинская культура, звериный стиль, народное искусство, стилизация, интерпретация, символика..

Библиографическое описание для цитирования:
Чап А.А. Скифский звериный стиль в традиционных формах тувинского народного искусства // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 202-209. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/23/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.015.

Археологические раскопки курганного погребального комплекса Аржаан-2 в 2000–2004 гг. явили миру настоящие древние сокровища раннескифского искусства середины VII в. до н. э. Украшения из различных материалов – золота, бронзы, кости, дерева – со стилизованными изображениями животных вызвали большой интерес среди исследователей всех сфер культуры, истории, археологии, искусства и т. д. Выполненные в характерном сибирском скифо-зверином стиле изделия в XXI веке представляют собой шедевры художественного искусства и являются источником вдохновения мастеров народно-прикладного искусства.

Как известно, доминантой скифского звериного стиля являются изображения животных в динамичных позах, сложные композиции («загадочные картинки»). Большинство изображений – элементы украшений утилитарных предметов: это были рукояти ножей, бляхи, навершия и пр. Мастерство древних художников в передаче характерных повадок животных достигало высокого совершенства. Звериному стилю,

в котором выполнялись декоративные элементы, при всей детальной проработке присуща предельная лаконичность; декоративность того или иного образа возведена в знак.

Многие исследователи отмечали, что изображения, придуманные древними скифами, имеют особый смысл и содержание. Украшения с зооморфными композициями – отражение их мировосприятия, почитания природы и различных божеств. Скифы верили, что сакральные символы могут уберечь от несчастья. Считалось, что изображение сильного животного на оружии придавало воину силу в бою, а птица на конском снаряжении – ловкости и быстроту боевому скакуну. Своего рода «классикой стиля» являются именно археологические находки из курганов Аржаан и Аржаан-2.

Знаменитая бронзовая «пантера» (рис. 1), свернувшаяся в кольцо, – символ силы и мощи, образ вечного движения. Это символ скифов как народа воинов. Движение хищника интерпретируется как взаимодействие гармонии и хаоса, даже напоминает принцип «инь» и «янь».



Рис. 1. Бронзовая «пантера». Находка из кургана Аржаан-1. VIX-VIII вв. до н.э. Бронза, литье. Диаметр – 25 см. Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. Фото: М.Чооду.



Рис. 2. Фигурка оленя – навершие золотой шпильки, украшения «царицы». Находка из кургана Аржаан-2. 2-я половина VII в. до н. э. Золото, литье. Длина шпильки – 30 см. Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. Фото: https://goru.travel/

Золотой олень с ветвистыми рогами (рис. 2) – своеобразный символ скифского искусства. По мнению исследователей, его образ символизировал царскую власть как воплощение могущества солнечного божества на земле. Так же как и лошадь (конь), олень считался священным животным, посвященным солнечному божеству.

Среди «востребованных» тем в скифском искусстве были сцены терзания хищником травоядного животного (рис. 3). Скифы представляли мир как бесконечную борьбу добра и зла; причем добро персонифицировалось в благородных горных копытных, зло – в кошачьих хищниках. Их противостояние символизировало и обновление природы, круговорот жизни.



Рис. 3. Сцена терзания. Фрагмент украшения кинжала-акинака. Находка из кургана Аржаан-2. 2-я половина VII в. до н. э. Золото, резьба, басма. Длина кинжала – 38,2 см. Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. Фото: https://fishki.net

Стоит упомянуть, что скифо-сибирский звериный стиль представлен в основном рельефом и плоским изображением, реже встречается круглая скульптура. Эта особенность была вызвана именно утилитарным назначением предметов, связанных в первую очередь с конским убором. Поза, которую мастер придавал животному, определялась тем предметом, на которое наносилось изображение. В тех случаях, когда фигурку животного надо было вложить в форму овала или круга, его помещали свернувшимся в кольцо. Изображались животные чаще всего целиком, особое внимание уделялось воспроизведению головы. Мастера старались подчеркнуть характерные признаки данного вида животных. Замечена еще одна особенность: скифские мастера пользовались приемом отображения целого в части. Вместо целых фигур животных отображались только их головы; в этом случае голова

символизировала животное. В цельном изображении она могла быть выполнена преувеличенных размеров. Древние художники могли изображать фигуру животного только в профиль или в фас. Для того чтобы показать движение, они разделяли фигуры животных на большие резко ограниченные плоскости с четким выделением плечевого и тазового поясов конечностей. Эту особенность, своеобразный зооморфный код, можно рассматривать не только как средство декора, но и как источник информации, своего рода «письмена».

Влияние скифской цивилизации огромно. Уйдя с исторической арены, скифы не исчезли в небытии, а растворились в народах Европы и Азии. Зооморфный код скифо-звериного стиля оказал огромное влияние на средневековый бестиарий, геральдику, орнамент и, соответственно, на все евразийское (в т. ч. русское) изобразительное искусство и систему символов.

Тематика традиционного тувинского народно-прикладного искусства весьма схожа со скифским звериным стилем. Более того, теперь можно утверждать, что традиционные изделия из агальматолита (*чонар-даша*) – полноценные преемники культурной традиции скифского звериного стиля. Это выражается в стабильном преобладании зооморфной тематики, искусной резьбе, сложных композициях. Последние тенденции в камнерезном искусстве показали, что плоскостная фигура, которую можно классифицировать как мини-барельеф, вновь актуальна в декоративно-прикладном искусстве. Современные мастера пытаются применять художественные приемы древних мастеров из середины VII в. до н. э. По-прежнему оправдан частичный или полный отказ от полной достоверности, т. к. есть моменты, когда копирование реальности излишне. В XXI веке они воспринимаются выразительно и аутентично одновременно.

Можно смело утверждать, что скифский звериный стиль актуален и востребован. Его заимствуют, по-новому переосмысляя. Можно даже говорить, что зооморфный код, оставленный древними мастерами, современные мастера интерпретируют как послание во времени. Его образы органично накладываются на современный культурный слой, придавая произведениям народно-прикладного искусства флер эпичности. Тувинская сувенирная продукция, выполненная с использованием стилистических элементов, смотрится представительно и самобытно, тем самым выделяя регион среди других субъектов РФ.

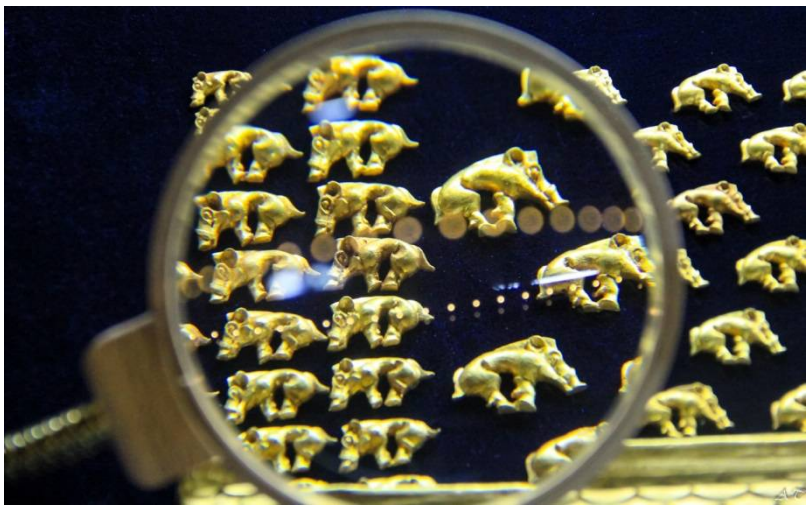


Рис. 4. Профильные фигурки кабанов – украшения горита (колчана). Находка из кургана Аржаан-2. 2-я половина VII в. до н. э. Золото, литье. Размеры малых бляшек – 1,2-2,1 см., размеры больших бляшек – 1,6-2,4 см. Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. Фото: www.rgo.ru/

Золотые профильные фигурки кабанов (рис. 4), украшения горита (футляра для лука и стрел. – *Прим. ред.*), символизируют переходное состояние между миром живых и мертвых. Изображение кабана менее заметно, чем оленя или лошади. Кабан-вепрь, копытный хищник – обладатель двоякой сущности. С одной стороны – копытное травоядное, с другой – животное, обладающее грозными клыками и способное питаться всем. Вероятно, в силу такой противоречивости, кабан считался своеобразным посредником между миром людей с верхним миром богов и подземным загробным миром.

Олени, стоящие «на цыпочках» (рис. 5), огненные небожители; лошади с подогнутыми под туловище ногами (рис. 6), точно повторяющие позу погребенных царских коней из захоронения, – все они котируются на современном сувенирном рынке юга Восточной Сибири. Известно, что при раскопках исследователи обратили внимание на изображения лошадей; они представляли собой золотые отражения погребенных 14 жертвенных лошадей, обнаруженные в общей могиле на площади кургана. Идеальная сохранность некоторых тончайших элементов дает право утверждать, что фигурки были изготовлены специально для совершения погребального обряда.

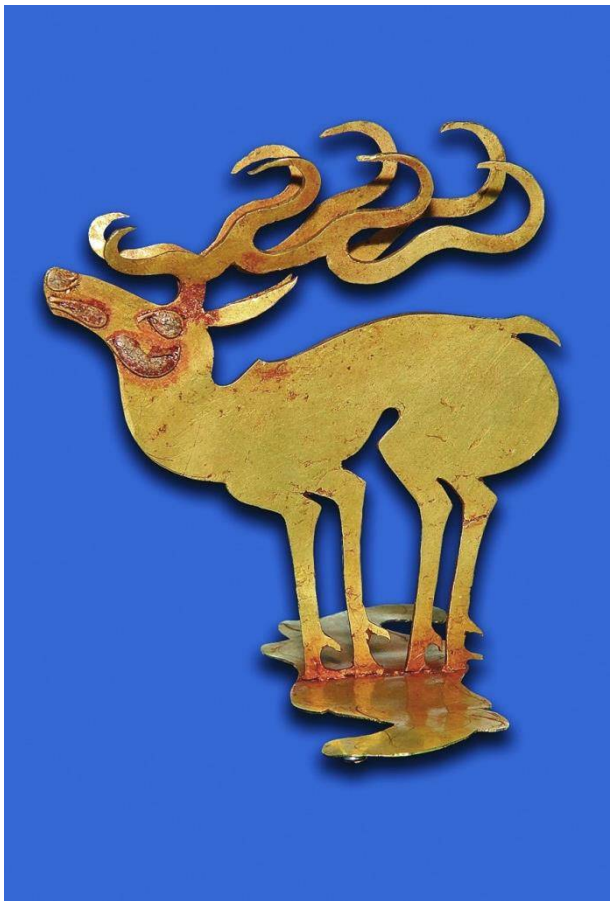


Рис. 5. Олень, стоящий «на цыпочках». Навершие головного убора «царя». Находка из кургана Аржаан-2. 2-я половина VII в. до н. э. Золото, резьба, пайка. Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва.



Рис. 6. Бляхи в виде лошадей – украшения головного убора. Находка из кургана Аржаан-2. 2-я половина VII в. до н. э. Золото, эмаль, резьба. Длина – 8,2 см. Национальный музей им. Алдан-Маадыр Республики Тыва.

Фото: М. Чооду. *Фото: М. Чооду.*

Сейчас они активно используются в качестве декора интерьеров, экстерьеров, фасадов; их можно увидеть в оформлении полиграфических изданий. При этом инициаторам и дизайнерам-оформителям необходимо помнить их первоначальное сакральное назначение. По мнению ряда исследователей и экспертов, украшения скифского владыки предназначались не для земной славы, а для путешествия в таинственный загробный мир. В настоящий момент первоначальное сакральное значение образов и скифо-звериной стилистики практически утрачено, но ее культурно-историческая основа сохранена.

В продолжение темы стоит упомянуть о таком приеме, как стилизация. Этот «художественный прием <…> на протяжении многих веков является определяющим стиль. Стилизация – это обработка, изменение, искажение объекта определенным образом. Зачастую это упрощение определенных качеств предмета или смещение акцентов» [4].

Формы, возникшие во время поисков художественных образов, – простые, обобщенные, архаичные – выглядят как образец стилизации. Эту стилизацию вернее будет обозначить как «интерпретация», т.е. «метод, который более точно передает сущность и особенность творческого процесса, когда художник смотрит на объект из окружающей его действительности и раскрывает его так, как он его чувствует, ощущает. Другими словами, он как бы заново создает этот натуральный объект, но уже в виде художественного символа» [1]. Важно на этапе копирования и воспроизведения не подвергнуть их бытовому утрированию, когда элемент украшения перестает восприниматься как произведение искусства.

Искусствоведы выяснили, что, как это ни парадоксально, трактовка ведущих образов звериного стиля наибольшее соответствие находит в экспрессионизме [3]. Черты экспрессионизма прослеживаются в традиционных формах народно-прикладного искусства тувинцев. Выразительность и динамика поз тех или иных животных присуща произведениям многих наших мастеров.

В заключение отметим, что «народная культура является достоянием общества, которое складывалось веками и должно быть сохранено для потомков» [2, с. 4]. Предметы древнего искусства, которые вдохновляют современных художников и мастеров, есть хранилища памяти о былом. Здесь наша позиция должна быть однозначной: аккуратное отношение к основе тех или иных предметов народно-прикладного искусства XXI века, т. к. их сакральное значение, хоть и утрачено в настоящем, но, тем не менее, несет культурно-историческую составляющую. Есть все шансы сохранить и развивать традиции и преемственность художественных приемов, методов народного искусства региона. Только в этом случае мы будем интересны миру; стоит утратить эту преемственность – мы потеряем свою региональную значимость.

Литература

1. Даглдиян К.Т. Проблемы стилизации в декоративной композиции [Электронный ресурс]. URL: http://www.rusnauka.com/27_SSN_2012/Philosophia/4_117176.doc.htm (дата обращения: 08.06.2019).

2. Дмитриев В.А. Народная культура… // Мужчина. Воин. Охотник : выставка. – Санкт-Петербург, 2014. – С. 4.

3. Чехахсаев Р. К вопросу о скифском зверином стиле. 2009. [Электронный ресурс]. URL: http://www.darial-online.ru/2010_5/chelahsaev.shtml (дата обращения: 2013 г.).

4. Юдкевич Н. Что такое искусство? 2006. [Электронный ресурс]. URL: https://www.proza.ru/2008/08/02/401 (дата обращения: 07.06.2019).

Статья поступила в редакцию 04.07.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.015

SCYTHIAN ANIMAL STYLE IN TRADITIONAL FORMS OF FOLK ART OF TUVANS

Chap Aylana Alekseevna
Art hystorian, member of the Association of Art
Critics of Russia, Head Editor,
National Library named after A.S. Pushkin
of the Republic of Tuva.
Russia, Kyzyl.
Lanachal@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the continuity of the imagery system, motives, techniques and expressive means from early Scythian art of the middle of the 7th century BC to the modern folk-applied art of the Republic of Tuva. As a material, the author compares the artifacts of the burial burial complexes Arzhaan and Arzhaan-2 and samples of Tuvan contemporary folk art, souvenirs, decor items for interiors and exteriors. The author distinguishes between methods of stylization and interpretation in the modern refraction of the Scythian animal style.

Keywords: Tuvan culture, animal style, folk art, stylization, interpretation, symbolism.

Bibliographic description for citation:

Chap A.A. Scythian animal style in traditional forms of folk art of Tuvans. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 202-209. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.015. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/23/ (In Russian).

References

1. *Dagldiyan K.T. Problemy stilizatsii v dekorativnoi kompozitsii* [Problems of stylization in a decorative composition]. Available at: http://www.rusnauka.com/27_SSN_2012/Philosophia/4_117176.doc.htm (accessed: 08.06.2019).

2. Dmitriev V.A. *Narodnaya kul'tura…* [Folk culture...]. In: *Muzhchina. Voin. Okhotnik : vystavka* [Man. Warrior. Hunter: exhibition]. St. Petersburg, 2014, p. 4.

3. Chekhakhsaev R. *K voprosu o skifskom zverinom stile* [On the Scythian animal style]. 2009. Available at: http://www.darial-online.ru/2010_5/chelahsaev.shtml (accessed: 2013 r.).

4. Yudkevich N. *Chto takoe iskusstvo?* [What is art?]. Available at: https://www.proza.ru/2008/08/02/401 (accessed: 07.06.2019).

Received: July 4, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.016

УДК 730:73.04

СКУЛЬПТУРЫ АЛЕКСАНДРА БАРАНМАА

Шишин Михаил Юрьевич
Искусствовед, академик Российской академии художеств, доктор философских наук, профессор, Алтайский государственный технический университет.
Россия, г. Барнаул.
shishinm@gmail.com

Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ и Администрации Алтайского края в рамках научного проекта 19-412-220003 р_а «Экспликация потенциала художественной культуры Алтайского края и определения механизмов его использования в региональных и международных туристических проектах».

Аннотация

Статья посвящена творчеству тувинского скульптора Александра Насовича Баранмаа. Художник получил основательное образование, начав обучение в школьной студии изобразительного искусства и продолжив его на художественном отделении Кызылского училища искусств. Высшее образование А. Баранмаа получил в Красноярском художественном институте на факультете скульптуры. Затем совершенствовал навыки скульптора в творческих мастерских Российской академии художеств в Красноярске под руководством народного художника Ю.П. Ишханова. А. Баранмаа – активный участник крупных региональных, общероссийских и международных выставок. Его работы уже включены в собрания крупных государственных музеев России, а также находятся в частных коллекциях в нашей стране и за ее пределами. В статье выделяются основные черты творческого метода А. Баранмаа, анализируются работы «Рождение Венеры», «Доброволец», «Гении (А.С. Пушкин и Надя Рушева)», «Макрокосм» и другие.

Ключевые слова: Александр Баранмаа, скульптура, тувинское современное искусство, камнерезное искусство, агальматолит, образы тувинской мифологии и героического эпоса в скульптуре.

Библиографическое описание для цитирования:
Шишин М.Ю. Скульптуры Александра Баранмаа // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 210-222. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.016. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/24/

На масштабной межрегиональной выставке «Форма» [1], открывшейся в Новокузнецке 20 августа 2019 года, были представлены работы художников от Калининграда до Магадана, ведущих активные поиски в области художественной выразительности. Раздел скульптуры в экспозиции был достаточно крупным

и представительным, и одним из центров притяжения внимания зрителей и искусствоведов в нем стали работы Александра Насовича Баранмаа. К сожалению, все попытки обнаружить развернутый анализ его творчества приводят лишь к справочным изданиям или статьям в газетах и популярных журналах. И даже эта информация убеждает, что художник незаслуженно выпал из поля зрения искусствоведов, восполнить эту лакуну и является целью настоящей статьи.

Современное искусство Тувы (XX – начало XXI века) еще ожидает основательного изучения и презентации. Основание этому было положено в начале 90-х годов прошлого века, когда увидела свет книга С.М. Червонной «Художники Республики Тыва» [3]. Автор обстоятельно рассмотрел не только творчество художников, но и предпринял попытку связать искусство XX века с традициями и наследием этого края. Книга охватывала период, когда А. Баранмаа еще только начинал свой путь в профессиональном искусстве, и, естественно, он не попал в число изучаемых художников. Тем не менее этот труд помогает понять ту художественную среду, в которую предстояло погрузиться затем Александру Баранмаа.

Наиболее ценными справочными изданиями, где представлена информация о скульпторе, нужно считать двухтомник «Изобразительное искусство Сибири XVII – начала XXI вв. Словарь-указатель художников, искусствоведов, специалистов по музейному делу, исследователей, художников-педагогов, коллекционеров, меценатов, общественных и государственных деятелей», автором-составителем которого является В.Ф. Чирков [4]. Более развернутые сведения об А.Н. Баранмаа с воспроизведением некоторых его работ можно найти в очень ценном издании «100 художников Сибири», которое увидело свет благодаря большим усилиям В.Ф. Чиркова и О.М. Галыгиной [2, с. 380-381]. Из этих и других источников становится заметным, что Александр Баранмаа ведет активную выставочную деятельность. Вот краткий перечень наиболее представительных выставок, в которых он принимал участие: «Сибирь-8» (г. Красноярск, 1997), «Россия» (г. Москва, 1999), «…имени Твоему…!» (г. Москва, 2000), «Молодые художники России» (г. Москва, 2002), «Сибирь-9» (г. Иркутск, 2003), «Россия» (г. Москва, 2004), «Сибирь-10» (г. Новосибирск, 2008), участник Международного скульптурного симпозиума «Тюрксой» в г. Анкара (Турция, 2010), участник Азиатско-Тихоокеанского традиционного фестиваля искусств в графстве I-Lan (Тайвань, 2010), участник IV Межрегиональной выставки мастеров народных художественных промыслов и ремесел «Ремесла Сибири» (г. Новосибирск, 2011), лауреат (серебряная медаль) Национальной премии в области современного изобразительного и декоративного искусства России «Русская галерея – XXI век» за 2011 год (г. Москва, 2012), «Сибирь-11» (г. Омск, 2013), «Россия-12» в ЦДХ (г. Москва, 2014), победитель I Международного скульптурного симпозиума, посвященного 100-летию единения России и Тувы, в номинации «Гранит» за монументальную скульптуру «Вечный дозор» (г. Кызыл, 2014). Из последних выставок еще раз упомянем выставку «Форма» в Новокузнецке.

Художник провел уже несколько персональных выставок, что говорит о творческой и экспозиционной активности и постепенном наращивании числа удачных работ. Об уровне его произведений говорят и собрания, в которых они уже хранятся: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (г. Москва), Государственный музей истории религии (г. Санкт-Петербург), Национальный музей

имени Алдан-Маадыр Республики Тыва (г. Кызыл), Сахалинский областной государственный художественный музей (г. Южно-Сахалинск), Красноярский культурно-исторический музейный комплекс (г. Красноярск), Кемеровский областной музей изобразительного искусства. В Государственном художественном музее Алтайского края формируется коллекция его работ, представляющая разные техники и сюжеты, среди таких скульптур: «Табунщик» (2006, бронза), «Бюст Полководца» (2008, чугун, каслинское литье), «Эзир-Кара» (2008, бронза, гранит), «Верблюд (На ветру)» (2018, агальматолит). Словом, перед нами – сложившийся мастер, и его искусство требует внимательного рассмотрения, а настоящий очерк – фактически один из первых шагов в этом направлении.

Прежде чем внимательно рассмотреть его работы и постараться раскрыть пластические ходы и образные стороны искусства мастера, кратко коснемся некоторых биографических подробностей Александра Баранмаа, поскольку, очевидно, многое было заложено в детстве художника и во время его обучения профессиональным навыкам.

В Туве известны древние и большие династии, которые на высоком уровне и с большим успехом развивают различные ремесла. А. Баранмаа не принадлежит такому роду, однако нельзя сказать, что дух творчества не осенял его близких. Отец, хотя и имел весьма прозаическую специальность бухгалтера, все-таки был известен среди односельчан как мастер росписей традиционных сундуков – аптара, которые имели не только прикладное значение (в них хранились ценные вещи), но и были своеобразным центром внимания в незамысловатых жилищах кочевников. Поэтому их, как правило, украшали яркими орнаментальными узорами. Отец будущего художника, обучавшийся в Новосибирске и, видимо, там прикоснувшийся к высокому искусству, внес новую нотку в традицию и стал размещать на сундуках авторские реплики с известных картин русских художников Шишкина и Перова. Дед скульптора по отцовской линии был известным кузнецом. Все это исподволь готовило Александра к трудному и душевно волнующему поприщу художника. Разумеется, эти традиции творчества в семье были не единственными побудительными мотивами, был и более значимый фактор, который пока обозначим в качестве ключевого, – мифопоэтика тувинского народа, которая по крупицам откладывалась в душе Александра.

Александр Баранмаа родился 1 февраля 1966 года в селе Самагалтай Тес-Хемского района Тувинской АССР. Конечно же, как и все дети, любил рисовать, вырезал из дерева различные фигурки. До шестого класса особенно не погружался в искусство и даже тогда, когда при музыкальной школе открылась студия изобразительного искусства, довольно долго присматривался и, наконец, решился и сразу почувствовал свою родную стихию.

Одаренность и внимательное отношение к жизни, богатая фантазия и воображение, чем был наделен художник от рождения, далее должны были соединиться с профессиональными навыками художника. А. Баранмаа проходит классический путь воспитания художника. Сначала была школьная студия, где ему повезло с первым наставником – Бригадом Санчаевичем Дупчуром (1932–2007), который заслуживает большого внимания, потому что проявил себя как поэт, прозаик, самодеятельный композитор, резчик по мягкому камню – агальматолиту, был широко известен как мастер музыкальных инструментов. Искусство учителя было отмечено Государственной

премией России им. И.Е. Репина в 1992 году, а на родине ему было присвоено звание народного художника Тувы. Это был вдохновенный и увлеченный художник, не просто народный мастер, но и глубоко погруженный в стихию народного наследия человек и знаток многих, в том числе сокровенных, страниц тувинской культуры. Он не только делился секретами мастерства, но и последовательно вел своих учеников к корням родной культуры.

Выбранная стезя требовала повышения уровня профессионального мастерства, что привело А. Баранмаа в Кызылское училище искусств, которое он окончил с отличием в 1989 году, дипломной работой стало живописное полотно «Моорей» («Состязание»). В том же году он поступает в Красноярский государственный художественный институт на более близкий ему факультет «Скульптура». Это было особенное время, тогда в институте скульптуру преподавал Юрий Павлович Ишханов (1929–2009), и здесь вновь Александру Баранмаа повезло с учителем. Ю.П. Ишханов был высокопрофессиональным художником, он окончил в 1959 году Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, прошел трехгодичную стажировку в творческих мастерских Российской академии художеств под руководством известного советского скульптора Н.В. Томского, имел звания народного художника РСФСР и академика. Дипломной работой Александра стала композиция «Моя Тува». С Ишхановым героя нашего очерка судьба вновь сведет, когда он три года будет стажироваться в творческих мастерских Академии художеств, что работают при Региональном отделении Урала, Сибири и Дальнего Востока в Красноярске. Одновременно он активно участвует в краевых и крупных межрегиональных выставках, проводит свои первые персональные выставки. И наконец, работы А. Баранмаа получили признание и за пределами России. Отметим две его убедительные победы в Берлине – в сентябре 2016 года в номинации «Скульптура» на Международном фестивале изобразительного искусства «Берлин – место свободного проявления художников из стран постсоветского пространства» и там же, но уже в 2018 году, в номинации «Скульптура» на II Международном фестивале изобразительного искусства «Dennitsa».

А. Баранмаа – сложившийся скульптор, об этом свидетельствует и то, что он работает во всех видах этого искусства, использует многообразие жанров, сюжетов и различные техники. Наибольшее число выполненных им работ – это станковая скульптура и мелкая пластика. Однако работы «Вечный дозор» (рис. 1) и сакральная буддийская скульптура «Эмчи Бурган» (2012) свидетельствуют о хорошем чувстве пространства и крупной формы, умении выразительно связать скульптуру с открытым пространством или вписать в сложный интерьер, например, буддийского храма Эрзин Хурээ в г. Кызыле. Монументальная скульптура интересует А. Баранмаа, об этом говорят его увлеченность и успехи в создании ледовых скульптурных композиций. И здесь он добился большого мастерства, свидетельством чему служат многочисленные награды и дипломы, а в декабре 2015 года он стал победителем ледового конкурса «Ледовая сказка в Центре Азии» с композицией «Сибирский ветер» в г. Кызыле.

Остановимся более подробно на станковых произведениях Александра Баранмаа, поскольку они наиболее многочисленны и здесь отмечается немало творческих удач скульптора. Несмотря на небольшие размеры работ, практически всем им присуще авторское чувство монументальности. Это не только часть творческого метода

художника, но и подспудное желание при возможности перевести некоторые работы в монументы. Как, собственно, произошло с работой «Вечный дозор» (рис. 1). Сначала она появилась как небольшая статуэтка с обобщенными и полными энергией формами, а затем после победы художника на конкурсе была удачно переведена им в монументальную работу.



Рис. 1. Баранмаа А.Н. Вечный дозор. 2008. Бронза (литье 2017 г.). 12 х 12 х 4,5 см.



Рис. 2. Баранмаа А.Н. Торс Венеры. 2018. Серпентинит. 29 х 14 х 14 см.

Просматривая коллекцию работ художника, можно выделить ряд наиболее волнующих его тем. Конечно же, он в традициях пластического искусства не может не отдать долг вечным скульптурным темам, например, поэтике человеческого тела. Вдохновляясь античными образцами, он выполняет работу «Торс Венеры» (2018, рис. 2). Используя красивый материал – серпентинит, тщательной полировкой, дающей выразительную игру света и тени (живые трепетные блики), и сложным движением корпуса античной богини вокруг оси он добивается ощущения ожившего человеческого тела.

Образ богини красоты и любви волнует художника, и это заметно по еще одной скульптуре классической темы – «Рождение Венеры» (рис. 3). К этому сюжету обращались многие художники, А. Баранмаа смог найти свою интонацию. Модель, выбранная для скульптуры, – явно восточного типа, о чем говорят разрез глаз и пропорции фигуры. За этим читаются мысли автора, что красота и любовь имеют всеобщий характер и проявляются во всех культурах, и очевидно также, что в образе он воплощает свой идеал женской красоты. Выразителен и найденный им жест рук: они как будто передают богиню и в танце, и в полете. Руки образуют охватывающую голову

и торс S-образную линию красоты, которую означил выдающийся английский художник и теоретик искусства У. Хогарт, автор книги «Анализ красоты». Жест семантически очень насыщенный – это и взмах крыла птицы (возможно, лебедя), и характерное движение рук танцовщиц, исполняющих тувинский танец, а главное – они придали образу ощущение живого человеческого тела, исполненного энергии пробуждения и убежденного в своей красоте и женской всепобеждающей силе. Удачно подобран и материал – слоистый агальматолит, сочетающий светло-серые и теплые светло-коричные полосы, которые более всего различимы в нижней части статуэтки, зримо передавая обнажение Венеры от воды и пены морской.



Рис. 3. Баранмаа А.Н. Рождение Венеры. 2018 г. Агальматолит. 22 х 12 х 5 см.

Есть в творчестве художника работы документально-исторического характера, например, «Доброволец» (2015), посвященная подвигу тувинцев в годы Великой Отечественной войны (рис. 4). Сюжетная линия продиктовала точность воспроизведения, подробность в деталях. Однако метафоричность, как еще одна характерная черта творческого метода художника, подсказала выразительный композиционный ход. Три фигуры – сына, отправляющегося на фронт вместе со своим конем, отца бойца и его матери даны крупными лицами на фоне развевающегося флага Тувинской Аратской Республики. Лицо солдата дано в профиль, в этом ракурсе он весь устремлен вперед, уже оторван от обычной и обыденной жизни, он воплощает спокойную решимость и энергию. Отец, в национальной одежде, напротив, показан в фас, и здесь возникает сложный композиционный узел. Он как бы останавливает движение, с большой энергией переданное сыном и его боевым конем, и переводит эту энергию схватки и борьбы в энергию обращения к тем, кто смотрит на произведение. Фасовый ракурс усиливает обращенность к тем, кто, возможно, провожал бойцов

на кровавую борьбу, на подвиг, но еще больше он обращается к будущим поколениям, не забудут ли они эту жертву, запомнят ли подвиг молодых самоотверженных солдат. Его образ многозначен и символичен. Это конкретный отец, провожающий своего сына на войну, это и образ сказителя, что сложит сказание о подвиге солдат, а еще это и сам дух тувинской земли, что открывается не только в самом лице, но и костюме. Тувинская шапка с завершением в виде бесконечного узла – шапка борца народных тувинских состязаний. Этот узел – символ благопожелания, известный у многих кочевых народов Центральной Азии. Лицо матери показано в трехчетвертном развороте. Этот новый ракурс в целом заметно оживляет композицию и придает ей новые эмоциональные оттенки. Акцент в лице сделан на глазах матери, которая смотрит даже не на сына, а как бы вперед, стремясь прозреть, как говорится, сердцем почувствовать, что ждет солдата. Мужественность, мудрость и любовь метафорически воплотились в рельефе Александра Баранмаа.



Рис. 4. Баранмаа А.Н. Доброволец. 2015. Тонированный пластик. 64 х 110 см.

Другая сюжетная многофигурная, но теперь объемная композиция скульптора, на которой хотелось бы остановиться, это работа «Гении (А.С. Пушкин и Надя Рушева)» (2003, рис. 5). Сюжет навеян необыкновенным феноменом – в Кызыле, в простых и безыскусных условиях, у замечательных творческих родителей расцвел удивительный талант девочки Нади Рушевой, чье имя получило всемирную известность как удивительного рисовальщика. В благодарность земле, где сформировался талант девочки, после ее трагической и ранней кончины родители передали музеям уникальную коллекцию рисунков. «Пушкиниана» в творчества Н. Рушевой занимает ведущее место. Она проследила в рисунках жизнь поэта от самого раннего возраста и до его трагической гибели. Как она сама говорила, Пушкин был для нее самым родным поэтом и бесконечной темой творчества. Многие его произведения Надя знала наизусть, она словно чувствовала с поэтом родовое единство.

Александр Баранмаа изображает фигуры в полный рост. Пушкин естественно возвышается над девочкой и не просто осеняет и напутствует, но еще и как будто защищает ее со спины. Их взгляды разнонаправленные – девочка открыто и доверительно смотрит на зрителя, взгляд поэта устремлен вдаль. В нем читается поэтическая вдохновенность, уверенность и творческая сила. Левая рука его ободряюще

и покровительственно лежит на плече девочки, а правая замерла на груди поэта, передавая одновременно и вдохновенный порыв и как бы отзываясь на сердечную боль. Два гения, по мысли скульптора, отдалены друг от друга и временем, и расстоянием, но объединены творческим устремлением.



Рис. 5. Баранмаа А.Н. Гении (А.С. Пушкин и Надя Рушева). Лепка 2003 г., скульптура переведена в искусственный гранит в 2017 г. 44 х 16 х 13 см.

Большую часть станковых работ А. Баранмаа занимают сюжеты и образы, почерпнутые из богатейшего тувинского фольклора и героического эпоса. Особый интерес своими выразительными средствами и сюжетом вызывает скульптура «Скакун Эзир-Кара». Сюжет этой скульптуры реальный и драматичный, по времени он относится к 30-м годам прошлого века и посвящен необычному коню, победителю нескольких скачек, ставшему легендой в Туве и репрессированному, как и его хозяин. Это был уникальный случай, когда несколько лет подряд один и тот же конь выходил победителем в состязаниях. Конь – основа жизни и предмет гордости кочевника, а такой конь был известен в каждой семье в Туве. Ему присвоили титул «Лучше сокола и орла», о нем сочинили песни. Его хозяин – простой арат – заступился во времена репрессий за другого человека, был объявлен «контрой» и расстрелян, конь был замучен на тяжелых работах.



Рис. 6. Баранмаа А.Н. Эзир-Кара. 2006. Мрамор. 28 х 46 х 14 см. Фонд РАХ в г. Красноярске.



Рис. 7. Баранмаа А.Н. Эзир-Кара. Лицевая сторона. 2008. Бронза, гранит. 20 х 8,5 х 6 см.



Рис. 8. Баранмаа А.Н. Эзир-Кара. Оборотная сторона. 2008. Бронза, гранит. 20 х 8,5 х 6 см.

К этому образу Александр Баранмаа обращается несколько раз. В 2006 году он исполняет его в мраморе, композиционно удачно соединяя голову и шею коня с пикирующим соколом (рис. 6). В следующем варианте 2008 года он сохраняет сюжет и композицию (рис. 7-8). Конь вновь объединяется с соколом, но меняется движение и материал. Скульптура состоит из двух частей. Постамент из черного гранита, сохраняющий части без обработки и оттого легко ассоциируемый с каменным утесом, из которого в резком порыве взлетает голова коня, выполненная из бронзы. Фактически это вновь модель монумента, воображение легко масштабирует эту работу и переносит в открытую местность, размещая на фоне пологих и остроконечных тувинских гор. Материал дал новые возможности для мастера. Сокол и конь теперь устремляются в одном направлении, глаз птицы и глаз скакуна совпадают, энергия взмахов крыльев сокола усиливает порыв Эзир-Кара. Так выглядит оборотная сторона скульптуры, а на лицевой – художник помещает, по сути дела, легенду и песню о скакуне в бронзе. Здесь и неукротимый бег скакунов, и прочерченный, как петроглиф, образ маленького жеребенка, и пламя, что охватывает голову коня. Это и обобщенный образ клонящихся степных трав, и пламя людской ненависти, что уничтожила и хозяина коня Соян Санданмаа, и самого Эзир-Кара. Эта работа интересна еще и тем, что показывает, как реальный факт истории постепенно перерастает в легенду и становится частью художественной культуры.



Рис. 9. Баранмаа А.Н. Скакун Эзир-Кара. Лицевая сторона. 2019. Бронза, дерево. 24 х 37 х 11 см.



Рис. 10. Баранмаа А.Н. Скакун Эзир-Кара. Оборотная сторона. 2019. Бронза, дерево. 24 х 37 х 11 см.

Образы мифологии и героического эпоса в большом числе воплощены Александром Баранмаа в различных материалах. К творческим удачам скульптора можно отнести работы «Степной бриз», «Монгулек», «Степной воин», «Королева», «Человек птица» и другие. В этом ряду подробнее остановимся на его работе из бронзы «Макрокосм» (рис. 11).



Рис. 11. Баранмаа А.Н. Макрокосм. 2015. Бронза. 21,5 х 22 х 9 см.

На ней изображен полет шамана по небесным сферам. Его фигура напоминает собой птицу, вытянутая шея несет голову с острой выдающейся вперед бородой (будто клюв) и в шаманском головном уборе, напоминающем птичий хохолок. В руках бубен и колотушка, которая, как известно, символически передает образ мировой оси или Мирового древа. Руки сложены на манер крыльев птиц. Зримо и убедительно передается напор встречного воздуха – на плечах развеваются ленты, ноги напором воздуха поднимает резко вверх. Композиция выстроена таким образом, что мы видим проплывающую землю под фигурой шамана – открываются горы, облака над ними и громадная волна, что несет фигуру в пространстве. Макрокосм – это вся Вселенная, человек, сознающий это и не страшащийся своей малости в дерзновенном полете, пронизывая одни небеса за другими (в шаманской практике насчитывалось не менее семи небес), – уже не песчинка, а активная часть мироздания, и познающая ее, и стремящаяся овладеть все новыми пространствами и стихиями.

Подведем итоги наших рассуждений. Нами отмечены такие темы творчества Александра Баранмаа, как поэтика человеческого тела, документально-историческая тема, сюжеты тувинского фольклора и героического эпоса. Для творческого метода скульптора характерны метафоричность, стремление к монументализму, мифологизм

и традиции тувинской культуры. Кроме того, это представление творчества Александра Баранмаа позволяет увидеть не только последовательное совершенствование его искусства, но и динамику мировоззрения. Одним из проводников к тайнам мира он видит человека, который в своем микрокосме подобен, как считали мудрецы древности, Макрокосму. Погружение в стихию мифологии и эпического наследия Тувы открыло скульптору сокровищницу образов и сюжетов. Но не только. Высокая художественность эпических музыкальных полотен подсказала выразительные ходы в композиции, работы обрели пластичность и напряженную ритмичность. Верится, что накопленный творческий потенциал и новые горизонты видения мира поведут художника к новым глубоким по смыслу и выразительным по форме произведениям.

Литература

1. Межрегиональная художественная выставка «Форма»: альбом-каталог. – Новосибирск: ИП В.В. Пентюхов, 2019. – 296 с.

2. Профессиональный справочник современного искусства «100 художников Сибири». Выпуск II. – Красноярск: Поликорн, 2017. – 440 с.

3. Червонная С.М. Художники Республики Тыва. – СПб: Художник России, 1995. – 184 с.

4. Чирков В.Ф. Изобразительное искусство Сибири XVII – начала XXI вв. Словарь-указатель художников искусствоведов, специалистов по музейному делу, исследователей, художников-педагогов, коллекционеров, меценатов, общественных и государственных деятелей. В 2-х томах. – Тобольск: Благотворительный фонд «Возрождение Тобольска», 2014.

Статья поступила в редакцию 03.09.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.016

SCULPTURES BY ALEXANDER BARANMAA

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

The article was prepared within the grant of RFBR and the Altai Krai Administration for the project 19-412-220003 r_a «Explication of the artistic culture potential of the Altai territory and determination of mechanisms of its use in regional and international tourist projects».

Abstract

This article is about the oeuvre of the Tuvan sculptor Alexander Nasovich Baranmaa. The artist received a thorough education, starting his studies at the school studio of fine arts, and continuing it at the art department of the Kyzyl College of Arts. A. Baranmaa received his higher education at the Krasnoyarsk Art Institute at the Faculty of Sculpture. Then he improved his skills as a sculptor in the creative workshops of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk under the guidance of people's artist of Russian Federation Yu.P. Ishkhanov. A. Baranmaa is an active participant in major regional, national and international exhibitions. His artworks are already included in the collections of large state museums in Russia, and are also in private collections in our country and abroad. The article highlights the main features of the creative method of A. Baranmaa, analyzes the artworks «The Birth of Venus», «Volunteer», «Geniuses. (A.S. Pushkin and Nadia Rusheva)», «Macrocosm» and others.

Keywords: Alexander Baranmaa, sculpture, Tuvan contemporary art, agalmatolith, stone-carving art, images of Tuvan mythology and heroic epic in sculpture.

Bibliographic description for citation:

Shishin M.Yu. Sculptures by Alexander Baranmaa. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 210-222. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.016. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/24/ (In Russian).

References

1. *Mezhregional'naya khudozhestvennaya vystavka «Forma»: al'bom-katalog* [Interregional art exhibition «Form»: album-catalog]. Novosibirsk, V.V. Pentyukhov, 2019. 296 p.

2. *Professional'nyi spravochnik sovremennogo iskusstva «100 khudozhnikov Sibiri»* [Professional reference book of contemporary art «100 artists of Siberia»]. Issue II. Krasnoyarsk, Polycorn, 2017. 440 p.

3. Chervonnaya S.M. *Khudozhniki Respubliki Tyva* [Artists of the Republic of Tyva]. St. Petersburg, Khudozhnik Rossii, 1995. 184 p.

4. Chirkov V.F. *Izobrazitel'noe iskusstvo Sibiri XVII – nachala XXI vv. Slovar'-ukazatel'* [Fine art of Siberia XVII – early XXI centuries. Dictionary-index of artists, art historians, museum specialists, researchers, artist-educators, collectors, philanthropists, public and statesmen. In 2 volumes]. Tobolsk, Vozrozhdenie Tobol'ska, 2014.

Received: September 03, 2019.

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.017 УДК 745:069.532

ХРАНИТЬ МОЛОЧНУЮ БЛАГОДАТЬ
Берестяные изделия из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия)

Габышева Ася Львовна
Национальный художественный музей
Республики Саха (Якутия),
главный научный сотрудник,
заслуженный деятель искусств РФ и
РС(Я), член Союза художников России.
Россия, г. Якутск.
asiagabysheva@yandex.ru

Аннотация

Берестяные изделия в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия), выполненные в соответствии с канонами и художественным стилем, – яркий показатель материальной и духовной культуры якутов. В статье представлена типология берестяных изделий из коллекции музея по способу изготовления и декору, дан анализ техники, комплекса выразительных средств и их символического значения. По якутским поверьям береза была священным деревом божеств Верхнего мира, она защищала человека от действий темных сил и болезней. Изделия из бересты помимо утилитарных целей имели важное культовое значение. В берестяных изделиях XX – начала XXI века сохраняется архаичная стилистика и техника, демонстрируя нераздельность старого и нового. Каждая мастерица, выражая одухотворенное отношение к природе, обращается к огромному культурному пласту, используя многовековой отбор форм, орнаментики, технологических приемов, которые хранят в себе большие возможности. Бесконечно возрождающийся во множестве творческих вариантов, этот феномен демонстрирует единство в традиционном русле якутской пластики.

Ключевые слова: якуты, берестяная посуда, конский волос, орнамент, традиция, мастера, музейная коллекция, духовная культура.

Библиографическое описание для цитирования:

Габышева А.Л. Хранить молочную благодать: Берестяные изделия из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия) // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 223-241. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.017. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/26/

Непременной принадлежностью быта народа саха была берестяная посуда ***туос uhum***, вносившая красочные акценты в интерьер якутского жилища. Гибкая по структуре и теплая по цвету, береста сама по себе обладает естественной декоративностью, которая в изделиях усиливается узорными геометрическими прошивками черных волосяных нитей, ажурной прорезью, рисунчатым тиснением и тонировкой, аппликациями из светлых и более темных слоев, слюдяными, цветными тканевыми и бумажными вставками, бисером и металлическими подвесками. Берестяная утварь занимала существенное место в изготовлении молочной пищи, ее декоративное оформление выдает миропонимание якута-скотовода. По якутским поверьям, береза была священным деревом божеств Верхнего мира, она защищала человека от действий темных сил и болезней. Поэтому изделия из бересты, как и конский волос, которым обшивали берестяную посуду, помимо утилитарных целей имели важное культовое значение. Общеизвестно, что продукты в такой посуде сохраняются в жару и долго не теряют вкусовых качеств, за многовековую практику народ саха хорошо знал об этих свойствах. Не пропускающая влагу, прочная, легкая береста была незаменимой в повседневном существовании человека.

Вызванные к жизни чисто бытовой необходимостью, изделия из бересты обязательно сопровождали все обряды с момента рождения человека и до его смерти, начиная от покрова для ***урасы*** – летнего конусообразного жилища, люльки и рожка для кормления до берестяной покрышки гроба [3]. Кроме того, они осуществляли эстетическую функцию, удовлетворяя потребность народа в красоте. О берестяной посуде, сотворенной из белоствольной изобильной березы, народ слагал песни. Так, в старинной якутской песне «***Чабычах ырыата***» обрисовывается процесс изготовления посудины: сначала с могучей, цветущей березы снимается береста, затем из нее искусной рукой мастерицы сотворяется прекрасный сосуд, расшитый конским волосом, предназначенный для «хранения белой молочной благодати». Посуду берегли и лелеяли, хранили в ней самую вкусную пищу [8]. Живя среди природы, предприимчивый и любознательный человек широко использовал лесные богатства, ощущая себя неотъемлемой частью необъятной вдоль и поперек земли и вздымающихся вверх небес. Сама окружающая жизнь рождала народные фантазии, давала древним творцам культуры материал и формы, подсказывала хитросплетения узоров.

Если резьба по дереву была сугубо мужским занятием, то берестяной посудой в основном занимались женщины. В каждую вещь безымянные мастерицы, великие труженицы вкладывали соразмерность вертикальных и горизонтальных линий, свое чувство мира, наделяя предмет вечным смыслом. Мы не будем описывать весь процесс заготовки бересты, который был достаточно трудоемок, поскольку это не входит в нашу задачу. Можно лишь напомнить, что для декоративной отделки использовались различные оттенки красновато-коричневого тона внутреннего слоя коры. Бересту также

подкрашивали раствором коры красной ольхи или полировали смоляным составом, держали в болоте для получения глубокого коричневого тона. Черный цвет получали от растущего на березе лишая, применяли горный и тальниковый уголь, краску также добывали из болезненного нароста на хвосте лошади [7]. Сдержанная красочная гамма выдает взгляд эстета, исходит из умения пользоваться природными красителями, предметы радуют глаз мягкими переходами тонов. Пластические и декоративные свойства березовой коры широко применялись при создании изделий. Благодаря своим природным качествам бархатистая с редкими светлыми полосками береста красива сама по себе. Она оказалась благодатным материалом: ее можно было легко сгибать, расслаивать, красить, кроить, шить, прорезать, скоблить, процарапывать, наносить орнаменты способом тиснения, прочерчивать палочкой всевозможные линии. Эти техники просты, но дают большую возможность обогатить поверхность предметов выразительными узорами. Ассортимент был достаточно широк: возводили летнее конусообразное жилище *урасу*, изготавливали всевозможную хозяйственную утварь, предметы личного пользования, короба и коробочки, табакерки, нарядную посуду для приданого невесты, игрушки – все эти изделия знакомят с укладом и духовными запросами наших предков.

При выделке изделий края сосудов укрепляли прошивкой орнаментального характера через край, укладывая вплотную виток тальникового прута на устье, донышко прикреплялось таким же способом и нередко пришивалось к стенкам предмета жилкой или расщепленным корнем. Для прочности стягивали бока посуды берестяными лентами-опоясками или сочетали наложенными поверх тонкими расщепленными тальниковыми обручами. Материалом для шитья бересты служил скрученный хвостовой конский волос *туос uhum ситиитэ*, несущий в себе символ благополучия и плодородия. Терпеливые якутские женщины, искусные мастерицы сучили эти крепкие, красиво свитые жесткие нити на нежной коже обнаженного колена, стирая ее в кровь. Зная весь кропотливый, изнурительный процесс создания берестяных сосудов, любуясь их красотой, невольно склоняешь голову перед безымянными швеями, оставившими нам в наследство искусство предков, дух традиции, масштаб народных представлений о связях с природой, землей, вселенной.

Стилистическая общность якутской утвари заметна в технологии изготовления и оформлении изделий, опоясанных прямыми или зубчатыми полосами бересты другого цвета, крупными и узкими тальниковыми ободьями, прошитыми сученными нитями конского волоса, в характере узнаваемых рисунчатых швов, имеющих свои названия, разновидностях соединительных креплений боковин. Культура оформления изделий также проявляется в специфичных плетеных или скрученных в два или три шнура разноцветных волосяных ручках на ведрах. Общий декор дополняет техника ажурной прорези и тиснения. Берестяные изделия в коллекции музея можно разделить на основные группы в зависимости от способа их изготовления и декора: 1) с орнаментальными швами и тальниковыми обручами; 2) с орнаментальными швами, накладными берестяными лентами и тальниковыми обручами; 3) сшивные с накладными лентами и обручами, украшенные прорезями, тиснением; 4) гладкие с крепежом дна деревянными шипами. Таковы в собрании берестяные ведра *ыаҕас* и ведерки *ыаҕайа*, широкие чаши *саар чабычах*, большие чаны *холлоҕос*, сосуды для отстоя сливок *быдараах*, многочисленные короба для принадлежностей рукоделия

маллаах иһит (рис. 1, 2, 3). Безупречные в своих формах изделия с выразительными орнаментальными прошивками подчеркивают главную особенность материала – пластичность, его бархатистую фактуру с красивым золотисто-охристым цветом (рис. 4, 5).



Рис. 1. М.Е. Васильева. Чаша большая. Саар чабычах. 1900-е.



Рис. 2. М.Н. Дорофеева-Иванова. Ведро берестяное. Туос ыаҕайа. 1984.



Рис. 3. П.П. Румянцева. Ведро берестяное. Туос ыаҕайа. 1982.



Рис. 4. А.Ф. Оконешникова. Короб для принадлежностей рукоделия. Маллаах иһит. 2007.



Рис. 5. М.С. Ноговицына. Ведерко для кобыльего молока. Сылгы ыаҕайа. 1986.

В музейном фонде представлено несколько оригинальных коробов круглой конфигурации со съемными крышками, в которых хранили масло и сметану. Экспонаты датируются концом XIX века. Под влиянием времени изделия не утратили первозданную красоту (рис. 6, 7).



Рис. 6. Короб с крышкой. Хаппахтаах иһит. Вторая половина XIX в.



Рис. 7. Короб с крышкой. Хаппахтаах иһит. Вторая половина XIX в.

Украшенные простым геометрическим орнаментом из волосяных черных нитей, парадные музейные короба могли входить в приданое ***энньэ иһит*** девушки-невесты (повседневная посуда была попроще). Их объемы имеют свои пропорции, соотношение которых обусловлено многовековой практикой. Вышитые узоры хорошо увязаны с архитектоникой предмета и свободны в вариациях. Неизвестные мастерицы в каждое изделие вложили свою душу-***кут***, сосредоточив в орнаментах светлые пожелания. Особенность художественного оформления коробов – в самих таинствах разнообразных швов, исполняющих конструктивную, декоративную, а порой и информативную, сакральную роль. Узоры выполнены вертикальным, конусообразным, косым, крест-накрест и так называемым пальчиковым швами. Оберегая пищу от порчи, отгоняя злых духов, народ саха ***айыы аймаҕа***, сопровождаемый в эпической традиции постоянным эпитетом «с солнечными поводьями за спиной», стремился оградиться от дыхания темных сил, нанося особые знаки на изделия. На одной из крышек мастерица, прошивая короб, оставила своеобразную формулу благословения или прошения, оберег от всех напастей в виде прямоугольника, от которого по четырем сторонам света устремились трехлистные побеги ***ус салаалаах үнүгэстэр***, благословляющие молодую семью на зарождение новой жизни, здравствование и процветание будущих поколений (рис. 6). Другими словами, это образное послание можно выразить бессмертными словами олонхо:

«Со стороны Среднего мира
пусть к вам беда не пристанет!
Со стороны Верхнего мира
пусть холодный сквозняк вас не продует!
Со стороны Нижнего мира
пусть злой ветер на вас не повеет!
……
В Среднем мире навеки
прочно обоснуйтесь – да будет так!» [2].

По краю крышки короба идет узкий тальниковый ободок, прошитый волосяной нитью древним косым швом «*охторуу*», высокий бортик сосуда прикреплен подобным же образом, но в обратном направлении. Мастерица применила неординарный композиционный ход: соединяясь при наложении крышки, оба шва образуют новый орнамент *таҥалай-ойуу* (*таҥалай* – ‘нёбо’; узор состоит из закруглений, напоминающих нёбный свод), в котором отражена скотоводческая семантика, знание анатомии животных. Круглое тулово сосуда обхватывают сверху и снизу выпуклые тальниковые ободья. Первый, закрепленный пальчиковым швом «*иилэ тардыы*», также окружен снизу двумя наложенными узкими полосками расщепленного тальника, прошитого нёбообразным узором. По окружности сосуда расположены вертикальные накладки, состоящие из трех тальниковых узких полос, фиксированные черным конским волосом, они одновременно осуществляют функцию укрепления боков и декора. В нижней части короб обнесен зигзагообразным мотивом «*ураса* узор», обрамленным узкими параллельными линиями с рядами косых швов. Узоры, чередуясь, повторяются, что создает в орнаменте своеобразную перекличку, в которой можно уловить песенные ритмы. Днище берестяной посуды двойное, причем нижняя пластина прошита по краю для крепости вертикальным прерывистым стежком, прижимая накладной прутик. В остальных коробах технологические приемы шитья повторяются, различия – в общем декоре. Наиболее нарядны в них крышки, их круглая форма делится то на четыре части крестообразной фигурой, то на восемь сегментов, образуя лучистую розетку – символическое изображение вселенной. В этих широких приземистых коробах, в их «суровых» орнаментах проступает целостность восприятия мира, импровизационная стихия коллективного самовыражения.

Поэтична по своему образному строю небольшая берестяная чаша, выделяющаяся среди других предметов нарядностью, как вещь, предназначенная для хранения самого дорогого продукта питания – масла и других молочных припасов (рис. 8).



Рис. 8. Неизвестный мастер. Сосуд берестяной. Туос uhuт. Начало XX в.

Этот сосуд в коллекции отличается добротностью исполнения, красотой и ритмикой чередующихся швов. Неизвестная талантливая мастерица продемонстрировала на маленьком пространстве свои технические возможности, сумела искусно организовать разнообразие цветовых оттенков под узорными ободками:

по верхнему краю корпус сосуда для крепости туго обвит широкой лентой желтоватой бересты, снизу – коричневой, середину оставила гладкой, серовато-белой. Выпуклую тальниковую кайму прошила традиционным декоративным пальчиковым узором, окружила узкими ободками с рисунком частых косых нёбообразных линий. Самым замечательным здесь является зубчатый или веерный шов, ограничивающий верхнюю и нижнюю полосы орнаментов. Он достаточно крупный, ярко выделяется на светлом фоне: черная волосяная нить не скручена и несмотря на давность сохранила свой живой блеск. Лаконичность узора, ритмический повтор мотивов способствуют цельности восприятия, передаче ощущения непрерывности движения, которое усиливается за счет пластичного очертания сосуда. Графическая четкость конструктивных линий подчеркивает объем предмета.

В ином русле решены многие другие изделия, художественная культура их оформления известна с незапамятных времен в изготовлении и орнаментации берестяных пластин для покрытия *урасы*. Она обогащена техникой ажурной прорези и тиснения. Для тиснения по бересте употребляли специальные штампы, глубина и равномерность изображения зависели от силы удара по шаблону. Кончиком острого ножа по предварительно процарапанному рисунку исполнялась прорезь. Технология сшиваемых и соединительных швов, применение ободьев, накладных лент комбинируется с этими декоративными приемами или отсутствует. Например, маленький туесок конца XIX века, будто облаченный в нарядную ажурную рубашку, выполнен с любовью и мастерством в технике тиснения и прорези из двух слоев бересты (рис. 9).



Рис. 9. Туесок со вставками слюды. Сүлүүдэлээх тууйака. Конец XIX в.



Рис. 10. П.В. Аммосова-Осипова. Короб с крышкой. Хаппахтаах иһит (овал). 1923.

Его корпус разделен на три пояса, огражденных сдвоенными линиями, между которыми нанесены короткие частые насечки, имитирующие косой шов. По верхнему и нижнему ряду идут симметричные фризы из четырехлепестковых розеток, в лепестках – солярные круги с точкой, в центр цветка вписан ромб; срединный пояс поделен полосками нёбообразного узора на квадраты, каждый из них изящно оформлен

прорезным ромбическим орнаментом с подложкой из кусочков слюды. Сочетания узорных черточек, прямых линий, мягких цветковых полукружий, квадратов, ромбов, точек, проблесков слюдяных вставок удачно вживлены в композицию. С завидным терпением на маленьком сосуде размером со стакан мастерица сумела выразить чувство меры и порядка, красоту стиля декоративного узора, с помощью простых инструментов красочно повествовать о пришедшем лете и цветущей земле. Представляется, что народная умелица обладала исключительным чувством ритма и гармонии, которые позволили ей выполнить великолепное по своим художественным достоинствам изделие.

Среди старых изделий выделяется своей формой и оформлением «Короб с крышкой. *Хаппахтаах ихит*» (рис. 10), сшит он в 1923 году мастерицей Парасковьей Васильевной Аммосовой-Осиповой (1868–1944). Родилась Парасковья в III Малтанском наслеге Западно-Кангаласского улуса. Каждая якутская семья в долгие зимние вечера, обеспечивая себя самыми необходимыми вещами, шила одежду, берестяную посуду, плела волосяные циновки. С малых лет она усвоила приемы шитья и вышивки, традиционные узоры-символы, формы и технические способы изготовления берестяной посуды, представления о красоте, сформировавшие ее художественное сознание. Повзрослев, как и все женщины ее поколения, обшивала семью, выделывала из бересты необходимую для хозяйства посуду. С большим мастерством шила мозаичные одеяла из налобной части заячьей шкуры, украшенные хвостиками горностаев и белок. Особо славились в народе метровые берестяные ведра Парасковьи «*Саар-ыаҕас*» с нарядными узорчатыми прошивками. Анализируемое изделие было подарено музею в 1999 году ее внуком, художником Афанасием Николаевичем Осиповым.

В основе фигурного короба лежит овал, тулово сужено к верху, крышка с высокими бортами расширяется вверх, его высота и горизонтальная ширина одинаковы, но за счет силуэта, напоминающего стройный женский стан, изделие приобретает изысканную, пространственно-активную форму – так пластичен его объем. Работа выполнена из двойных пластов бересты очень хорошего качества, бархатистого густого золотисто-охристого тона. Шитье покоряет чистотой линий, выполненных «стык к стыку, шов ко шву», общая схема расположения тальниковых ободков и приемы орнаментальных швов каноничны. На тальниковые ободья народная умелица наложила тонированные бумажки зеленого, красноватого и синего цвета, поверх них прошила крупные опояски черным скрученным конским волосом пальчиковым узором, узкие – косым швом «*охторуу*». Хотя швы и состоят из ограниченного числа элементов, каждый из них ритмично заполняет пространство опоясок, а за счет цветной аппликации создаются эффекты мерцания и пульсирующего движения. Строгая симметрия графичных шитых узоров по цветному полю смягчает яркость накладок, но сохраняет насыщенность и эмоциональность декора, отчего чистые охристые берестяные поля обретают сочность и необычайную выразительность. Изделие наглядно демонстрирует фольклорное сознание мастерицы, нераздельный коллективный и индивидуальный опыт: на плоскости крышки расположены знакомые нам древние трилистники, хранящие свой благопожелательный смысл.

В берестяных изделиях XX – начала XXI века сохраняется архаичная стилистика и техника, демонстрируя нераздельность старого и нового. Каждая мастерица, выражая

одухотворенное отношение к природе, обращается к огромному культурному пласту, используя многовековой отбор форм, орнаментики, технологических приемов, которые хранят в себе безграничные возможности для творчества. В этой связи удивительны непростые человеческие и творческие судьбы народных мастериц по национальному шитью и вышивке А.Л. Аргуновой, И.П. Румянцевой, М.М. Черноградской, А.Г. Николаевой, А.А. Волковой, М.С. Ноговицыной, Н.Д. Флегонтовой, С.Д. Борисовой, М.Н. Дорофеевой[4]. Всю жизнь скромные хранительницы народной культуры провели в трудах и заботах, растили детей, выстояли во всех социальных потрясениях эпохи, работали в колхозах, учительствовали; могли и дрова заготовить, и лед на реке нарубить, приходилось рыбачить и силки на дичь ставить, чтоб накормить семью в лихие годы. От матерей и бабушек освоили уроки по изготовлению одежды и утвари, унаследовав формы и виды народного шитья, приемы ручной обработки бересты, меха, кожи и ровдуги; прочно запомнили древнейшие мотивы узоров, связанные с представлениями о важных для человека явлениях (рис. 11, 12). Мастериц роднит то, что на долю каждой выпало немало суровых жизненных испытаний, сближает и то, что их по-настоящему творческая деятельность началась уже в зрелом возрасте. Берестяная посуда, традиционная одежда, комплекты конского верхового убранства, переметные сумы, обувь и сумочки, коврики, созданные умелыми руками мастериц, неразрывно связаны с народным образно-символическим мировосприятием. С успехом демонстрировалось их творчество на отечественных и зарубежных выставках, и ныне изделия великих труженицы по праву входят в состав многих коллекций российских и зарубежных музеев. Так не прерывается нить замечательных традиций народной художественной культуры, уходящей в глубь веков, трансформируясь во времени и обретая новое бытие из поколения в поколение (рис. 13, 14).



Рис. 11. А.Л. Аргунова. Шкатулка для принадлежностей рукоделия. Талахтаах иһит. 1984.



Рис. 12. А.Л. Аргунова. Коробка для принадлежностей рукоделия. Маллаах иһит. 1984.

[4] Биографические сведения получены автором непосредственно от самих мастеров во время выездов в улусы республики, от родственников, а также во время выставок, проводимых музеями и галереями г. Якутска.



Рис. 13. А.А. Волкова. Коробка для хранения мелких вещей. Маллаах uhum (овал). 1981.



Рис. 14. Н.Д. Флегонтова. Коробка для принадлежностей рукоделия. Маллаах uhum. 1988.

Особенного внимания заслуживает творчество мастерицы старшего поколения Марии Михайловны Черноградской (1912–2002). Талантливая от природы, она досконально знала старинную технологию изготовления берестяной утвари, прекрасно плела циновки из конского волоса, вышивала бисером, воссоздавала национальную одежду, работала по меху и коже, а также успешно занималась изготовлением якутских ювелирных украшений из серебра. Шитье изделий из бересты и других традиционных материалов освоила самостоятельно. В берестяной коробочке *маллаах uhum*, украшенной бисерными накладными узорами, сконструирована маленькая модель мира, огромный духовный опыт народа; на крышке изображен крестообразный мотив – графическое изображение древнего степного бога солнца саха [6], крест также указывает на четыре стороны света (рис.15, 16).



Рис. 15. М.М. Черноградская. Короб с крышкой. Хаппахтаах uhum. 2000.



Рис. 16. М.М. Черноградская. Короб для принадлежностей рукоделия. Маллаах uhum. 1990-е.

Хорошо видна местная специфика окрашивания берестяных полотнищ. Мария Михайловна обычно применяла простой древний способ: выдерживала материал в болотистой топи, в зависимости от времени выдержки бересто могла быть темнее, вплоть до черного цвета. После окрашивания она тщательно смывала ил, очищала скребком, выглаживала и высушивала. После всех технологических процессов цветовая гамма поверхности получалась бархатистой, от густых коричневых градаций до темных тонов – все это наглядно проступает на изделии. С большим чувством меры мастерица, подчеркивая плавную форму коробки, накладывает на окружность условно трактованные орнаментальные фигуры *ынах ойуу* (от *ынах* ‘корова’), связанные с культом плодородия рогатого скота. Данный мотив представляет условный зооморфный рисунок животного в проекции сверху [4]. Накладки расшиты разноцветным бисером: синим, желтым, оранжевым, черным и голубым – они выразительно читаются на охристой поверхности тулова коробки и крышки. Здесь отчетливо проступает свойственные якутским умелицам чувство материала, ясное понимание назначения предмета, строгость и благородство формы, сочность и декоративность узоров.

Семья Черноградских была мастеровая: отец Степан – «на все руки мастер», мать Мария Михайловна Черноградская успешно занималась разными видами народного искусства. Сын Семен (род. 1959 г.) пробовал себя в ювелирном и резном деле, но все же увлекся шитьем бересты. С юных лет помогал матери заготавливать и обрабатывать этот красивый, гибкий материал. От нее и усвоил все премудрости старинной технологии изготовления берестяной утвари. Обстоятельно заниматься шитьем посуды из бересты начал с 1993 г. Основным способом декорирования изделий Семена Черноградского является древняя техника – аппликация тальниковыми ободками, прошитыми черным конским волосом. Используется накладная бересто темного тона, выморенная по традиции в болотном иле особым способом. Кроме того, для усиления цветовой игры мастер сочетает материал разной окраски. Холодновато-желтый колер весенней бересты автор совмещает с осенней темно-коричневатой корой, получая дополнительный цветовой эффект. Эстетическую нагрузку несет и сама форма изделия. В каждую свою работу из хрупкого, на первый взгляд, материала мастер вкладывает частичку вечности, которую ему удается удерживать в стремительно летящем потоке времени... Вот пальчиковый шов по ободу, трехлистные побеги *ус салаалаах үнүгэстэр* на плоскости крышки, зигзаги *ураһа ойуу*, косая прошивка *охторуу*, таким же способом сшивали изделия его мать, бабушка, прабабка, не счесть все поколения… Кажется, что эти прочные орнаментальные техники, «суровые» геометрические узоры были всегда (рис. 17, 18).

Забытые способы шитья и декора бересты воссоздавала и Анна Гавриильевна Николаева (1926–2010). Ее большой парадный «Короб для принадлежностей рукоделия. *Маллаах ыһыт*» (1993) говорит о хорошем знании старых образцов, развитом художественном вкусе, понимании пластического материала (рис.19).



Рис. 17. С.С. Черноградский. Короб невесты. Кийиит энньэ маллаах ыһытэ. 2013.

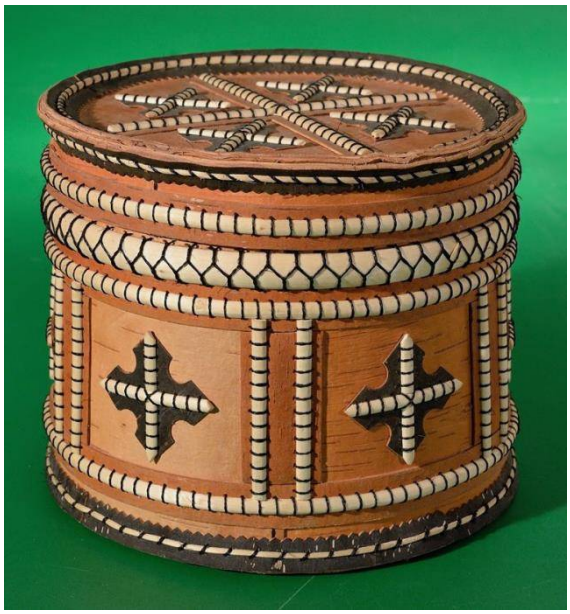


Рис. 18. С.С. Черноградский. Короб для принадлежностей рукоделия. Маллаах ыһыт. 2015.



Рис. 19. А.Г. Николаева. Короб берестяной. Маллаах ыһыт. 1993.

Изделие отличает особая насыщенность орнамента, связанная с древнейшим языческим миром. В отличие от вышеописанного короба с жестким геометрическим рисунком, исполненным Семеном Черноградским, декоративный эффект изделия Анны Николаевой основывается на сочетании нежно-бежевого фона бересты, четких белых полос тальниковых прутьев, украшенных тонко свитым, темным конским волосом, круглых прорезей с поблескивающей подкладкой из серовато-серебристой ткани. По традиции стенки короба охватывают два светлых обруча, подчеркивающих конструкцию и обеспечивающих прочность, они изящно прошиты черным рисунком знакомого нам орнаментального шва – пальцеобразного узора. Тулово, разделенное на квадраты, мастерица оживила ажурными ромбами-глазками-оберегами, расположенными в шахматном порядке. Вдоль ободьев и ромбов рассыпала множество мелких круглых прорезей, имитирующих жемчужины. Да и само гладкое берестяное полотно, подчиненное логике округлости ствола, послушно свершает оборот вкруг

днища. Каждый орнаментальный шов, ажурные прорези, накладки соединены друг с другом во множестве пластических тонкостей, высвечивая самобытную искорку таланта, откровение народной души умелицы. Вся поверхность, несмотря на большой размер, смотрится легкой, ажурно расшитой, в таких крупных коробах женщины хранили ткани, нитки, иглы, бисер, а также и нарядное платье.

Другой, не менее выразительный образец сшит вилюйской мастерицей Степанидой Даниловной Борисовой (род. 1934 г.). Ажурный маленький коробок ***тымтака*** приковывает внимание виртуозной техникой прорези и тиснения, красивым сочетанием бересты разного цвета, трепетным ощущением материала. В такой коробок ее отец, уходя в лес или на рыбалку, клал разнообразную снедь, с озера он приносил поджаренную над костром на вертелах из прутьев мелкую рыбешку, которая казалась маленькой девочке неописуемо вкусной именно из чудесного коробка. В память об отце было возрождено умелицей это изделие, сшитое когда-то его матерью (рис. 20).



Рис. 20. С.Д. Борисова. Короб дорожный для продуктов. Тымтака (овал). 1992.



Рис. 21. М.С. Ноговицына. Ведерко для сметаны. Сүөгэй ыаҕаһа. 1986.

Короб овальной формы в верхней части украшен расшитыми тальниковыми поясками, прорезным жемчужником по накладке густого красновато-коричневого тона внутренней поверхности бересты. Тулово из светлой бересты ритмично заполняют квадраты с вписанным прорезным иксообразным крестом, образующим мелкие треугольники, в прорезях поблескивает накладка из пленки, имитирующая пластинки слюды. Тиснение, выполненное на круто выгнутых по овалу стенках в четкой графической манере точками, кружками, зигзагом, – все вместе производит впечатление особой узорности и ажурности. Глаз от коробка сразу не отвести – он притягателен как древний знак, в котором присутствует образная достоверность. Крышка из толстого слоя бересты такого же тона, что и накладка, на ней мастерски расстелен прорезной, растительный орнамент с вьющимися побегами.

Продолжая анализ экспонатов из фондов музея, можно отметить берестяную посуду Марии Сергеевны Ноговициной (род. 1932 г.) из прославленного своими мастерами Чурапчинского улуса. Сшитые ею изделия исполнены по классическим канонам: «Ведерко для кобыльего молока. ***Сылгы ыаҕаһа***», «Ведерко для сметаны. ***Сүөгэй***

ыаҕаһа» (рис. 21). В изделиях мастерицы продолжают жить и развиваться народные художественные традиции, делая жизнь людей интереснее и ярче. В каждом предмете один и тот же узор изменчив в интерпретации динамики, ритма композиции, конструктивного строя изделия и, в конечном счете, преобразует содержание образа.

Как и старые мастера, Мария Сергеевна ценит первозданную красоту природного материала, его теплый цвет, рисунок текстуры, местами оживленный веселыми глазками сучков. Плавно круглится объем ведер, гармонично оформленный плетеными двухцветными ручками из конского волоса с выпуском кисточек по концам. Точными, в совершенстве отработанными приемами, создает она свои изделия, строгие и лаконичные по своей ясности форм. Уподобленные в якутской загадке солнцу – прекрасному золотому сосуду для белой молочной благодати, стоящему на серединном мире-земле, рукотворные берестяные ведра со всей полнотой выражают гармонию мира реального и поэтического. Из этой древней торжественно-спокойной простоты проистекает традиционность, устойчивость образов в народном творчестве. Особенность почерка М.С. Ноговицыной – в применении фигурно вырезанных накладных лент, прижатых по верху и низу сосуда прошитыми ободками. Темным зубчатым краем они подчеркивают бархатистый тон гладкой, ровной поверхности тулова.

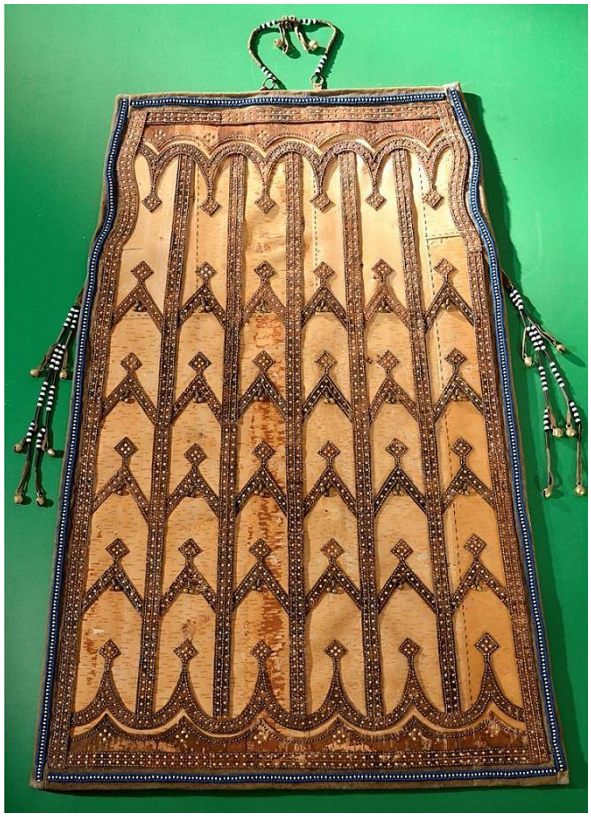
Вершиной якутской традиции берестяной отделки является декор летнего конусообразного жилища *урасы*. Богато орнаментированное бисером, украшенное аппликацией контрастного цвета, ажурными прорезями со вставками сверкающей слюды, узорчатым тиснением, разноцветными волосяными лентами по каркасу, оно представляло собой художественное единство архитектурной и орнаментальной композиции. Еще более нарядной в интерьере *урасы* была ширма, ограждающая от посторонних взоров ложе девушки-невесты, особенно трапециевидная дверца *хаппахчы аана*. Ее образно-выразительные средства и приемы передают не только цельность композиционного мышления, но и поэтичность и своеобразие народного мировосприятия – то, что в большом понимании зовется культурой. Создатель *хаппахчы аана* из коллекции музея – чурапчинская мастерица Александра Фоминична Оконешникова (род. 1947 г.). Секреты изготовления берестяных изделий мастерица переняла от матери Александры Павловны Хоютановой. С детства помогая ей скручивать конский волос, прошивать тальниковые обручи, одновременно запоминала форму и предназначение посуды. Она хорошо владеет формой и декором, особенно удается ей ажурная прорезь. Дверь комнаты невесты в якутской берестяной *урасе* мастерица задумала давно. Как пишет М.М. Носов, *ураса* – «…лучшее по удобству, по чистоте и по убранству якутское жилище. … Никакой вид жилища не только якутов, но и всех народов Якутии, с такой любовью и тщательностью и так красиво, как берестяная ураса якутов, не украшался» [5]. Долго изучала мастерица литературу, фрагменты старых образцов в фондах музеев республики, а когда решилась, то как будто сами собой подобрались лучшие лоскуты бересты единого тона. Затем она тщательно вычищала их от сучьев, проваривала в кипящей воде, выглаживала, ровняла и прессовала до готовности. Терпеливо сшивала отдельные лоскуты в полотнище *тэлэмэс туос*, по старинным правилам готовила краску из нароста березы, тонировала материал для черневого узора, сучила жесткие волосяные нити. Процесс изготовления изделия очень трудоемкий, но благодарный. В дверце, которая в старину служила

обязательным приданым для девушки, мастерица выразила свое осмысление и освоение поэтики народной художественной традиции (рис. 22).

Исполнена ширма ***хаппахчы***, как и полагается, нарядно, основная цветовая доминанта принадлежит охристому тону бересты, который сочно подчеркивается вертикальными прямыми и горизонтальными зигзагообразными рядами нашитых черных аппликационных полос с множеством мелких круглых прорезей, под которые подложена белая береста. Вертикальные полосы делят полотно на три части, горизонтальные на пять, сверху и снизу добавлено по ряду частого дугообразного орнамента, исполняющего охранительную роль, – итого получается семь рядов. Отметим особое сакральное значение числа три в якутском мировоззрении, число семь имеет ту же магическую силу [1]. Трехрядный орнаментальный узор, называемый ***урaha ойуута***, расположен по горизонтали так, что в каждой части оказывается по конусообразной фигуре с тремя символами защиты и оберега – ромбиками на верхушке, под ними помещены накладные сердечки с ромбом внутри, символизирующим зародыш жизни. Дверцу по периметру выгодно оттеняет ажурная окантовка, полотно украшено на верхней поперечине металлическими колокольчиками, отвращающими недобрые силы, по вертикальным полоскам – двойными ровдужными кистями с бисером.



Рис. 22. А.Ф. Оконешникова. Дверца комнаты невесты. Хаппахчы аанын сабыыта. 2008.



Справа: Рис. 23. Е.Д. Олесова. Дверца комнаты невесты. Хаппахчы аанын сабыыта. 2015.

В *хаппахчы* отражена культура народа, выражено отношение к миру сквозь призму важнейших представлений якута о ценностях жизни. Вспомним поэтику олонхо, где мир человека открывается через сопоставление с природой, в ее связях со священной восьмиствольной березой и почтенной лиственницей (мировое древо), сияющим белым солнцем, бурным течением реки, летящими птицами – посредниками между небом и Срединным миром. Сотворенный человеческими руками древний благопожелательный узор, обращенный к молодым напутствием любви и многочисленного потомства, полон значительности и глубины – простые геометрические фигуры, словно магические заклинания, должны оградить молодую семью от всех несчастий и бед.

Выразительным традиционным узором, обработанностью и точностью швов орнаментальных вырезок и прорезей привлекает дверца-*хаппахчы* другой потомственной мастерицы из Намского улуса – Елизаветы Дмитриевны Олесовой (род. 1947 г.). С малых лет обучала свою внучку бабушка Екатерина Григорьевна Протопопова-Евсеева различным швам по коже, ткани, меху и бересте, выделывать нити из жил, сучить нить из конского волоса, вышивать бисером, плести волосяные циновки. Девочка росла смышленой, эмоциональной, на ходу сочиняла скороговорки *чабырҕах*, чем удивляла взрослых. Но более всего душа Елизаветы лежала к шитью берестяной утвари. Нравилось ощущать руками ее прохладную, бархатистую текстуру, вдыхать вкусный березовый запах, самой создавать на радость себе и домашним расшитые веселые золотистые ведерки *ыаҕайа*, туески для сбора ягод, коробочки для рукоделия *маллаах иһит* – бабушка обязательно похвалит. Берестяным шитьем для своих хозяйственных нужд занималась каждую свободную минуту. Но лишь в зрелом возрасте мастерица отважилась воплотить мечту своей жизни – сотворить красоту – покрывало для комнаты невесты *хаппахчы сабыыта* (рис. 23).

Композиция изделия масштабная и сложная в технике исполнения, по силуэту напоминает мощную коновязь, накладной ажурной орнамент, покрывающий полотно, выполнен в условной форме «коровы с зародышем в утробе». Из белых бус по контуру прошит узор-оберег. Ритмичный рисунок равномерно загружает всю поверхность, членя ее на орнаменты и вертикальные тяги. Яркая и зрелищная, она украшена разнофигурной прорезной аппликацией черневого узора, с графической ясностью проступающего на ярком охристом фоне. Позвякивающее колокольцами, шуршащее бусинками с кистями, берестяное покрывало-дверца выполнено с безупречным чувством декоративного ансамбля. Это целый рассказ о жизни народа, благословение на процветание всего живого. Так зримо проступает в форме и орнаментике, цветовом строе *хаппахчы аана* якутской невесты красота и своеобразная народная по духу эстетика, сложная по своему содержанию, дающая возможность ощутить прекрасную силу воздействия произведений народного искусства.

Берестяные изделия в собрании Национального художественного музея РС(Я), выполненные в соответствии с канонами и художественным стилем, – яркий показатель материальной и духовной культуры якутов. Бесконечно возрождающийся во множестве творческих вариантов, этот феномен демонстрирует единство в традиционном русле якутской пластики.

Литература

1. Аммосова Т.П. Математические знания и представления якутов. – Якутск: Бичик, 1994. – С. 14-16.

2. Бурнашев Н.П. Якутский героический эпос олонхо «Кыыс Дэбилийэ». – Новосибирск: Наука, 1993. Стлб. 4560.

3. Константинов И.В. Материальная культура якутов XVIII века (по материалам погребений). – Якутск: Кн. изд-во, 1971. – С. 132-134.

4. Неустроев Б.Ф. Саха ойуута-бичигэ =Узоры и орнаменты саха / Мандар Уус. 2-е изд. с изм. – Якутск: Бичик, 2010. – С. 44-46.

5. Носов М.М. Якутская берестяная ураса. – Якутск: Кн. изд-во, 1954. – С. 6.

6. Петрова С.И. Традиционное якутское шитье и вышивка. V. Художественно-конструктивные особенности национального шитья [Электронный ресурс]. URL: http://olonkho.info/ru/index.php?title (дата обращения 01.07.2019).

7. Серошевский В.Л. Якуты: опыт этнографического исследования. 2 -е изд. – М., 1993. – 713 с.: ил.

8. Якутские народные песни = Саха народнай ырыалара : в 2 ч. Ч. 2. Песни о труде и быте / ред. : Н.В. Емельянов, П.Е. Ефремов; изд. подготовил Г.У. Эргис и др. – Якутск: Кн. изд-во, 1977. – С. 309-315.

Статья поступила в редакцию 09.07.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.017

KEEPING THE MILK GRACE
Birch bark objects from the collection of the National Fine Arts Museum of the Republic of Sakha (Yakutia)

Gabysheva Asya Lvovna
Chief Researcher in National Art Museum
of the Republic of Sakha (Yakutia),
Honored art worker of Russia and
the Republic of Sakha (Yakutia),
member of the Union of artists of Russia.
Russia, Yakutsk.
asiagabysheva@yandex.ru

Abstract

In the collection of the National Fine Arts Museum of the Republic of Sakha (Yakuita), birch bark items, made in accordance with the canons and artistic style, are a bright indicator of the material and spiritual culture of the Yakuts. The article presents the typology of birch bark objects from the Museum's collection by the method of manufacturing and decoration, analyzes the technique, the complex of expressive means and their symbolic meaning. According to Yakut beliefs, birch was a sacred tree of the deities of the Upper World, protecting a person from the actions of dark forces and diseases. Therefore, the objects of birch bark, in addition to utilitarian purposes, had important cult significance, an eternal meaning. Archaic style and technique are preserved in birch bark objects of the 20th – early 21st century, demonstrating the indivisibility of the old and the new. Each craftswoman, expressing a spiritual attitude towards nature, turns to a huge cultural stratum, using the centuries-old selection of forms, ornaments, and technological methods that keep endless possibilities. Infinitely reviving in a variety of creative options, this phenomenon demonstrates unity in the traditional course of the Yakut plastics.

Keywords: Yakuts, birch bark ware, horsehair, ornament, tradition, museum collection, spiritual culture.

Bibliographic description for citation:

Gabysheva A.L. Keeping the milk grace: Birch bark objects from the collection of the National Fine Arts Museum of the Republic of Sakha (Yakutia). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 223-241. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.017. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/26/ (In Russian).

References

1. Ammosova T.P. *Matematicheskie znaniya i predstavleniya yakutov* [Mathematical knowledge and representation of the Yakuts]. Yakutsk, Bichik, 1994, pp. 14-16.

2. Burnashev N.P. *Yakutskii geroicheskii epos olonkho "Kyys Debiliie"* [Yakut heroic epos olonkho "Kys Debili"]. Novosibirsk, Nauka, 1993. Column 4560.

3. Konstantinov I.V. *Material'naya kul'tura yakutov XVIII veka (po materialam pogrebeniy)* [The material culture of the Yakuts of the 18th century (according to the burial materials)]. Yakutsk, Knizhnoe izdatel'stvo, 1971, pp. 132-134.

4. Neustroyev B.F. *Uzory i ornamenty sakha* [Patterns and ornaments of saha]. Yakutsk, Bichik, 2010, pp. 44-46.

5. Nosov M.M. *Yakutskaya berestyanaya urasa* [Yakut birch bark urasa]. Yakutsk, Knizhnoe izdatel'stvo, 1954, p. 6.

6. Petrova S.I. Traditional Yakut sewing and embroidery. V. Artistic and design features of national sewing. Available at: http://olonkho.info/ru/index.php?title (accessed: 01.07.2019). (In Russian).

7. Seroshevsky V.L. *Yakuty: opyt etnograficheskogo issledovaniya* [Yakuts: the experience of ethnographic research]. 2nd ed. Moscow, 1993. 713 p.

8. *Yakutskie narodnye pesni : v 2 chastyakh. Ch. 2. Pesni o trude i byte* [Yakut folk songs: in 2 parts. Part 2. Songs about labor and life]. Yakutsk, Knizhnoe izdatel'stvo, 1977, pp. 309-315.

Received: July 09, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.018 УДК 736.2(571.52): 069.4

ТУВИНСКАЯ РЕЗЬБА ПО КАМНЮ В СОБРАНИИ ГХМАК

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

Аннотация

Статья посвящена музейной коллекции тувинской резьбы по камню – уникального народного промысла, являющегося достоянием России. В статье рассматриваются этапы комплектования коллекции изделий из редкого камня агальматолита, основные залежи которого находятся в западных отрогах гор Республики Тыва, а также произведения выдающихся мастеров разных поколений, проиллюстрированные фотографиями из архива Государственного художественного музея Алтайского края.

Ключевые слова: коллекция, тувинский камень, народная скульптура, статичные фигурки домашних и фантастических животных, шахматы, ГХМАК.

Библиографическое описание для цитирования:

Гончарик Н.П. Тувинская резьба по камню в собрании ГХМАК // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 242-257. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/27/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.018.

Коллекция тувинской резьбы по камню из 158 предметов (50 фигур и трех комплектов шахмат) 25-ти авторов входит в состав четырехтысячного фонда декоративно-прикладного и народного искусства Государственного художественного музея Алтайского края.

Можно говорить о трех этапах формирования коллекции тувинского камнерезного искусства в музее. Первыми были поступления в 1960-е – 1970-е годы от Управления культуры Алтайского крайисполкома и Министерства культуры РСФСР. 11 скульптур и 2 комплекта шахмат, всего 83 предмета мелкой пластики мастеров, участников выставок: зональных – «Сибирь социалистическая» и республиканских – «Советская Россия»». В полном составе они были показаны в экспозиции выставки народного искусства из фондов музея, состоявшейся в 1984 году, посвященной 25-летию музея. Они знакомили жителей Барнаула и Алтайского края с уникальным национальным

промыслом, не имеющим аналогов явлением [9, с. 152] – тувинским камнерезным искусством.

Камнерезное искусство принадлежит к самым известным тувинским промыслам. Основным материалом для резчиков является агальматолит – мягкий поделочный камень, тувинцы называют его «чонар-даш» – «камень, который можно резать». Он встречается разного цвета – светлый серо-зеленый, розовато-коричневый, реже красный и черный. Богатые залежи этого камня находятся в западных районах республики.

Посетители выставки с интересом рассматривали созданные мастерами фигурки домашних и диких животных: «сарлыков» – тувинских яков, лошадок, горных козлов, а также сказочных «арзланов» (или «арзыланов», чудовищных львов). Каждая фигурка может уместиться на ладони, но смотрится величественно и монументально, привлекает своей жизненной достоверностью, органической связью с природой. Мастера, создавшие эти скульптуры, сами выросли среди животноводов и земледельцев, большую часть своей жизни занимались сельскохозяйственным трудом.

Государственный художественный музей Алтайского края (ГХМАК) стал обладателем произведений замечательных мастеров. Среди них **Монгуш Холосалович Черзи** (1899–1969). Заслуженный деятель литературы и искусства Тувинской АССР. Потомственный мастер. Родился и вырос «в семье арата-батрака» [2, с. 12] в пос. Ак-Туруг – местности Центральной Тувы. Первые уроки резьбы по дереву получил от деда-столяра, помогал отцу-камнерезу в исполнении сложных заказов. «Монгуш Черзи никогда не учился, но это был человек большого жизненного и творческого опыта, высокой духовной культуры» [2, с. 15]. Черзи – старейший мастер, один из уважаемых творцов народного искусства, учитель многих резчиков молодого поколения. Он обладал художественным чутьем и человеческой мудростью. Своим ученикам он говорил: «Не хвались, каким ты был. Не говори, какой ты есть, а думай, каким надо быть» [2, с. 34]. Черзи был разносторонним мастером. Реальные и сказочно-мифологические образы животных, труд чабанов и охотников, тема материнства... В нашей коллекции он представлен миниатюрным комплектом шахмат (рис. 1).

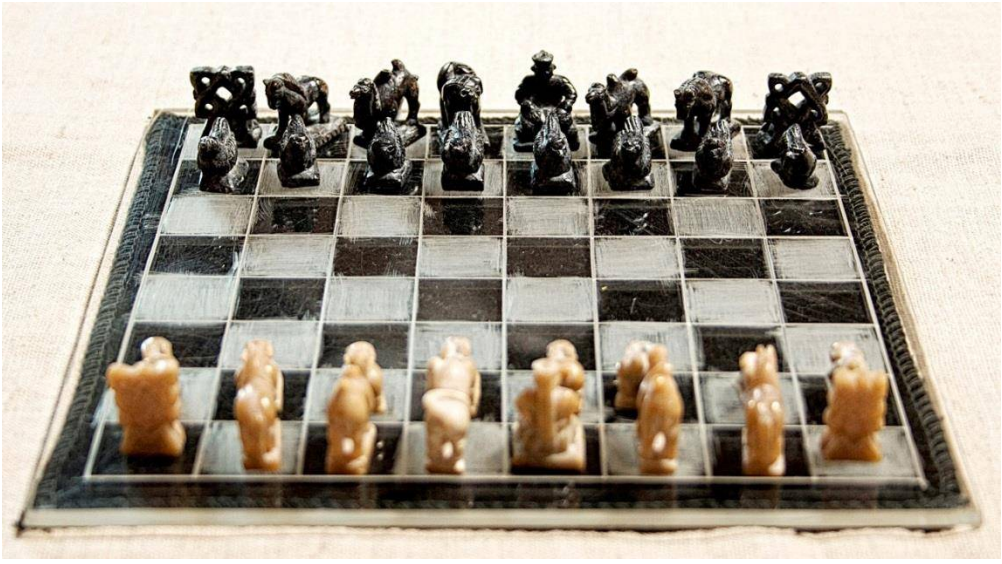


Рис. 1. Черзи М.Х. (1899–1969). Шахматы. 1963–1964. Агальматолит.

«Тувинские шахматы были любимой темой Монгуша Черзи. Начал вырезать он их еще в юности и делал их до последних дней» [2, с. 31]. Высота шахматных фигур от 1,1 до 2,2 см. Характерна специфическая восточная иконография фигур: «арзлан» (мифическая собака-лев) – ферзь, шахматный слон – в образе верблюда, буддийский монах, лама – король [9, с. 161]. М. Кенин-Лопсан называет шахматную фигуру короля у Черзи тувинским чиновником [2, с. 31]. Ладья, «тура» – в виде тувинской орнаментальной плетенки «олчей-удазыны» (символ счастья) [6, с. 253]. Пешки сделаны в виде фигурок птиц и зайчат. Все фигуры выполнены с большой любовью, с приданием индивидуальности даже маленьким, готовым к прыжку зайчатам и птичкам, то нахохлившимся, то повернувшим головку набок. Набор темных фигур сделан из любимого мастером черного камня.

Долгие годы работал чабаном в совхозе «Тэли» Бай-Тайгинского района **Хертек Сегбеевич Мижит-Доржу** (1915–1973). Заслуженный художник Тувинской АССР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина (1972). Автор второго комплекта шахмат в музее. Он увлекался резьбой еще в юности, полностью же отдался любимому делу в 1950-е годы, когда в областном Доме народного творчества, созданном в Туве, стал работать с самодеятельными художниками. Музейный комплект шахмат (рис. 2) состоит из фигур белого и розового цвета высотой от 2,5 до 5 см. Здесь та же иконография фигур, что и у Черзи. Варьируются традиционные фигуры коня, верблюда, собаки-льва. Пешками являются маленькие фигурки собак. Фигурки Мижит-Доржу отличаются статичностью, созерцательной проникновенностью образов, плавной музыкальностью линий и силуэтов, тонкой проработкой деталей [10, с. 93]. Фигуры королей у него в разных позах. Один сидит подогнув ноги под себя калачиком, другой – с подогнутой под себя одной ногой и согнутой в колене другой, поставленной на пол, – так сидел хозяин юрты.



Рис. 2. Мижит-Доржу Х.С. (1915–1973). Шахматы. Агальматолит.

В тувинской мелкой пластике за изображением сидящей мужской фигуры закрепилось название нойон – князь. Именно так именовался король – лама, единственная антропоморфная фигура в шахматах. Это связано с проникновением буддизма. Сидящие мужские фигуры олицетворяли идею миролюбия, спокойствия.

Черные и белые фигуры различались не цветом, а знаками статуса (например, в костюмах, чаще всего в головных уборах) или различными позами [3, с. 3-4/8].

Тридцать лет работал ветеринарным врачом **Хертек Каштайович Тойбухаа** (1917–1981). Заслуженный художник Тувинской АССР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина (1972). Самобытный художник большой культуры, сельский интеллигент, тонкий лирик. Родился в сумоне Коп-Сёк Бай-Тайгинского района в бедной многодетной семье кочевника-скотовода. Научился резьбе по камню у близкого родственника Тухтугоола Кужугета. Х. Тойбухаа стал одним из организаторов Союза художников Тувинской АССР, признанным учителем тувинских резчиков. На музейной выставке в 1984 году были показаны две работы мастера – скульптура «Арзлан» и женская фигурка «Аратка» (рис. 3). Они совершенны по своим пластическим качествам, декоративны, выразительны.



Рис. 3. Тойбухаа Х.К. (1917–1981). Аратка. 1972. 11,5 х 4 х 3. Агальматолит.

«Аратка» – одно их характерных для мастера изображений. Несмотря на фронтальность постановки и статику, фигура девушки в национальном праздничном костюме исполнена юной грации. Восхищает тщательность проработки прически, своеобразного головного убора, халата с поясными украшениями, обуви. Тойбухаа старался «запечатлеть в мелкой пластике этнографически документально и убедительно

черты старого быта», живо интересовался эпосом, народными сказками, внимательно изучал уходящие формы культуры прошлого [1, с. 192].

Байыр Сарыгович Байынды (1921–1981). Лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина (1972). Родился в с. Ак-Туруг Улуг-Хемского района. Талантливый ученик Монгуша Черзи. В творчестве продолжил традиции своего учителя и завоевания больших мастеров. В скульптуре «Арзлан» из музейного собрания (рис. 4) соединяются сила и мощь устойчивой фигуры с эффектным декоративно-орнаментальным оформлением густой шевелюры на голове и хвосте сказочного животного. Байыр Байынды обучил камнерезному делу двух сыновей и дочь.



Рис. 4. Байынды Б.С. (1921–1980). Арзлан. 1972. 7,5 х 7,8 х 3,5. Агальматолит.

Раиса Ажиевна **Аракчаа** (1925–1990) – первая женщина-тувинка, ставшая мастером-камнерезом. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина (1972). Заслуженный художник Тувинской АССР. Родилась в местечке Кара-Тал Улуг-Хемского кожууна в семье арата-скотовода. «Раиса Аракчаа стала профессиональным художником в 48 лет, хотя всегда, сколько помнит себя, в редкие минуты досуга вырезала точеные фигурки из дерева для трех сыновей, для души, жаждущей отрады после долгих часов работы в молочном отделе магазина, где она носила ящики с продуктами и посудой. Найти себя ей помогли время и замечательные мастера – прославленный Хертек Тойбухаа, который первым заметил ее дарование, и живописец Сергей Ланзы, бывший в те годы председателем Союза художников» [8, с. 11-12]. «Арзылан» из золотистого с розовыми прожилками камня у Р. Аракчаа (рис. 5) отличается по настроению от арзлана Б. Байынды. Мягкость, лиризм интонации присущи образам ее людей и животных.



Рис. 5. Аракчаа Р.А. (1925–1990). Арзылан. 1972. 8,5 х 12,5 х 5,2. Агальматолит.

Многим запомнились «Сарлык» (1970) и камлающий «Шаман» Л.Д. Протасова (р. 1922), заслуженного художника Тувинской АССР; фигуры сарлыка и бегущей лошади одного из ведущих резчиков С.С. Чанзана (1909–1967), работы мастеров последующего поколения С.Д. Ооржака (р. 1939), М.К. Хертека (р. 1942) и Д.Х. Дойбухаа (р. 1945).

Все показанные на юбилейной выставке 1984 года работы тувинских художников-камнерезов были включены в каталог советских народных художественных промыслов из собрания музея [5, с. 23-25, ил. № 24-29]. В процессе работы над каталогом составителем велась переписка с мастерами, Союзом художников Тувы, специалистами по искусству советского Востока. Были получены ценные консультации и рекомендации от сотрудника Государственного музея искусств народов Востока В.А. Кореняко (1952–2016) по составлению каталога.

В 1991 году от правления СХ Тувы поступило приглашение на республиканскую научно-практическую конференцию «Народное искусство Тувы». В телеграмме сообщалось, что «предстоит выставка-закупка». Конференция и выставка камнерезного искусства были посвящены 70-летию Тувинской республики. Появилась счастливая возможность посмотреть выставку и сделать отбор произведений непосредственно у мастеров – участников выставки. В результате 17 фигур и еще один комплект шахмат были доставлены из Кызыла в музей. Половина этих произведений была приобретена по заявке музея Министерством культуры РФ. Еще 3 скульптуры поступили также по заявке музея из выставочного центра «РОСИЗО» Министерства культуры РФ в 2002 году. Итого 20 фигур и комплект шахмат получил музей за период с 1991 по 2002 гг.

Коллекция пополнилась произведениями современников, развивающих классическую анималистическую тему в камнерезном искусстве. Уделено внимание приобретению произведений с сюжетной тематикой, изображающих сцены трудовых будней: «Арат на коне» Хеймера-оол Донгака, «Табунщик» Маадыра Монгуша (рис. 6), национальных праздников – «Борцы» Юрия Ооржака (рис. 7).



Рис. 6. Монгуш М.О. (1960–2010). Табунщик. 1987. 13,5 х 10,5 х 4. Агальматолит.



Рис. 7. Ооржак Ю.Д. 1959 г.р. Борцы. 1991. 14 х 11 х 6,5. Агальматолит.

Великолепны по пластике и мастерству исполнения скульптуры заслуженных художников РФ: «Сарлык» (рис. 8) Дондука Дойбухаа, продолжателя дела своего отца и учителя Хертека Тойбухаа, и «Верблюд» (рис. 9) Кирова Хунана, одного из самых последовательных монументалистов в мелкой пластике.



Рис. 8. Дойбухаа Д.Х. 1945 г.р. Сарлык. 1991. 10 х 16,5 х 5. Агальматолит.



Рис. 9. Хунан К.Т. 1944 г.р. Верблюд. 12 х 14 х 5. Агальматолит.

В коллекции музея 5 скульптур одного из удивительных художников. Это **Бригад Санчаевич Дупчур** (1932–2007) – известный камнерез, человек широкого кругозора, многогранной художественной одаренности. Родился в селе Бай-Даг Эрзинского кожууна ТНР в семье арата-скотовода. После окончания Красноярского музыкального училища работал заведующим отделом культуры райисполкома в поселке Эрзин, вел клубную, кружковую работу, учил детей и взрослых музыке, пению, выступал как самодеятельный композитор, литератор и как яркий, самобытный резчик по камню. Его называли тувинским Леонардо. В 2008 году он был посмертно удостоен звания «Народный художник республики Тыва». Скульптуры Дупчура очень выразительны, вызывают разнообразные эмоции. Полны величавой торжественности образы животных в фигурах «Верблюд» и «Лежащий арзылан». «Баран» грациозен. «Рысь» – смешной, озорной зверек (рис. 10). Все фигуры выполнены в 1991 году и отличаются щедростью орнаментального декора.



Рис. 10. Дупчур Б.С. (1932–2007). Рысь. 1991. 8 х 9 х 4,5. Агальматолит.

Большинство произведений тувинской камнерезной коллекции, поступивших в музей за период 1991–2002 гг., экспонировалось на выставке новых поступлений «Шаг в историю» в 2007 году.

Интерес представляют последние поступления, связанные с событием большой культурной значимости для г. Барнаула и Алтайского края.

С 28 июня по 28 июля 2018 в Государственном художественном музее Алтайского края работала передвижная выставка «Сокровища времен» из Республики Тыва, знаменитой своей великолепной природой. Там находятся истоки Енисея и географический центр Азии. Путешествуя по городам Сибири, выставка представляла скульптуру и камнерезное искусство тувинских мастеров и к нам прибыла из Прокопьевска.

Организаторы, они же и участники выставки, – три художника, творчество которых получило всеобщее признание не только у себя на родине, в России, но и за рубежом.

Инициатор выставочного проекта скульптор и мастер-камнерез **Александр Насович Баранмаа**, р. 1966 – лауреат Национальной премии в области современного и декоративного искусства России «Русская галерея – XXI век» за 2011 год в номинации «За развитие традиционного национального искусства народов России» и других престижных премий и наград. Имеет среднее и высшее художественное образование, окончил Кызылское художественное училище и Красноярский художественный институт. На выставке «Сокровища времен» он предстал как мастер-скульптор, безупречно владеющий любым материалом, с которым работает. Кроме скульптуры он показал и мелкую пластику из камня. Искусству резьбы по камню он учился у Бригада Санчаевича Дупчура.

У Александра Баранмаа на выставке были очень выразительные ранние работы из агальматолита «Козел» (1982) и «Конь» (1986). Необычна пластика одной из последних работ «Верблюд (на ветру)» 2018 года, передающей силу сопротивления всей фигуры животного стремительному порыву ветра. Эта работа теперь находится в собрании музея (рис. 11).



Рис. 11. Баранмаа А.Н. 1966 г.р. Верблюд (на ветру). 2018. 9,5 х 23 х 4. Агальматолит.

Хеймер-оол Байдосович Донгак, р. 1968 – скульптор, художник-камнерез, заслуженный деятель искусств Республики Тыва (2014), автор монументально-декоративной скульптуры «Укротитель» (бронза) перед зданием Национального музея им. Алдан-Маадыр Республики Тыва. Хеймер-оол Донгак окончил Кызылское училище искусств и Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной. На выставке в Барнауле показал 36 произведений из агальматолита. Здесь были представлены разные темы, в которых успешно работает мастер. Одиночные фигуры животных – козероги, кони, архары, барсы, целый восточный гороскоп из 12 фигур. Драконы («Улу») различного вида, мифическое небесное существо, которое вырезается из плоского камня. Здесь важны силуэт, орнаментальная трактовка образа совсем не страшного, а красивого животного. Камлающий шаман с культовыми атрибутами – еще одна тема. В музее остались 4 работы мастера. Первая из них – «Кызыл-хам» (красный шаман, 2007) – шаман с колотушкой в руках слушает ворона,

опустившегося на его плечо. Вторая – «Серге биле тайга кужу» (козел с таежной птичкой, 2016) – это реальная картинка из жизни тайги (рис. 12), подсмотренная автором сцена. Он увидел в Монгун-Тайге, как ночует небольшая птица на спине козерога и на рассвете, когда он просыпается, улетает [4, с.7]. И другие две работы – «Улулар» (два дракона, 2016) (рис. 13) и «Снежный барс с детенышами» (2016, подарен музею).



Рис. 12. Донгак Х.Б. 1962 г.р. Серге биле тайга кужу (козел с таежной птичкой). 2016. 12 х 18 х 5,5. Агальматолит.



Рис. 13. Донгак Х.Б. 1962 г.р. Улулар (два дракона). 2015. 11 х 20 х 4. Агальматолит.

Х.Б. Донгак родился в Бай-Тайгинском районе, где находится основное месторождение агальматолита, в районе, который является родиной многих выдающихся камнерезов. В последнее время он проявляет большую заботу о сохранении промысла, пропагандируя национальное искусство резьбы по камню в поездках по республике, организует свои выставки, рассказывает на чабанских стоянках, в школах о древнем искусстве камнерезов и показывает методы обработки чонар-даша [7, с. 5].

Юрий Дажыйович Ооржак, р. 1959 – одаренный самобытный мастер-камнерез, заслуженный деятель искусств Республики Тыва (2016), родился в семье простых аратов. Свое увлечение с детства резьбой по камню до 1995 года совмещал с трудовой деятельностью. С 1995 года занимается камнерезным искусством профессионально. Многолетние наблюдения за миром животных помогают мастеру передавать их повадки, характер в камне. Мощь и природная сила в образах его монолитных работ «Хуреш» (национальная борьба) и «Добыча снежного барса» (2017), «Пастух» (рис. 14) и «Мелодия небес» (2018) из серпентинита (камень, к которому часто обращается мастер, минерал также из группы силикатов, более твердый, темно-зеленого цвета с пятнистой окраской). И по контрасту с ними удивительная нежность, тонкий лиризм мелкой пластики, среди них «Верблюжонок», «Юные борцы» и «Солнечный мальчик» (2018) из агальматолита. После выставки музей стал обладателем еще 9-ти работ Юрия Ооржака, благодаря щедрому дару мастера. Семь из девяти работ с выставки были пожертвованы музею. У нас появились изделия из серпентинита. Теперь в музее 10 работ Ю.Д. Ооржака. Одна – «Борцы» была привезена из Кызыла в 1991 г.



Рис. 14. Ооржак Ю.Д. 1959 г.р. Пастух. 2018. 21 х 26 х 10. Серпентинит.

Три художника – А. Баранмаа, Х. Донгак и Ю. Ооржак – открывали выставку, провели в день открытия мастер-классы по работе с камнем, получив в книге отзывов слова благодарности: «Спасибо за вдохновение!».

Кроме своих работ они привезли на выставку работы еще трех мастеров. Среди них **Сергей Кашпык-оолович Одушпай**, р. 1958 – народный мастер, член Союза художников (1991). Родился в с. Ильинка Каз-Хемского района Тувинской АССР в семье рабочих. С детства интересовался народным творчеством. Окончил Кызылское училище искусств. Предпочитает работать со светлым агальматолитом. С. Одушпай пожертвовал музею работу «Камлание шамана» (2010). И одну работу «Дерущиеся кони» (рис. 15) музей приобрел у автора. Эффектная композиция с фигурами двух вздыбленных коней. Динамичное движение подчеркнуто вихрем спиралеобразных завитков, бегущих по постаменту вверх. Сергей Одушпай представлял тувинский

агальматолит в Берлине на совместной вместе с Александром Баранмаа выставке (2016), где они покорили своим творчеством сердце Европы – Германию.



Рис. 15. Одушпай С.К. 1958 г.р. Дерущиеся кони. 2016. 25 х 15 х 5,5. Агальматолит.

На выставке «Сокровища времен» состоялось знакомство наших зрителей с современной скульптурой и камнерезным промыслом Республики Тыва. Статичные фигурки домашних и фантастических животных, различные композиции на этнографические и философские темы из агальматолита и серпентинита очень колоритны. Несмотря на свои небольшие размеры, отличаются образной выразительностью и монументальностью, погружая нас в таинственный и мифический мир Востока. Коллекция музея пополнилась 19 произведениями (это 3 скульптуры и 16 фигур из резного камня), из них 11 – одна скульптура и десять работ мелкой пластики – пожертвованы музею.

В целом коллекция камнерезного искусства Республики Тыва в ГХМАК, состоящая на сегодняшний день из 158 предметов (50 фигур и 3 комплекта шахмат) достойно представляет творчество мастеров всех поколений. В музее представлены произведения всех четырех лауреатов Государственной премии РСФСР им. И.Е. Репина 1972 года – Раисы Аракчаа, Байыра Байынды, Хертека Тойбухаа и Хертека Мижит-Доржу, а также трех лауреатов Государственной премии России в области литературы и искусства 1992 года – Когела Саая, Бригада Дупчура и Дондука Дойбухаа. Талантливые произведения современного искусства резьбы по камню. Коллекция нуждается в дальнейшем изучении, пополнении и научной каталогизации собрания.

Литература

1. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. – М. «Наука», 1974. – 224 с.
2. Кенин-Лопсан М.Б. Волшебник. Рассказ о народном камнерезе Монгуше Черзи. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1976. – 81 с.
3. Кисель В.А. Тувинское искусство мелкой пластики и образ нойона // Новые исследования Тувы. – 2014. – № 1. [Электронный ресурс] URL: https:/www.tuva.asia/journal/issue_21/6963-kisel.html (дата обращения: 10.09.2019).

4. Кужугет А. Две тайги – две родины Мастера // Хеймер-оол Байдосович Донгак. Резьба по камню, скульптура: кат. работ / авт.- сост. А.С. Хертек.– Кызыл, 2013. – С. 6-7.

5. Народное искусство в коллекции Алтайского музея изобразительных искусств. Советские народные художественные промыслы: кат. / авт.- сост. Н.П. Гончарик.– Барнаул, 1986. – 34 с.; 11 л. ил.

6. Рафаенко В.Я. Современное состояние и перспективы развития тувинского народного искусства // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – С. 242-256.

7. Хеймер-оол Байдосович Донгак. Резьба по камню, скульптура: кат. работ / авт.-сост. А.С. Хертек. – Кызыл, 2013. – 76 с.

8. Хертек А.С. Человек оживляет камень // Художник. – 1985. – № 9. – С. 8-12.

9. Червонная С.М. Художники Республики Тыва. – СПб.: Художник России, 1995. – 184 с.

10. Яковлева Е.Г. Народное искусство западных и юго-западных районов Тувинской АССР // Сборник трудов НИИХП. – № 3. – М.: Легкая индустрия. – С. 83-105.

Статья поступила в редакцию 13.09.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.018

TUVA STONE CARVING IN THE COLLECTION OF 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 is devoted to the Museum collection of Tuvan stone carving of a unique folk craft, which is the property of Russia. The article considers the stages of acquisition of a collection of products made of rare agalmatolite stone, the main deposits of which are located in the Western spurs of the mountains of the Republic of Tyva, as well as the works of outstanding artists of different generations, illustrated with photos from the Museum archive.

Keywords: collection, Tuvan stone, folk sculpture, static figures of domestic and fantastic animals, chess, State Art Museum of the Altai Krai.

Bibliographic description for citation:

Goncharik N.P. Tuva stone carving in the collection of the State Art Museum of the Altai Krai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 242-257. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/27/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.018. (In Russian).

References

1. Weinstein S.I. *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [History of folk art of Tuva]. Moscow, Nauka, 1974. 224 p.

2. Kenin-Lopsan M.B. *Volshebnik. Rasskaz o narodnom kamnereze Mongushe Cherzi* [Wizard. The story of the folk stone-cutter Mongush Cherzy]. Kyzyl, Tuvinskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1976. 81 p.

3. Kisel V.A. *Tuvinskoe iskusstvo melkoi plastiki i obraz noiona* [Tuvan art of small plastics and the image of noyon]. *Novye issledovaniya Tuvy – New Studies of Tuva*, 2014, No. 1. Available at: https:/www.tuva.asia/journal/issue_21/6963-kisel.html (accessed: 10.09.2019).

4. Kuzhuget A. *Dve taigi – dve rodiny Mastera* [Two taiga – two homelands of the Master]. In: *Kheimer-ool Baidosovich Dongak. Rez'ba po kamnyu, skul'ptura: katalog* [Heimer-ool Baidosovich Dongak. Stone carving, sculpture: catalog]. Kyzyl, 2013, pp. 6-7.

5. *Narodnoe iskusstvo v kollektsii Altaiskogo muzeya izobrazitel'nykh iskusstv. Sovetskie narodnye khudozhestvennye promysly: katalog* [Folk art in the collection of the Altai Museum of Fine Arts. Soviet folk arts and crafts: catalog]. Barnaul, 1986. 34 p.

6. Rafaenko V.Ya. *Sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya tuvinskogo narodnogo iskusstva* [The current state and development prospects of Tuvan folk art]. In: *Tvorcheskie problemy sovremennykh narodnykh khudozhestvennykh promyslov* [Creative problems of modern folk art crafts]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1981, pp. 242-256.

7. *Kheimer-ool Baidosovich Dongak. Rez'ba po kamnyu, skul'ptura: katalog* [Heimer-ool Baydosovich Dongak. Stone carving, sculpture: catalog]. Kyzyl, 2013. 76 p.

8. Khertek A.S. *Chelovek ozhivlyaet kamen'* [Man revives a stone]. *Khudozhnik – Artist*, 1985, No. 9, pp. 8-12.

9. Chervonnaya S.M. *Khudozhniki Respubliki Tyva* [Artists of the Republic of Tuva]. St. Petersburg, Khudozhnik Rossii, 1995. 184 p.

10. Yakovleva E.G. *Narodnoe iskusstvo zapadnykh i yugo-zapadnykh raionov Tuvinskoi ASSR* [Folk art of the western and southwestern regions of the Tuva Autonomous Soviet Socialist Republic]. Sbornik trudov NIIHP – Proceedings of the Research Institute of the Art Industry, No. 3. Moscow, Legkaya industriya, pp. 83-105.

Received: September 13, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.019

УДК 75:24+069(571.52)

ОСОБЕННОСТИ ТУВИНСКОГО БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА И ЖИВОПИСНОГО СТИЛЯ В ТАНГКА

Елихина Юлия Игоревна
Кандидат исторических наук,
ведущий научный сотрудник отдела
Востока Государственного Эрмитажа;
доцент кафедры монголоведения
и тибетологии Санкт-Петербургского
государственного университета.
Россия, г. Санкт-Петербург.
julia-elikhina@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена буддийскому тувинскому искусству и живописному стилю. Автор кратко выделяет основные направления развития художественной традиции и описывает некоторые наиболее интересные произведения из собрания Национального музея Республики Тыва.

Ключевые слова: буддийская живопись, стиль, иконография, цветовая гамма, орнамент, форма.

Библиографическое описание для цитирования:

Елихина Ю.И. Особенности тувинского буддийского искусства и живописного стиля в тангка // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 258-271. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/28/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.019.

Коллекция буддийской скульптуры, живописи, ритуальных предметов и текстов Национального музея Республики Тыва насчитывает более тысячи экспонатов, включая миниатюру. Произведения тувинского искусства в основном представлены именно в этом музее. Он был открыт в 1930 г., первым директором являлся известный краевед и этнограф Владимир Петрович Ермолаев (1892–1982). При нем сформировалась коллекция произведений буддийского искусства. Ритуальные предметы, скульптуру и живопись привозили из храмов в 1930 г. после их закрытия. Но самое большое количество экспонатов вошло в собрание музея в 1960 г., когда был закрыт единственный небольшой буддийский храм в виде юрты в Нижнем Чадане. Этот *хурээ* (монастырь. – *Прим. ред.*) был построен после Великой Отечественной войны и существовал на протяжении небольшого периода времени.

Документация на поступление экспонатов в Музее появляется в 50-е годы, так как в 1930-е годы еще не было системы учета, хотя какие-то номера буддийским экспонатам присваивали. В 1960 г. поступили и непальские скульптуры начала и середины XX в., и монгольская фарфоровая маска этого же времени, и гипсовые цаца, и другое имущество хурээ.

Первые буддийские монастыри располагались в юртах, лишь позднее они стали деревянными. Как отмечает Монгуш М.В., «первый монастырь – Эрзинский (Кыргызский) – был построен в 1772 г., другой, самый крупный в этом кожууне, Самагалтайский (Оюннарский) – в 1773 г. Эти монастыри стали первыми очагами буддийской экспансии, и тувинские родоплеменные группы, жившие в Оюннарском кожууне, первыми были обращены в буддизм» [7, с. 43].

Вслед за первыми монастырями стали строиться другие, постепенно они появились во всех кожуунах Тувы. В Бейсе кожууне были построены монастыри Бай-Кара (в 1809 г.), Чаа-Хол (в 1811 г.), Сарыг-Булун (в 1824 г.); в Тоджинском – Өвгөн (в 1815 г.); в Оюннарском – Нарын (в 1850 г.); в Хемчикском – Көп-Сөөк (в 1857 г.) и Нижнечаданский (в 1873 г.). Остальные хурээ были построены в начале XX в. Судя по сохранившимся сведениям, архитектура большинства деревянных тувинских монастырей отражала влияние традиций китайского церковного зодчества [7, с. 44].

Дацаны служили центрами образования и культуры, монахи переписывали и печатали книги, изготавливали скульптуру, писали тангка. Художники проходили обучение в Тибете, Монголии, Непале и Китае. В середине 1930-х гг. дацаны были закрыты и разграблены, некоторые разрушены.

Коллекция Национального музея демонстрирует собрание разных предметов, представляющих искусство тибетского буддизма: скульптуру, живопись, аппликации из шелковых тканей, ритуальные предметы, ксилографические доски и книги. Некоторые произведения относятся к работам китайских, монгольских, тибетских и непальских мастеров. С 1758 г. территория современной Республики Тыва входила в состав маньчжурской империи Цин (1644–1911).

Тувинское искусство в целом сложилось под влиянием тибетского, которое было интернациональным и получило распространение во всех странах, где исповедовали тибетский буддизм. Наибольшее распространение получил тибетский стиль «новый менри», конечно, влияние оказали и традиции монгольской и китайской живописи. Вероятно, первые произведения тувинских художников можно датировать концом XVIII в. Можно предположить, что к этому времени буддизм в Туве уже получил достаточно широкое распространение. Тувинские художники не копировали тибетские тангка, а привносили свое восприятие и создавали работы в своем стиле. Хотя по их работам становится понятно, что мастера знали основные художественные приемы тех стран, где получил распространение тибетский буддизм.

В Национальном музее имеется целая серия произведений живописи, скульптуры и ксилографических досок, которые можно атрибутировать как работы местных умельцев. Из-за анонимности работ имена их создателей остаются неизвестными. Они создавали оригинальные произведения из металла, дерева, папье-маше и глины, которые можно отнести к тувинскому стилю. В первую очередь имеется в виду живописный стиль, так как тангка сохранились гораздо в большем количестве, чем скульптура.

Иконография наиболее интересных образов достаточно традиционна: на них представлены Будда Шакьямуни, Цзонхава, Будда Амитаюс, разные формы Авалокитешвары, Ямантака, Хаягрива, Пехар, Губилха, Далха, Ак-ирея (Белый старец), Харити (Бахапутрапратисара), Белая Тара, Манджушри, Миларепа и другие. Божества на тангка изображены как одиночными, так и со свитой.

Для изготовления скульптуры в первую очередь использовали смешанную технику выколотки и литья: крупные части скульптуры выколачивали по заранее заготовленной форме, а мелкие отливались. Таким образом, скульптура делалась по частям, которые соединялись пайкой. Места соединения прикрывались многочисленными украшениями и лентами. Эта техника получила широкое распространение в Монголии. Долоннор – название местности в Монголии, где с 1701 г. находилась летняя резиденция чжанчжа-хутухт, верховных пекинских лам [4, с. 11]. Наибольшего расцвета изготовление скульптуры достигло там во второй половине XIX в. В Долонноре работали преимущественно китайские мастера и создавали памятники в едином стиле. В конце XIX в. там действовало шесть мастерских [9, с. 283]. Главной особенностью этого стиля было изготовление скульптуры в смешанной технике выколотки и литья. Долоннорские памятники бывают самого разного размера от 15 см до 2 м. Эта техника позволяла изготавливать скульптуру массовым тиражом. Сохранилось особенно много изображений Будд, выполненных в этой технике. Эту же технику использовали и бурятские мастера [3, с. 121-132; 10, с. 188].

Тувинские скульптуры, выполненные в технике выколотки, отличаются от долоннорских, в первую очередь, набором украшений, типом прически, которую можно сравнивать только на примере гневных божеств. Кроме того, мастера в некоторых случаях использовали небольшие гвозди как для закрепления причесок сверху, так и для закрытия скульптуры снизу после обряда освящения.



Рис. 1. Скульптура Будды Шакьямуни. Тувинский мастер, II половина XIX в. Национальный музей Республики Тыва (далее – НМ РТ).

Наиболее интересным примером является скульптура Будды Шакьямуни второй половины XIX в. (рис. 1). Он изображен в традиционной иконографии: без украшений, восседает в алмазной позе (ваджрасана), правая рука расположена в жесте касания земли[5] (бхумиспарша-мудра), в левой находится *патра* (чаша для сбора подаяния). Чаша была добавлена позднее, она несколько великовата по размеру и более поздняя по времени изготовления.

Будда имеет, согласно канонам, тридцать два главных и восемьдесят малых признаков божественного происхождения. К ним относятся: стройное пропорциональное тело, длинные руки, нежная кожа, широкие и округлые плечи и другие. Особыми признаками Будды («пробужденного») являются *урна* и *ушниша*. В махаянских сутрах *урна* (завиток волос между бровей) описывается как источник лучей света, освещающего миры. *Ушниша* представляет собой выступ на макушке, особый признак, присущий просветленным сущностям [1, с. 357]. Будда Шакьямуни почитается как Будда настоящего периода времени.

Мастер, изготавливавший скульптуру Будды, был хорошо знаком с долоннорским стилем, в котором сочетаются техники выколотки и литья. Особенно необычна удлиненная узкая голова Будды с высокой ушнишей.

Плечи у долоннорских Будд более округлые, часто правое плечо прикрыто одеянием, но не всегда. Престол и орнамент гравировки одежды напоминают этот стиль, но все-таки отличаются от него. Очень изящно выполнены кисти рук. В долоннорском стиле они обычно непропорционально большие. По-разному трактованы складки одеяния. Ступни более рельефные, чем в долоннорском стиле. Соединение основы с престолом выполнено менее аккуратно. Снизу для закрепления днища использованы небольшие гвоздики.

В целом скульптура отличается очень хорошей работой, является произведением урянхайского (тувинского) мастера и одним из шедевров музейной коллекции. Ее размер около 70 см.

Особое место занимала резьба по дереву. Резчики изготавливали скульптуру и ксилографические доски для книгопечатания. Одним из самых крупных монастырей был Верхнечаданский хурээ, построенный в 1905-1907 гг. Вероятно, традиция вырезать скульптуру из дерева пришла из Монголии, где она получила широкое распространение. Примером подобной скульптуры является образ Палдан Лхамо (тиб. dpal ldan lha mo) (рис. 2) – одной из трех основных защитников в школе гелукпа и единственное женское божество среди группы дхармапал.

Лхамо едет на своем диком муле по морю крови и жира. Лхамо имеет тело черно-синего цвета, обвисшие груди и горящие брови. Ее золотистые волосы вздыблены. Во рту она держит труп. Прическу Лхамо венчает полумесяц, над головой находится зонт, украшениями служат ожерелья и браслеты, на шее – гирлянда из отрубленных голов и на голове – корона из черепов. В правой руке она держит жезл, в левой – капалу, чашу из человеческого черепа. Попона мула сделана из кожи ее собственного сына, ярого противника буддизма. На крупе мула находится глаз, он появился, когда

[5] Жест касания земли связан с достижением просветления Будды. Когда демон Мара искушал Будду, он обратился за помощью к земле, коснувшись ее кончиками пальцев. Демон Мара возглавляет целый класс демонов.

Лхамо вытащила копье, которое бросил в нее муж, король людоедов, во время ее бегства с Цейлона. Спереди у мула свисают череп, а сбоку – пара кубиков для гадания, которые использует Лхамо, чтобы определить, хорошая или плохая судьба ждет человека. Из сострадания она проглатывает все земные болезни. На крупе мула висит клубок волшебных нитей, сделанный из скрученного в шар оружия.



Рис. 2. Скульптура Палдан Лхамо, конец XIX – начало XX в., тувинский мастер, Резьба по дереву. НМ РТ.

Две дакини сопровождают Лхамо: Макаравактра, идущая у головы мула, и Симхавактра – позади нее. Атрибутом Симхавактры является карттрика.

Лхамо весьма почитаема в Тибете, где считается особой защитницей Лхасы и Далай-ламы. Ее лик появляется на озере Лхамо Латсо, используемом для предсказания будущего, отраженного на его поверхности. Она оберегает от злых духов, порчи и от внешних врагов. Считается, что Палдан Лхамо исцеляет от всех болезней и является хранительницей тайн жизни и смерти. Лхамо – гневная эманация Сарасвати.

Вся композиция выполнена в технике резьбы по дереву, она не имеет утрат, закреплена на небольшой прямоугольной доске.

В Национальном музее имеется значительная коллекция ксилографических досок. На них представлены Будда Шакьямуни, Амитабха, Бхайшаджьягуру со свитой, три божества долголетия (Амитаюс, Ушнишавиджайя и Белая Тара), Белозонтичная Тара, конь ветра, гадательные образы и мантры. Вероятно, печатня находилась в Верхнечаданском хурээ. Доски, скорее всего, вырезали миряне. Хорошо известно о подобных работах у бурятов. Обычно резьбой досок занимались целыми семьями, так как монастыри очень хорошо оплачивали этот труд [5, с. 379].

На ксилографической доске вырезана Белозонтичная Тара, или Ситатапатра (тиб. gdugs-dkar). Она восседает на лотосовом престоле в алмазной позе (ваджрасана). Она особо почитаема в тибетском буддизме в ее разных формах, обязательным ее

атрибутом служит зонт. Этот атрибут является символом защиты от зла. Перед Тарой изображены подношения для пяти органов чувств и многочисленные драгоценности (*ратны*).

Еще одна из тувинских ксилографических досок с изображением Белозонтичной Тары, или Ситатапатры, из собрания Российского этнографического музея была опубликована в каталоге «Buddhism in Russia» [12, p. 162-163] (рис. 3). Кроме того, в коллекции имеется много ксилографий и рукописей.



Рис. 3. Белозонтичная Тара, или Ситатапатра. Ксилографическая доска, конец XIX – начало XX в. Тувинский мастер. НМ РТ.



Рис. 4. Тара. Тувинская скульптура, конец XIX – начало XX в., папье-маше. НМ РТ.

Несколько скульптур из коллекции Национального музея Республики Тыва выполнено в технике папье-маше (фр. papier mâché, букв. «жёваная бумага») – из пластичной массы, в состав которой входят волокнистые материалы (бумага, картон), соединенные клеящими веществами – крахмалом, гипсом и др. Техника папье-маше использовалась и в Монголии. Изготовление буддийской скульптуры в этой технике было сравнительно недорогим, но требовало определенных навыков и художественного таланта. Сверху подобные скульптуры покрывали лаком. В этой же технике делали и маски для *цама* (буддийской мистерии. – *Прим. ред.*). Эта техника в сочетании с лаком была известна еще в Китае во времена династии Хань. Скульптуру, выполненную в такой технике, привозили из экспедиций исследователи С.А. Теплоухов (1888–1934),

Ф.Я. Кон (1864–1941) и А.П. Баранников (1890–1952). В настоящее время она хранится в фондах Российского этнографического музея[6].

Скульптура изображает милостивую богиню, одну из Тар (рис. 4). Она восседает в алмазной позе (ваджрасана) на двойном лотосовом престоле. Ее правая рука находится в жесте, дающем благо (варада-мудра), левая – в жесте поучения (витарка-мудра). Можно предположить, что она держала в руках стебли лотосов, которые утрачены. Ее тело золотистого цвета. У нее украшения бодхисаттвы: корона с пятью зубцами и ожерелья.

Цаца (глиняные и гипсовые статуэтки. – *Прим. ред.*) изготавливали обычно в большом количестве в монастырях. Они были дешевы и доступны для всех, являлись массовыми изделиями и ярким примером народного творчества. В конце XIX – начале XX века местные мастера делали цаца с использованием гипса и глины, причем преобладающим материалом был именно гипс. Чаще их раскрашивали разными красками, иногда – просто коричневой, имитирующей цвет глины. Несколько подобных цаца имеются в коллекции Национального музея.

Тувинская школа живописи в целом следовала тибетскому стилю «новый менри», но ее особенность заключается в большом внимании художников к пейзажному фону. Горы очень часто изображаются пологими, невысокими, их верх выделен более ярким сине-зеленым контуром, зачастую горы не имеют облаков на вершинах. Вероятно, прообразом служили реальные пейзажи, окружающая природа.

Облака на тангка бывают самой разнообразной причудливой формы, округлые, подтреугольные, вытянутые. Их оттенки варьируются от белого до светло-розового, зеленого и голубого.

К характерным признакам относятся и особые лица божеств, не круглые, китайского типа, а скорее квадратные, с широко раскрытыми глазами.

Узорные ткани одеяний Будды и бодхисаттв отличаются от разных живописных традиций, они декорированы кружками, точками, черточками, имитирующими цветочный и облачный орнаменты.



Рис. 5. Снежный лев. Резьба по дереву, конец XIX – начало XX в. НМ РТ.

[6] Автор выражает благодарность М.В. Федоровой, научному сотруднику Российского этнографического музея, за возможность ознакомиться с тувинскими коллекциями.

Особую специфику приобретает изображение «снежного» льва, или собаки Будды (тув. *арзылан*), он чаще показан в профиль, реже в развороте в три четверти, и у него необычная форма носа. Подобные львы особенно колоритны на тангка с изображением Пехара и Будды Амитабхи с бодхисаттвами. Иногда он появляется на тангка в качестве самостоятельного персонажа, дополнения к пейзажу, в паре с тигром [2, с. 148]. Нужно отметить, что это животное стало одним из национальных символов. В коллекции музея представлен миниатюрный деревянный образ, вероятно, фигурка из шахматного набора. Обычно в монгольской традиции лев заменял ферзя. У него тело раскрашено белой краской, а грива и хвост – зеленой (рис 5). Подобная статуэтка была опубликована в монографии «Художественное наследие тувинцев» [2, с. 32].

При создании образов домашнего скота в качестве дополнения к пейзажному фону тувинские художники изображают его белого цвета; традиционно к пяти видам скота относят коров, лошадей, овец, коз и верблюдов.

К характерным признакам относятся и изображения миниатюрных деревьев, необычная форма цветов, декорирующих мандорлы, а также ратны, плавающие в водоемах. На некоторых тангка мелкие белые цветы дополняют пейзаж, но они не напоминают калмыцкие ромашки.

При изображении гневных божеств иногда присутствует необычная огненная мандорла, состоящая из двух частей, достаточно симметричная, языки ее пламени развернуты к центру композиции. Подобные огненные мандорлы у других народов, исповедующих тибетский буддизм, нам не известны.

Целый ряд тангка имеет специфическую цветовую гамму, что отличает их от произведений монгольской, бурятской или китайской живописных школ. Иногда, как и в китайской традиции, используется много золота.

Будда Шакьямуни обычно изображается с архатами; с пандитами и махасиддхами или только с пандитами; в окружении бодхисаттв, ийдамов и дхармапал; с 35 Буддами покаяния; с житийными сценами; сценами из прежних рождений; совершающим чудеса; с восемью ступами; в мандале. В коллекции музея представлена тангка с изображением восьмого чуда Будды Шакьямуни в окружении Будд, разных божеств и адских сцен. Имеется и тангка-триптих с изображением архатов.

В коллекции музея представлено сравнительно много образов Махакалы, так как он помогал подавить духов местности.

Бегце считался личным божеством-покровителем Богдо-гэгэнов [9, с. 35-36], поэтому его образов сохранилось достаточно много и в самой Монголии, и в Туве.

Одним из наиболее ранних образцов тувинской живописи является тангка конца XVIII в. с изображением Махакалы (рис. 6). В тибетском буддизме Махакала (тиб. nag po chen po), «Великий черный», считается и идамом, и дхармапалой. Махакала изображен стоящим в позе пратьялидха на одинарном лотосовом престоле. Ногами он попирает Ганапати. У шестирукого Махакалы (тиб. mgon po phyag drug pa) тело синего цвета, в основных руках он держит карттрику (тиб. gri gug) и капалу, в остальных – четки, барабанчик-дамару, трезубец и аркан. Его украшениями служат серьги, ожерелья и браслеты из жемчуга и из змей, а также корона из черепов и гирлянда из отрубленных голов. Именно эта форма Махакалы считается эманацией Авалокитешвары. В прическе на тангка у Махакалы изображен Будда синего цвета.

Согласно одной из легенд, «Махакала в глубокой древности был в Индии махасиддхой и принял обет защищать учение при помощи устрашения, когда сострадание окажется бессильным» [6]. Так появился облик гневного божества.

Эта форма Махакалы наиболее распространенная в школе гелугпа. Существуют различные формы Махакалы: у двурукого Махакалы (тиб. mgon po ber can) в руках чаша из черепа и карттрика, либо трезубец. Четырехрукий Махакала (тиб. mgon po phyag bzhi pa) держит в руках карттрику, капалу, меч и ритуальный жезл. Шестнадцатирукий Махакала изображается с восемью лицами и четырьмя ногами. Он держит карттрику, ваджру, шкуру слона, колокольчик, кнут, раковину, барабанчик-дамару, голову Брахмы.



Рис. 6. Тангка тувинской работы с изображением Махакалы. Конец XVIII в. НМ РТ.

Его свита состоит из разных божеств. Слева сверху изображен Джинамитра с телом красного цвета, в правой руке держит барабанчик-дамару, в левой – капалу. Снизу – Кшетрапала восседает верхом на медведе, с телом синего цвета, в правой руке держит карттрику и в левой – капалу. Справа – Таккираджа с телом синего цвета, в правой руке держит барабанчик-дамару (иногда бывает аркан), левая рука поднята в жесте угрозы (карана-мудра). Снизу – Тракшад (тиб. gon po trak sad), одна из форм Махакалы, верхом на темно-синем коне, в правой руке у него – пика с треугольным флагом, в левой – капала.

Тангка написана неяркими минеральными красками, основные цвета – зеленый и синий. Горы изображены пологими и невысокими, облака имеют необычную форму, прямо перед образом Махакалы находится озеро.

Еще одной интересной работой является тангка XIX в. с изображением Пехара (тиб. pe dkar) (рис. 7). Он почитается как древнее божество-владыка природных явлений. Он считается божеством не тибетского происхождения, последователи религии бон

поклоняются ему как покровителю страны Шанг-Шунг. Его относят к разряду класса демонов гьялпо. Буддисты считают, что проповедник VIII в. Падмасамбхава укротил бонское божество Пехара и сделал его хранителем сокровищ первого тибетского монастыря Самье (тиб. bsam yas) (755 г.). В биографиях Падмасамбхавы он упоминается как глава пяти царей (тиб. rgyal po), его тибетское имя Кунга (тиб. skun lnga) переводится как «обладающий пятью телами», то есть пятью аспектами: телом, речью, умом, способностями и действиями.



Рис. 7. Тангка тувинской работы с изображением Пехара. XIX в. НМ РТ.

Именно Пехар воплощается в оракула-предсказателя монастыря Ненчун. В определенные праздники оракул впадает в транс и от имени Пехара предсказывает будущее. Обителями Пехара, кроме монастыря Самье, считаются монастыри Ненчун (тиб. gnas-chung), Цал (тиб. 'tshal) и Дрепун (тиб. 'bras spungs).

Впервые он упоминается в сочинении Ньима Одзера (1124–1192 или 1204) как божество-хранитель низшего разряда буддийского пантеона. Такими же функциями он наделен и в традиции школы гелукпа. Пятый Далай-лама сделал Пехара божеством-охранителем независимого тибетского государства.

В этой форме Пехар имеет тело белого цвета, восседает на белом снежном льве, у него три лика, шесть рук. Его головной убор называется сетхеб. По иконографии, в двух основных руках он держит лук со стрелой, в остальных находятся топор, меч, кинжал и жезл. Его спутники в такой иконографии должны иметь ваханами льва, слона и лошадей. Очень редко одной из вахан является дракон. Подобная иконография хорошо известна по живописным произведениям [11, с. 66-67]. В этой форме он олицетворяет собой Кармараджу, владыку действия.

Кроме того, Пехар считается владыкой тхеурангов (тиб. theu rang). Тхеуранги в тибетской мифологии божества в облике одноруких, одноногих и одноглазых существ [8]. По преданию они родились из жира космической черепахи, олицетворяют различные атмосферные явления. Они обитают в нижних слоях неба. Группа из девяти братьев тхеурангов насылает снежные бури, штормы, град, вызывает ссоры.

Свита Пехара состоит из четырех божеств. С красным телом, верхом на белой лошади изображается владыка речи – Ваграджа (тиб. gsung gi rgyal po). Его атрибуты – жезл и посох.

Владыка ума – Ситтараджа (тиб. thugs gi rgyal po) восседает верхом на слоне, его тело синего цвета. Его атрибуты – лассо и кинжал.

Владыка тела – Каяраджа (тиб. sku'i rgyal po) едет верхом на льве, его тело синего цвета. Его атрибуты – ваджра и монашеский жезл.

Владыка способностей – Гунараджа (тиб. yon-tan rgyal po) показан как всадник на черном коне, его тело синего цвета. Его атрибуты – лассо и топор.

Для тангка тувинской работы особенно характерны огненная мандорла, невысокие пологие горы, отсутствие облаков и образы львов.

Еще один образ представляет Будда Шакьямуни в традиционной иконографии (рис. 8). Снизу у престола изображены два стоящих ученика, Шарипутра и Маудгальяяна. У них в руках чаши для подаяний и монашеские жезлы-кхаккхара. Перед престолом Будды находятся подношения для пяти органов чувств.



Рис. 8. Тангка тувинской работы. Конец XIX – начало XX в. Будда Шакьямуни в традиционной иконографии. НМ РТ.

Тангка хорошей тувинской работы, художник использовал много золота, тело Будды золотого цвета, правое плечо прикрыто одеянием, много внимания уделено

пейзажу, вокруг образа произрастают цветы. Кучевые облака голубого и розового цвета. Эта тангка по цветовой гамме и по стилю является наиболее характерным примером конца XIX – начала XX века.

Таким образом, буддийские художественные произведения, изготовленные в Туве, имеют некоторые специфические особенности. Несомненно, большое влияние оказали художественные школы соседних регионов, в первую очередь Китая и Монголии, но ряд характерных признаков позволяет отнести произведения искусства к местной традиции.

В настоящее время тувинские мастера славятся в первую очередь как резчики по камню. Наряду с драконом наиболее часто современные мастера изображают именно снежного льва [2, с. 56-59]. Встречаются также и образы Будды Шакьямуни, и лам, и животных. Изделия из агальматолита являются национальными художественными изделиями, пополняющими музейные коллекции не только в Туве, но и за ее пределами.

Литература

1. Андросов В.П. Будда Шакьямуни и индийский буддизм. – М.: Восточная литература, 2001.

2. Будегечи Т. Б. Художественное наследие тувинцев. – М.: Внешторгиздат, 1995.

3. Васильева И.Г. К истории Цугольского дацана на Ононе //Альманах «Orient» Буддизм и Россия. Посвящается 250-летию Буддизма в России. Вып. 1. – СПб.: «Утпала», 1992. – С. 121-132.

4. Герасимова К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1971.

5. Елихина Ю.И., Самосюк К.Ф. «Обитель милосердия». Искусство тибетского буддизма. Каталог выставки. – СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2015.

6. Меньшиков Л.Н. Махакала // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 томах. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 125.

7. Монгуш М.В. История буддизма в Туве (вторая половина VI – конец XX в.). – Новосибирск: Наука, 2001.

8. Огнева Е.Д. Тхеуранг // Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 томах. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 511.

9. Позднеев А.М. Монголия и монголы. Результаты поездки в Монголию, исполненной в 1892–1893 гг.: в 2 т. – СПб., 1896–1898.

10. Сыртыпова С-Х. Д. Культовая система и изобразительное искусство бурятского буддизма // Буддизм в истории и культуре бурят. – Улан-Удэ: Буряд-Монгол Ном, 2014. – С. 156-193.

11. Buddhistische Kunst aus dem Himalaya. (Sammlung W. Schulemann): catalogue. Koln, 1974.

12. Zhukovskaya N., Romanova S., Sem T., Fedorova M., Khizhnyak O. Buddhism in Russia. Katalog. / Cosmolody and Panteon. Monastery Buddhism. Folk Buddhism (published on the occasion BUDDISM IN RUSSIA exhibition). Delhi, 2011.

Статья поступила в редакцию 04.07.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.019

SPECIAL FEATURES OF TUVAN BUDDHIST ART AND PICTORIAL STYLE IN TANGKA

Elikhina Julia Igorevna
PhD in History,
Leading Researcher, Oriental Department,
State Hermitage Museum;
Docent, Saint Petersburg State University.
Russia, St. Petersburg.
julia-elikhina@yandex.ru

Abstract

The article focuses on Buddhist Tuvan art and pictorial style. The author briefly identifies the main directions of development of the artistic tradition and describes some of the most interesting works from the collection of the National Museum of the Republic of Tuva.

Keywords: Buddhist painting, style, iconography, color scheme, ornament, shape.

Bibliographic description for citation:

Elikhina Yu.I. Special features of Tuvan Buddhist art and pictorial style in tangka. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 258-271. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.019. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/28/ (In Russian).

References

1. Androsov V.P. *Budda Shak'yamuni i indiiskii buddizm* [Shakyamuni Buddha and Indian Buddhism]. Moscow, Vostochnaya literatura, 2001.

2. Budegechi T. B. *Khudozhestvennoe nasledie tuvintsev* [Artistic heritage of Tuvans]. Moscow, Vneshtorgizdat, 1995.

3. Vasilieva I.G. *K istorii Tsugol'skogo datsana na Onone* [On the history of the Tsugolsky datsan on Onon]. In: *Al'manakh «Orient» Buddizm i Rossiya. Vyp. 1.* [Almanac «Orient» Buddhism and Russia. Issue 1]. St. Petersburg, Utpala, 1992, pp. 121-132.

4. Gerasimova K.M. *Pamyatniki esteticheskoi mysli Vostoka. Tibetskii kanon proportsii* [Monuments of aesthetic thought of the East. Tibetan canon of proportions]. Ulan-Ude, Buryatskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1971.

5. Elikhina Yu.I., Samosyuk K.F. *«Obitel' miloserdiya». Iskusstvo tibetskogo buddizma. Katalog vystavki* [«Resident of Mercy». The art of Tibetan Buddhism. Exhibition catalog]. St. Petersburg, State Hermitage Publishing, 2015.

6. Menshikov L.N. *Makhakala* [Mahakala]. In: *Mify narodov mira. Entsiklopediya. V 2 tomakh* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia. In 2 volumes]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1988. Vol. 2, p. 125.

7. Mongush M.V. *Istoriya buddizma v Tuve (vtoraya polovina VI – konets XX v.)* [The history of Buddhism in Tuva (second half of the VI – the end of the XX century)]. Novosibirsk, Nauka, 2001.

8. Ogneva E.D. *Tkheurang* [Theurang]. In: In: *Mify narodov mira. Entsiklopediya. V 2 tomakh* [Myths of the peoples of the world. Encyclopedia. In 2 volumes]. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, 1988. Vol. 2, p. 511.

9. Pozdneev A.M. *Mongoliya i mongoly. Rezul'taty poezdki v Mongoliyu, ispolnennoi v 1892–1893 gg.: v 2 t.* [Mongolia and the Mongols. The results of a trip to Mongolia, executed in 1892–1893: in 2 volumes]. St. Petersburg, 1896–1898.

10. Syrtypova S-Kh.D. *Kul'tovaya sistema i izobrazitel'noe iskusstvo buryatskogo buddizma* [The cult system and the visual arts of Buryat Buddhism]. In: *Buddizm v istorii i kul'ture buryat* [Buddhism in history and culture is drilled]. Ulan-Ude, Buryad-Mongol Nom, 2014, pp. 156-193.

11. Buddhistische Kunst aus dem Himalaya. (Sammlung W. Schulemann): catalogue. Koln, 1974.

12. Zhukovskaya N., Romanova S., Sem T., Fedorova M., Khizhnyak O. Buddhism in Russia. Katalog. / Cosmolody and Panteon. Monastery Buddhism. Folk Buddhism (published on the occasion BUDDISM IN RUSSIA exhibition). Delhi, 2011.

Received: July 04, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.020

УДК 745/749: 7.074

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ТУВЫ В МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ РОССИИ. СОБРАНИЕ ФЕЛИКСА КОНА 1902–1903 ГГ.

Кужугет Айлана Калиновна
Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник Тувинского института гуманитарных и прикладных социально-экономических исследований, профессор Тувинского государственного университета.
Россия, г. Кызыл.
akumin@mail.ru

Аннотация

Статья посвящена деятельности и собранию Феликса Яковлевича Кона как свидетельству тувинской культуры. Зафиксированные им памятники XIX–XX веков, буддийские монастыри, шаманские камлания с их атрибутами, собранные традиционные тувинские костюмы и украшения, сундуки, седла, резные фигурки и многое другое – вошли в коллекции Российского этнографического музея, Иркутского областного краеведческого музея, Минусинского краеведческого музея и представляют несомненный культурологический и искусствоведческий интерес.

Ключевые слова: Феликс Кон, коллекция, искусство Тувы, камнерезное искусство, резьба по дереву.

Библиографическое описание для цитирования:
Кужугет А.К. Культура и искусство Тувы в музейных коллекциях России. Собрание Феликса Кона 1902–1903 гг. // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 272-283. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/29/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.020.

Известный польский политический деятель Феликс Яковлевич Кон вошел в историю Тувы как один из первых иностранных путешественников, осуществивший этнографическую экспедицию в Туву, именовавшуюся Урянхайским краем, на средства и по поручению Восточно-Сибирского отдела Императорского Русского географического общества (далее – ВСОИРГО) весной 1902 года и осенью 1903 года.

За свою революционную деятельность Ф. Кон, родившийся 30 мая 1864 года, в 21 год, будучи студентом Варшавского университета, был сослан в Сибирь на каторгу на срок десять лет и восемь месяцев. В ссылке увлекся изучением этнографии коренных народов. После Якутии, Иркутска в 1887 году был переведен в Минусинск, где уже

в то время действовал один из лучших музеев восточной части России. Под руководством его директора Н.М. Мартьянова Феликс Кон приступил к подготовке научной поездки в Туву.

С 1901 года началась переписка Ф. Кона с отделом по подготовке к экспедиции, в частности о выделении средств на фотоаппарат, благодаря которому мы сейчас имеем уникальные снимки. В Распорядительный Комитет ВСОИРГО он писал: «Имею честь представить… выработанную мною программу исследования сойот (второе дореволюционное название тувинцев. – *Прим. А.К.*)» [5, с. 53-54].

Ф.Я. Кон собрал обширные материалы, ставшие основой работы «Экспедиция в Сойотию» [2], изданной в третьем томе его фундаментального труда «За пятьдесят лет. Собрание сочинений». В 2007 году уникальный труд Ф. Кона был издан в четвертом томе семитомной антологии «Урянхай. Тыва дептер», составителем и спонсором которой является Сергей Кужугетович Шойгу [9].

Большое количество фотографий отличного качества, которые отснял путешественник, а это более 300 снимков, является до настоящего времени самой большой коллекцией экспедиций по Туве в период с конца XIX до 30-х годов XX века, а их было около пятидесяти, в том числе английских, финских, норвежских, немецких ученых. Фотоснимки Ф. Кона до сих пор глубоко не изучены и являются источником важнейших знаний для историков, культурологов, искусствоведов.

Коллекция хранится в разрозненном виде в разных музеях, в том числе в Минусинском краеведческом музее им. Н.М. Мартьянова (далее – МКМ), Иркутском областном краеведческом музее (ИОКМ), Российском этнографическом музее (РЭМ), а также в личных коллекциях, в частности в архиве потомка Г.П. Сафьянова – В.К. Мазо.

Благодаря архивному делу, хранящемуся в Иркутском музее под названием «Материалы и переписка об экспедиции Ф. Кона в Урянхайский край», стали известны следующие факты. В декабре 1903 года Ф. Кон выслал представителю РК ВСОИРГО Н.Н. Козьмину 148 фотокарточек. 9 января 1904 г. Н.Н. Козьмин сообщил автору, что Отдел приобретет все фотографии по Урянхайскому краю, и Ф. Кон выслал в РГО еще 135 штук. Однако, по утверждению В.В. Кузнецовой, в настоящее время в Иркутском областном краеведческом музее хранится 191 фото из коллекции Феликса Кона [5, с. 56-63]. В 2012 году нами был издан фотоархив Ф. Кона, переданный им в дар своему другу и меценату Иннокентию, сыну Г.П. Сафьянова, торговцу из Тувы. В книге опубликовано около ста снимков с комментариями Феликса Кона [6, с. 129-226].

Фотографии Ф. Кона являются историческим, культурным и художественным памятником Тувы 1903 года. Не будучи специалистом в области искусства, он понимал значение того, что он снимал. Это были не только буддийские монастыри, которых не осталось в начале 40-х годов XX века, но и сами богослужения, иконы. Он снимал шаманские камлания со зрителями и атрибутами. Непременно фиксировал памятники древности: древнетюркские каменные бабы, многие из которых были вывезены из Тувы. Фотографии Феликса Кона позволяют восстановить, казалось, утраченные данные по художественному оформлению традиционного тувинского костюма, прическам, женским украшениям.



Рис. 1. Костюм, снаряжение и тип ойнарского шамана. Российский этнографический музей.



Рис. 2. Сойотский куре (монастырь) в 15 верстах от Калбажа. Минусинский краеведческий музей.



Рис. 3. Субурган – буддийское культовое сооружение, хранящее священные реликвии при слиянии Бей-хэма и Хуа-хэма (Бий-Хем и Каа-Хем). Иркутский областной краеведческий музей.



Рис. 4. Докшит – защитник веры в тибетском буддизме. Архив И. Сафьянова.



Рис. 5. Пряжка поясная (слева) и пряжка с игольником. Минусинский краеведческий музей.

Феликс Кон планировал собрать для музеев Сибири, Петербурга и Москвы полноценные тувинские коллекции, к примеру, он заказывал одному из самых лучших мастеров из центральной Тувы, из Улуг-Хема, Эрексину-Кешки (как ученый его называл) сундуки, седла, а также жилище тувинцев – юрту в пропорции ½ ее реальной величины.

К глубокому сожалению, коллекции поступили в музеи в измененном виде, часть их затерялась, часть передавалась хаотично. Так, в Иркутском музее, по сообщению В.М. Станевич [7, с. 20-21], хранятся два списка вещественных памятников, отправленных исследователем в музей ВСОИРГО: один датирован маем 1903 г. и содержит наименования 20 предметов из Центральной Тувы; второй список был послан в сентябре 1903 г. после поездки в отдаленный район – Тоджу, около 100 экспонатов. Обе партии были высланы по почте, однако в инвентаре есть запись только об одной из них. Далее В. М. Станевич сообщает, что вся тувинская коллекция подверглась описанию лишь в октябре – ноябре 1921 года, опись содержала 120 вещей, а в 1993 году автором статьи было обнаружено только 70 экспонатов: «в настоящее время коллекция Кона Ф.Я. по сойотам состоит из собрания изделий из агальматолита (32 изображения животных и людей; 115 игральных костей); деревянных чашек для чая; деревянных ведер с берестяным дном на деревянных шпонках; кожаных фляг "кучерчик" (тув. когээржик. – *Прим. А.К.*) с тисненым орнаментом; двух седел, одно из которых детское; металлических пряжек от подпруг; замочка с ключиком; шила с красивой кузнечной работой; кузнечных клещей; ножниц для стрижки овец; ложки с изящной ручкой; недоуздка; части упряжи "патафей", кожаных мешков для сыпучих продуктов; орудия пытки для женщин "сысхылга" (зажим для пальцев)» [7, с. 21].

Об экспонатах из Тувы в Российском этнографическом музее (г. Санкт-Петербург), собранных Ф. Коном, кратко, но очень емко написала И.Д. Ткаченко: «20 коллекций: костюмы западных тувинцев и тоджинцев (жителей Тоджинского хошуна), по табакокурению, образцы зерен, посуда и утварь, жилище и его убранство, орудия

пытки и наказания, сельскохозяйственные орудия, средства передвижения, предметы ухода за скотом, домашние ремесла, воспитание детей, игры взрослых, искусство, предметы охоты, предметы рыболовства, предметы дарения, предметы ламаистского культа и медицина, шаманские принадлежности, а также 74 фотографии <…> Коллекции были зарегистрированы в 1904–1905 гг. сотрудником ЭОРМ Ц. Жамцарано <…> насчитывающие около 1500 предметов» [8, с. 19-23].

Несомненно, это самая большая тувинская коллекция Ф.Я. Кона, поскольку она содержит не только лучшие экземпляры, отобранные самим ученым [8, с. 22], но и вобрала в себя этнографические коллекции Антропологического музея (г. Москва), переданные в РЭМ в 1948 году.

Трудно объяснить, как человек, проживший семь лет в г. Минусинске с мая 1897 г. по май 1904 г., будучи сотрудником музея, написавший «Исторический очерк Минусинского местного музея за 25 лет (1877–1902)», изданный в Казани, и считавший себя учеником директора Николая Михайловича Мартьянова, не привез из экспедиции в Туву экспонаты для Минусинского музея. А между тем, как утверждает Р.П. Бауман, «по существующим ныне книгам поступлений в музее не значится ни одного предмета, поступившего от Ф.Я. Кона» [1, с. 66]. Однако далее автор сообщает, что «при детальном изучении Мартьяновских отчетов выяснилось, что <…> в 1902 г. Ф.Я. Кон доставил два камня с руническими письменами, боевой топор и медные ножи из Усинского края в археологический отдел музея» [1, с. 66].

Минусинский музей обладает оригинальными письмами Ф. Кона, адресованными Н.М. Мартьянову. В первом письме он писал: «Спешу поделиться радостными известиями, что у меня работа кипит, записано много сведений о шаманстве. Относительно коллекций я тоже спокоен. Дело идет на лад. Купили шаманский костюм у шаманки в том виде, в котором его застали на ней, а вдобавок забрали всех эреней (ээрен – идол, оберег) у нее в юрте. В особенности интересен бубен с вырезанными на перекладинах изображениями змеи и Тайн-Тергина – духа-покровителя шаманов <…> Есть у меня и снятые с больных эрени, повешенные им на шею шаманами, например, “чурек тош хузу кызы баштых” (АМКМ, оп. 1, д. 94, л. 258-259)» [1, с. 67].

Особый интерес представляют деревянные фигурки, приобретенные Ф. Коном, поскольку именно искусство резьбы из дерева стало основой для развития камнерезного искусства Тувы в XX веке. На наш взгляд, именно деревянная малая пластика сохранила с глубокой древности и транслировала до конца XIX – начала XX века основные приемы изображения животных. Причиной их непрерывного существования была необходимость их изготовления не столько в художественно-эстетических целях, тем более коммерческих, сколько в связи с религиозно-мифологическими представлениями (в качестве подношения духам-хозяевам местности на жертвенниках) и как детская игрушка. Искусствовед Е.Г. Яковлева, исследовавшая прикладное искусство в Туве в 1962 году, писала «в произведениях современных мастеров принцип декоративного обобщения формы изделий, приемы порезки дерева и поэтическая трактовка образа находят прямые аналогии с очень древними скульптурными изображениями животных и человека, найденными в раскопках скифо-сарматских и тюркских захоронений периода V – I вв. до н. э. и I–VII вв. н. э., что свидетельствует о сохранении в искусстве тувинских мастеров местных древних традиций, получивших интересное развитие в наши дни» [10, с. 87-88].

Из-за недолговечности материала деревянные фигурки почти не сохранились в Туве, однако благодаря коллекциям Феликса Кона можно в некоторой степени устранить этот пробел. В качестве примера приведем образец деревянной фигуры верблюда из агальматолита (рис. 6, 7, 8). Влияние очевидно.



Рис. 6. Фигурка верблюда. Дерево. Российский этнографический музей.



Рис. 7. Верблюд. Дерево. Минусинский краеведческий музей.



Рис. 8. Верблюд из черного агальматолита. Российский этнографический музей.

«По стилевым признакам, – считает В.А. Кореняко, – тувинская народная пластика малых форм может быть разделена на две хронологические группы: 1) статуэтки конца XIX – середины XX в. работы, как правило, неизвестных мастеров и 2) статуэтки 1950–70-х годов работы известных народных мастеров» [3, с. 91]. Автор называет их соответственно группами ранней и поздней пластики. Если работы поздней пластики довольно хорошо известны не только в Туве, но и в России, и за рубежом, то фигурки группы ранней пластики практически не изучены.

Агальматолит был открыт тувинцами и признан поделочным камнем всего лишь в конце XIX века. Это мягкий камень, его можно резать простым ножом, встречается нескольких оттенков: от светло-серого до красного и совсем темного.

Работы тувинских мастеров, имен которых мы никогда не узнаем, были впервые по достоинству оценены польским ученым. Фигурки, которые он приобрел у местного населения, отличаются не только оригинальностью, изяществом, но и, несомненно, представляют искусствоведческий, этнографический и историко-культурологический интерес.

Интересно отметить, что первые камнерезы выполняли рога животных как отдельные детали, делали для них специальные углубления на головах быков, маралов, косуль и приклеивали в них (рис. 9). Однако при транспортировке в Россию все они были утрачены. Очевидно, это делалось потому, что начинающим мастерам крайне трудно было вырезать мелкие детали на самой фигуре из цельного камня.



Рис. 9. Фигурка яка. Иркутский областной краеведческий музей.

Стоит обратить внимание и на то, что резчики подкрашивали фигурки минеральными красками, чтобы сделать их еще более похожими на реальных животных и выразительными. Традиция подкрашивания фигурок была перенесена на агальматолит из деревянной малой пластики, где преимущественно изготавливались детские игрушки (рис. 10).



Рис. 10. Тувинская женщина. Статуэтка стоящей сойотки из агальматолита. Российский этнографический музей.

Отметим, что эти художественные решения впоследствии не прижились, поскольку технические возможности современных мастеров значительно превосходят уровень их предшественников и отпала надобность в дополнительных средствах выражения.

Шахматы были любимой игрой тувинцев в течение многих веков. Король в тувинских шахматах – феодал (нойон); другими фигурами были животные – лошади, верблюды, зайцы, рябчики и различные символы, в том числе и буддийские. Поскольку шахматы были очень популярны, они были практически в каждой семье. Их изготавливали из агальматолита, из дерева, а также отливали из металла (рис. 11).



Рис. 11. Шахматы, металл. Российский этнографический музей.

Со времени экспедиции Феликса Яковлевича Кона прошло более ста лет, его коллекции сохранились благодаря бережному отношению сотрудников музеев: РЭМ, ИОКМ, МКМ, собранные им коллекции восполняют существенный пробел в наших знаниях о работах безымянных тувинских мастеров ранней пластики начала XX века.

Литература

1. Бауман Р.П. Коллекции Феликса Яковлевича Кона в собрании Минусинского краеведческого музея // Мартьяновские краеведческие чтения (1989–1999). Сборник докладов и статей. – Минусинск, 1999. – С. 65-68.

2. Кон Ф.Я. Экспедиция в Сойотию // За пятьдесят лет. Собрание сочинений. Т. III. – М.: Издательство Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1934. – 294 с.

3. Кореняко В.А. К проблеме реминисценции скифо-сибирского звериного стиля (по материалам тувинской народной скульптуры) // Советская этнография. – 1985. – № 3. – С. 90-101.

4. Кужугет А.К. Феликс Кон – первый собиратель тувинских изделий камнерезного искусства // История науки и техники. – 2015. – № 8. – С. 32-36.

5. Кузнецова В.В. Коллекция фотографий Ф.Я. Кона в фондах Иркутского областного краеведческого музея: К 145-летию со дня рождения // Краеведческие записки Иркутского областного краеведческого музея – Иркутск, 2009. – Вып. 16. – С. 67-75.

6. Сафьянов И. Г. Тува в прошлом. – М., 2012 – Т. I.

7. Станевич В.М. Ф.Я. Кон и Восточно-сибирский отдел Русского географического общества // Краеведческие записки Иркутского областного краеведческого музея. – Иркутск, 1994. – Вып. 1.

8. Ткаченко И.Д. Тувинские коллекции Ф.Я. Кона в собрании Российского этнографического музея // Культурное наследие народов Сибири и Севера. Материалы V Сибирских чтений. Ч. 1. – СПб: МАЭ РАН, 2004. – С. 19-23.

9. Урянхай. Тыва дептер. Антология. Составитель С.К. Шойгу. – М. 2007. – Т. IV. – С. 348-547.

10. Яковлева Е.Г. Народное искусство западных и юго-западных районов Тувинской АССР // Сборник трудов Научно-исследовательского института художественной промышленности. М., 1966. – Вып.3. – С. 83-105.

Статья поступила в редакцию 01.09.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.020

THE CULTURE AND ART OF TUVA IN MUSEUM COLLECTIONS IN RUSSIA. COLLECTION OF FELIX KOHN 1902–1903

Kuzhuget Aylana Kalinovna
Doctor of Cultural Studies, PhD in Arts.
Chief Researcher at the Tuva Institute of Humanitarian and Applied Social and Economic Research; Professor of the Tuvan State University.
Russia, Kyzyl.
akumin@mail.ru

Abstract

The article is devoted to the activities and collection of Felix Yakovlevich Kohn as evidence of Tuvan culture. Monuments of the 19th – 20th centuries, Buddhist monasteries, shamanistic stones with their attributes that he recorded, collected traditional Tuvan costumes and jewelry, chests, saddles, carvings and much more are included in the collections of the Russian Ethnographic Museum, Irkutsk Regional Museum of Local Lore, Minusinsk Museum of Local Lore and they are of undoubted cultural and art interest.

Keywords: Felix Kohn, collection, Tuva art, stone carving art, wood carving.

Bibliographic description for citation:

Kuzhuget A.K. The culture and art of Tuva in museum collections in Russia. Collection of Felix Kohn 1902–1903. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 272-283. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/29/ DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.020. (In Russian).

References

1. Bauman R.P. *Kollektsii Feliksa Yakovlevicha Kona v sobranii Minusinskogo kraevedcheskogo muzeya* [Collections of Felix Yakovlevich Kon in the collection of the Minusinsk Museum of Local Lore]. In: *Mart'yanovskie kraevedcheskie chteniya (1989–1999)* [Martyanov Local History Readings (1989–1999)]. Minusinsk, 1999, pp. 65-68.

2. Kohn F.Ya. *Ekspeditsiya v Soiotiyu* [Expedition to Soyotia]. In: *Za pyat'desyat let. Sobranie sochinenii. T. III* [For Fifty Years. Collected works. Vol. III]. Moscow, 1934. 294 p.

3. Korenyako V.A. *K probleme reministsentsii skifo-sibirskogo zverinogo stilya (po materialam tuvinskoi narodnoi skul'ptury)* [On the problem of reminiscence of the Scythian-Siberian animal style (based on the materials of Tuvan folk sculpture)]. *Sovetskaya etnografiya – Soviet Ethnography*, 1985, No. 3, pp. 90-101.

4. Kuzhuget A.K. *Feliks Kon – pervyi sobiratel' tuvinskikh izdelii kamnereznogo iskusstva Felix* [Kohn – the first collector of Tuvan stone-carving art products]. *Istoriya nauki i tekhniki – History of Science and Technology*, 2015, No. 8, pp. 32-36.

5. Kuznetsova V.V. *Kollektsiya fotografii F.Ya. Kona v fondakh Irkutskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya: K 145-letiyu so dnya rozhdeniya* [Collection of photos F.Ya. Kona in the funds of the Irkutsk Regional Museum of Local Lore: To the 145th Birthday]. In: *Kraevedcheskie zapiski Irkutskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya* [Local History Notes of the Irkutsk Regional Museum of Local Lore]. Irkutsk, 2009, Issue. 16, pp. 67-75.

6. Safyanov I.G. *Tuva v proshlom* [Tuva in the past]. Moscow, 2012. Vol. 1.

7. Stanevich V.M. F.Ya. *Kon i Vostochno-sibirskii otdel Russkogo geograficheskogo obshchestva* [Kohn and the East Siberian Division of the Russian Geographical Society]. In: *Kraevedcheskie zapiski Irkutskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya* [Local History Notes of the Irkutsk Regional Museum of Local Lore]. Irkutsk, 1994. Issue 1.

8. Tkachenko I.D. *Tuvinskie kollektsii F.Ya. Kona v sobranii Rossiiskogo etnograficheskogo muzeya* [Tuvan collections of F.Ya. Kohn in the collection of the Russian Ethnographic Museum]. In: *Kul'turnoe nasledie narodov Sibiri i Severa. Materialy V Sibirskikh chtenii. Ch. 1* [Cultural Heritage of the Peoples of Siberia and the North. Materials of the V Siberian readings. Part 1]. St. Petersburg, Museum of Anthropology and Ethnography RAS, 2004, pp. 19-23.

9. *Uryankhai. Tyva depter. Antologiya* [Uryanghai. Tuva depter. Anthology. Comp. by S.K. Shoigu]. Moscow, 2007, Vol. IV, pp. 348-547.

10. Yakovleva E.G. *Narodnoe iskusstvo zapadnykh i yugo-zapadnykh raionov Tuvinskoi ASSR* [Folk art of the western and southwestern regions of the Tuva Autonomous Soviet Socialist Republic]. In: *Sbornik trudov Nauchno-issledovatel'skogo instituta khudozhestvennoi promyshlennosti* [Proceedings of the Scientific Research Institute of the Art Industry]. Moscow, 1966, Issue 3, pp. 83-105.

Received: September 1, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.021

УДК 7.03;7:001.12

КОЛЛЕКЦИЯ КУЛЬТОВОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЫ В МОРШАНСКОМ ИСТОРИКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ МУЗЕЕ

Филиппова Ольга Николаевна
Старший научный сотрудник
музейно-выставочной группы
музейно-выставочного
реставрационного центра,
Архив Российской академии наук.
Россия, г. Москва.
iscusstvo0891@mail.ru

Аннотация

Музеи, имеющие почтенный вековой возраст, нередко хранят массу тайн и загадок в недрах своих фондов. За годы столетнего существования Моршанский историко-художественный музей имени П.П. Иванова собрал разнообразные коллекции, неоднократно сталкивался с тяжелыми испытаниями, но сумел сохранить бесценные для потомков памятники культуры прошедших эпох. Коллекция деревянной скульптуры Моршанского музея сегодня насчитывает восемьдесят три экспоната конца XVII–XVIII веков. В специальной литературе она известна по воспроизведениям памятников, помещенным в альбоме Н.Н. Померанцева, в статьях А.И. Леонова и М.А. Климковой. Цель данной публикации – на основе библиографических источников раскрыть коллекцию деревянной скульптуры Моршанского музея, проанализировать работы.

Ключевые слова: Моршанский историко-художественный музей, личная коллекция, научно-просветительская деятельность, коллекция деревянной скульптуры, изображения Христа в темнице, скульптура, иконостас, Канищево, Салтыково, Липовка, Таракса.

Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Коллекция культовой деревянной скульптуры в Моршанском историко-художественном музее // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 284-301. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.021. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/30/

В музеях Тамбовской области хранится около двухсот тысяч разнообразных экспонатов, в том числе уникальных художественных ценностей. Первый музей города Тамбова, именовавшийся Губернским историко-этнографическим музеем, был основан в 1879 году в ознаменование столетнего юбилея образования Тамбовского наместничества. У его истоков стояли видные ученые и общественные деятели Тамбова – Э.Д. Нарышкин, И.И. Дубасов, А.В. Вышеславцев, Л.А. Воейков, архимандрит

Димитрий и др. Фонды музея складывались из частных пожертвований – от кремневого долота до картин. Это событие послужило началом музейного строительства в Тамбовской губернии, которое было связано с общей демократизацией русской жизни в пореформенную эпоху 1860–1870-х годов. В начале следующего века в Тамбове было уже несколько музеев – музей Тамбовской губернской ученой архивной комиссии (изначально – тот самый первый тамбовский музей), коллекции, собранные Обществом по устройству народных чтений (иногда их называли Нарышкинским музеем), передвижной музей наглядных пособий А.Ф. Бунакова и Городской музей (был учрежден 12 декабря 1917 года на основе коллекций Управления земледелия и Общества любителей природы). После Октябрьской революции по Декрету советской власти от 5 октября 1918 года все они разом превратились из ведомственных и частных в государственные.

1920-е годы стали временем заметного оживления музейной работы в России в результате охватившего страну процесса национализации культурного достояния. В столице и на периферии возникают новые музеи, реформируются и расширяются старые. Тамбовское краеведение сохранило имена подвижников и энтузиастов, стараниями которых фиксировалось прошлое и настоящее Тамбовского края. Среди них видное место занимает имя Петра Петровича Иванова (1886–1942) – талантливого художника, археолога, заложившего основу уникального музея Тамбовщины – Моршанского историко-художественного музея, который был создан как историко-археологический и открыт 13 апреля 1918 года.

По данным историка тамбовского музейного дела С.Ф. Махрачева, «основу музея составила личная коллекция П.П. Иванова, которая состояла из различных предметов, в т.ч. 1021 старинных монет и 405 единиц хранения оружия, хрусталя, фарфора и прочего» [8, с. 69]. Позже фонды музея пополнялись национализированными предметами, так, «в полной сохранности были вывезены предметы старины из имения Бенкендорфов, на которые впоследствии были составлены научные описи» [8, с. 69]. Со временем музеем были собраны ценнейшие материалы, «наиболее крупным был художественный отдел. В его фондах хранились тысячи предметов-подлинников: картины, скульптура, фаянс, фарфор, стекло, мебель, предметы русского народного творчества XVII–XIX веков. Русская живопись была представлена произведениями выдающихся художников: И.К. Айвазовского, Н.Н. Дубовского, Л.Л. Каменева, С.К. Зарянко, И.Э. Грабаря, А.М. Герасимова. В числе произведений западноевропейского искусства были полотна голландских, итальянских, французских и немецких художников, а также коллекции фаянса, фарфора, майолики, хрусталя» [8, с. 69]. Руководитель музея П.П. Иванов вел активную научно-исследовательскую деятельность, особенно по археологии. Он исследовал ряд мордовских захоронений. С 1918 года П.П. Иванов получает от Моршанского комиссариата народного образования удостоверения «на разыскание, собирание и приобретение древностей старины, а также производство археологических раскопок в Моршанском уезде» [8, с. 70]. С 1927 года Открытые листы на право производства раскопок П.П. Иванову выдаются Главнаукой.

С первых лет работы в музее велась активная научно-просветительская деятельность. Для публики музей был открыт второго января 1919 года. Поскольку Россия всегда была страной леса, то многие старинные церкви Тамбовской губернии

были деревянными. Часто их украшала деревянная скульптура. Однако хрупкость материала, запреты и пожары, недооценка и пренебрежение привели к почти полному исчезновению этого вида религиозного искусства.

Единственная на Тамбовщине обширная коллекция деревянной скульптуры из церквей и часовен северных районов Тамбовской губернии, которая поступила туда в 1922–1925 гг., хранится в Моршанском историко-художественном музее. Рассмотрим эти памятники, воспроизведенные в альбоме Н.Н. Померанцева, в статьях А.И. Леонова и М.А. Климковой [3, 4, 5, 6, 9].

Какое удивительное впечатление производят эти деревянные фигуры с частично сохранившейся раскраской, полные внутреннего драматизма и наивного назидания! Примерно треть коллекции – 24 работы – составляют изображения Христа в темнице, которые датируются второй половиной XVIII – началом XIX века. В разных областях нашего Отечества скульптуру сидящего Христа в терновом венце называли по-разному: «Спас Полуночи», «Христос в темнице», «Спас Телесный», «Бичуемый Христос», «Скорбящий Спаситель» [3, с. 40]. Подобные изображения бытовали в этот период во всех славянских культурах. Образ страдающего Христа как символ мировой скорби со следами страстей и выражением человеческих страданий не мог не вызывать отклика сочувствия в душе простого народа. Именно поэтому он был любим, почитаем и скульптурно воспроизведен в большом количестве. Изваяния «Христа в темнице» помещались на амвоне в храмах, но большей частью устанавливались в часовнях – небольших храмах без алтарей, в которых служили так называемые «часы» [3, с. 40]. «Часами» в православном богослужении называют молитвословия, разделенные на четыре части по времени суток и посвященные страстям Господним [3, с. 40]. Таким образом, наличие в часовнях XVIII – начала XIX века скульптур «Скорбящего Спасителя» с атрибутами страданий (терновый венец на голове, воспроизведенные краской капли крови на лике и следы побоев на теле) не противоречило смыслу и назначению этого камерного архитектурного сооружения, предназначенного для особых церковных служб и молебнов [3, с. 40].

Статуи «Христа в темнице» Моршанского музея представлены несколькими типами постановок, различающихся положением рук [3, с. 40], и каждая из них разработана с вариативным разнообразием. Так, например, Спаситель изображается с цепями на ногах и без них, с венцами рельефными и накладными, с меняющимися формами и конструкциями постаментов. Иногда под локоть правой руки Христа подставлена точеная колонна, или он неожиданно предстает перед зрителем обнаженным, с драпирующимся платом, лежащим на коленях (рис. 1).

О народной любви к статуям отверженного Бога говорят поначалу малозаметные детали, вызывающие чувство умиления: накладной венец из ивовых прутьев, имитирующий терновый, берестяной браслет со следами раскраски, крепление набедренного плата в виде розочки (или его роспись цветами розы), натуралистично проработанные пальцы рук и ног. При общей скульптурной и образной замкнутости изображений «Христа в темнице» перечисленные детали становятся открытым языком диалога со зрителем [3, с. 40]. Каждый предмет, включенный в структуру скульптуры, здесь всегда имеет одно и то же значение, которое выработано церковным и народным искусством на протяжении многих веков. Красные розы – это символ мученичества и надежды на воскресение. Венец из прутьев («плакун-древа»), по-видимому, создавал

в народном сознании определенную минорную тональность и заставлял вспомнить о слезах Богоматери, видевшей крестные страдания своего сына [3, с. 40]. Берестяной браслет может восприниматься и как намек на христианский праздник Троицы, и как языческий браслет-оберег. Конструктивной сложностью выделяется композиция «Спаса Полуночи», сидящего в небольшой деревянной архитектурной постройке – «темнице» [3, с. 41]. Помимо набедренного плата, изображенного скульптурными средствами, на нем сохранилось облачение из ткани, наброшенное на плечи.



Рис. 1. «Христос в темнице». Вторая половина XVIII века. Дерево (липа), левкас, темпера, 107 х 50 х 45 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из с. Вановье.



Рис. 2. «Христос в темнице». Конец XVIII – начало XIX века. Скульптура: дерево, левкас, темпера; резьба, роспись. Кандалы деревянные, 130 х 36 х 30 см. Темница: дерево, темпера, кованый металл; роспись, 155 х 56 х 52 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из села Кутли Пичаевского района Моршанского уезда.

Наряду с иконографической многоплановостью деревянные изображения «Христа в темнице» (рис. 2) показывают разные художественные качества, а также широкий диапазон мастерства моршанских резчиков [3, с. 41]. К памятникам, заслуживающим пристального внимания, можно отнести четыре резных образа, с одной стороны, несущих общие художественные черты и приемы, а с другой, представляющих некую эволюцию в постановке и разрешении скульптурных задач: из села Раева, из села Кутли и из села Волкова, происхождение последнего, четвертого образа, неизвестно. Расположение перечисленных населенных пунктов, группирующихся вокруг села Пичаева, и общие стилистические признаки работ позволяют предположить авторство одного резчика.



Рис. 3. «Саваоф». Вторая половина XVIII века. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись, 166 х 107 х 29 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из храма села Канищево Пичаевского района.

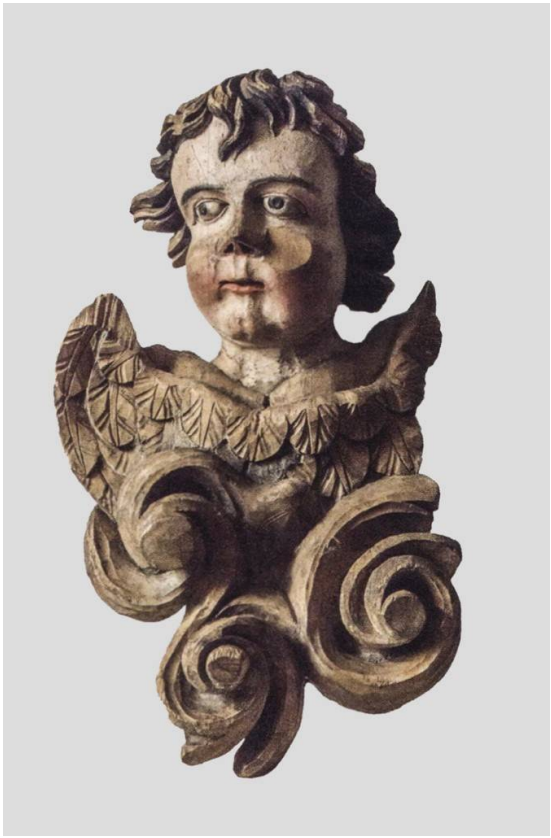


Рис. 4. «Херувим». Вторая половина XVIII века. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись, 69 х 38 х 20 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из храма села Канищево Пичаевского района.

Другую группу произведений образует скульптура четырех иконостасов из сел Канищево, Салтыково, Липовка и Таракса, среди которых особо известны изображения Бога Саваофа, двух ангелов и двух херувимов из села Канищево, являющиеся памятниками среднерусского барокко [10, с. 8] (рис. 3, 4, 5, 6).

Общие художественные черты, близкие пропорции и размеры канищевских статуй говорят в пользу того, что все они находились в одном иконостасе. Стиль скульптуры вполне совпадает с датой постройки в Канищеве каменной Тихвинской церкви (1767), а большие размеры памятников и их энергичные формы соответствуют значительному по величине пространству храма, о котором мы можем ныне судить по сохранившемуся четверику.

Грандиозен и величественен фрагмент скульптуры «Бог Саваоф», некогда венчавший сень Царских врат иконостаса и выполненный в стиле барокко [5, с. 167]. Бог Саваоф изображен в скульптуре во всем своем могущественном величии и ослепительной славе [5, с. 167]. Его развевающиеся волосы и складки одежд создают ощущение зрительного движения. Поражают своим размером и статуи ангелов (один со свитком в руках, другой – с чашей), изготовленные в рост человека. Очень выразительны их портреты.



Рис. 5. «Ангел». Вторая половина XVIII века. Дерево, левкас, темпера, кованый металл (гвозди, крепления); резьба, роспись, 179 х 50 х 50 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из Тихвинской церкви села Канищево Моршанского уезда.

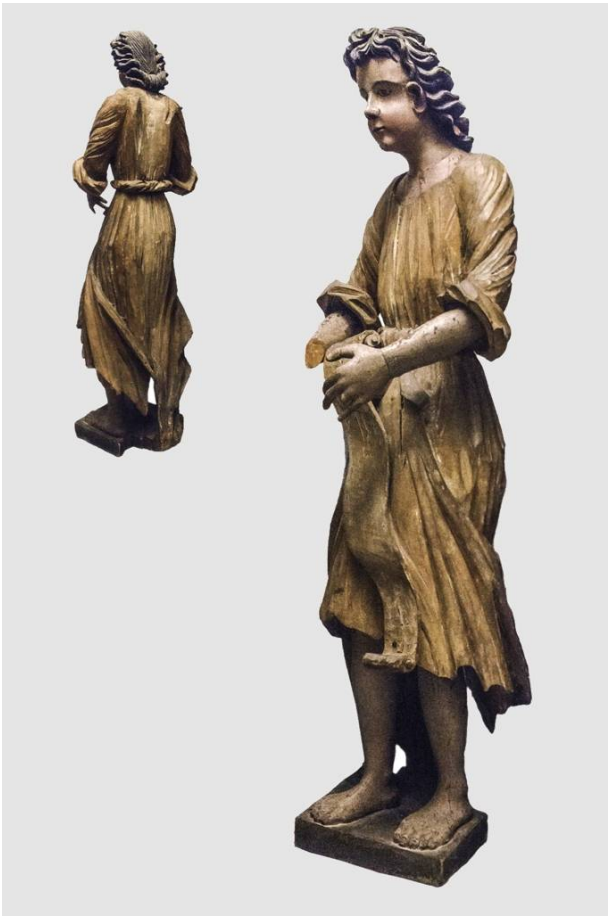


Рис. 6. «Ангел». Вторая половина XVIII века. Дерево, левкас, темпера, кованый металл (гвозди, крепления); резьба, роспись, 180 х 59 х 45 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из Тихвинской церкви села Канищево Моршанского уезда.

Запоминаются их глубоко посаженные глаза, выразительные уши, пухлые щеки и обаятельные ямочки на подбородке. Большое расстояние между кончиком носа и губами придает образам характерное выражение. По-видимому, той же церкви принадлежало «Распятие с предстоящими» (Христос на кресте, Богоматерь, Иоанн Богослов), первоначальное местонахождение которого в книге поступлений не указано [5, с. 167] (рис. 7). В них узнается художественный «почерк» того же безымянного народного умельца [5, с. 167].

На первый взгляд, скульптурные образы с большими головами и руками, приземистыми фигурами, разнонаправленными складками одежд представляются по-детски наивными и примитивно-простыми. Однако, некоторые «преувеличения» и своеобразный «примитивизм» могут быть оправданы как с точки зрения понимания пространства Тихвинской церкви и местоположения в нем скульптурной композиции, так и с точки зрения ее внутреннего смысла [4, с. 172]. Протяженное пространство храма не давало возможности рассмотреть издалека детали скульптурных изваяний.



Рис. 7. «Распятие». XVIII век. Дерево, левкас, темпера, кованый металл; резьба, роспись. Фигура: 152,0 х 148,0 см. Крест: 252,5 х 152,5 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из села Канищево (?).

Большую роль в зрительском восприятии приобретала возможность «читать» с дальнего расстояния выразительные жесты; возможно отсюда – преувеличение размеров голов и рук, простота поз [4, с. 172]. Мастером из Канищева были также изготовлены резные Царские врата с четырьмя рельефными фигурками евангелистов и двумя иконописными вставками-клеймами с изображением Благовещения для иконостаса деревянной Никольской церкви (1768) села Мамонтово (1265). По ним можно представить, какими были ныне утраченные врата в Тихвинском храме села Канищево. В Мамонтове некоторое время существовала богатая Николаевская (Мамонтова) пустынь, приписанная к подмосковному Звенигородскому Саввы Сторожевского монастырю и упраздненная в 1764 году. Эта обитель была основана по указу великой княгини Марфы Ивановны, а также любима и обласкана ее внуком – царем Алексеем Михайловичем. Может быть, именно благодаря непосредственной связи с Москвой в некоторых памятниках деревянной пластики моршанской коллекции прослеживаются черты (отдельные приемы и образный строй), сходные с художественной московской культурой. Любопытно, что с начала XVII века в Мамонтове существовал почитаемый статуарный образ святителя Николая, о котором русский юрист и общественный деятель Н.В. Давыдов (1848–1920) писал в воспоминаниях 1913 года: «В Мамонтове, имении, принадлежавшем тогда герцогам Лейхтенбергским, а еще раньше графу И.П. Кутайсову, которому оно было пожаловано Императором Павлом, имелось при сельской церкви, считавшееся окрестным

населением чудотворным, изображение святителя Николая, – небольшая деревянная статуя, облеченная в серебряную ризу, по преданию, принесенная течением реки к тому месту берега, где и была воздвигнута церковь» [5, с. 170].

Первоначально в коллекции Моршанского музея, судя по книге поступлений, хранилось три статуарных образа святого Николая. Ныне – два: один из них представляет собой иконографию Николы Можайского с чертами московской школы резьбы по дереву (рис. 8). По трактовке образа и по исполнению она близка резным изображениям московских митрополитов Феогноста и Филарета, найденным в 1922 году в церкви села Алексеевского под Москвой и первоначально служившим навершиями каменных святительских рак (саркофагов) Успенского собора Московского Кремля. Они датируются первой половиной XVII века.



Рис. 8. «Святой Николай Можайский». XVIII век. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись, 85 х 53 х 12 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.

Тамбовщина имела самые непосредственные связи и с Рязанским краем. Тамбовская епархия, основанная в 1654 году, была упразднена в 1699 году и до 1726 года находилась в ведении Рязанской митрополии. В моршанском собрании деревянной пластики есть большой круг работ из сел, группирующихся вокруг населенного пункта Пичаево (Благовещенское) и расположенных на расстоянии двух-семи верст друг от друга. Это – Раево, Кутли, Большая и Малая Липовка, Таракса, Поминаевка, Богоявленское и др. В начале XVIII века многие из них являлись собственностью Солотчинского монастыря Переяславля Рязанского, а их населением были экономические крестьяне, перенаселенные на Тамбовщину в 1705–1708 годах из старых рязанских монастырских вотчин. Помимо Москвы и Рязани Моршанский уезд был связан со многими другими

областями России. В 1779 году Моршанск получил статус города Тамбовского наместничества и вскоре превратился в центр хлеботорговли не только губернии, но и всей страны. Приезжая из разных уголков империи, торговцы оставались в нем для постоянного жительства, строили дома, мельницы, хлебохранилища, торговые ряды. Часть капитала они жертвовали на строительство храмов и их украшение, что способствовало развитию художеств и ремесел.

Второй значительной группой иконостасной скульптуры моршанской коллекции, после памятников из села Канищево, являются изваяния из села Салтыково (ныне Пензенской области), которые, очевидно, некогда являлись частью убранства деревянной Благовещенской церкви (1781). К этому населенному пункту книга поступлений Моршанского музея относит лишь «Распятие с предстоящими» [5, с. 171] (рис. 9, 10, 11).

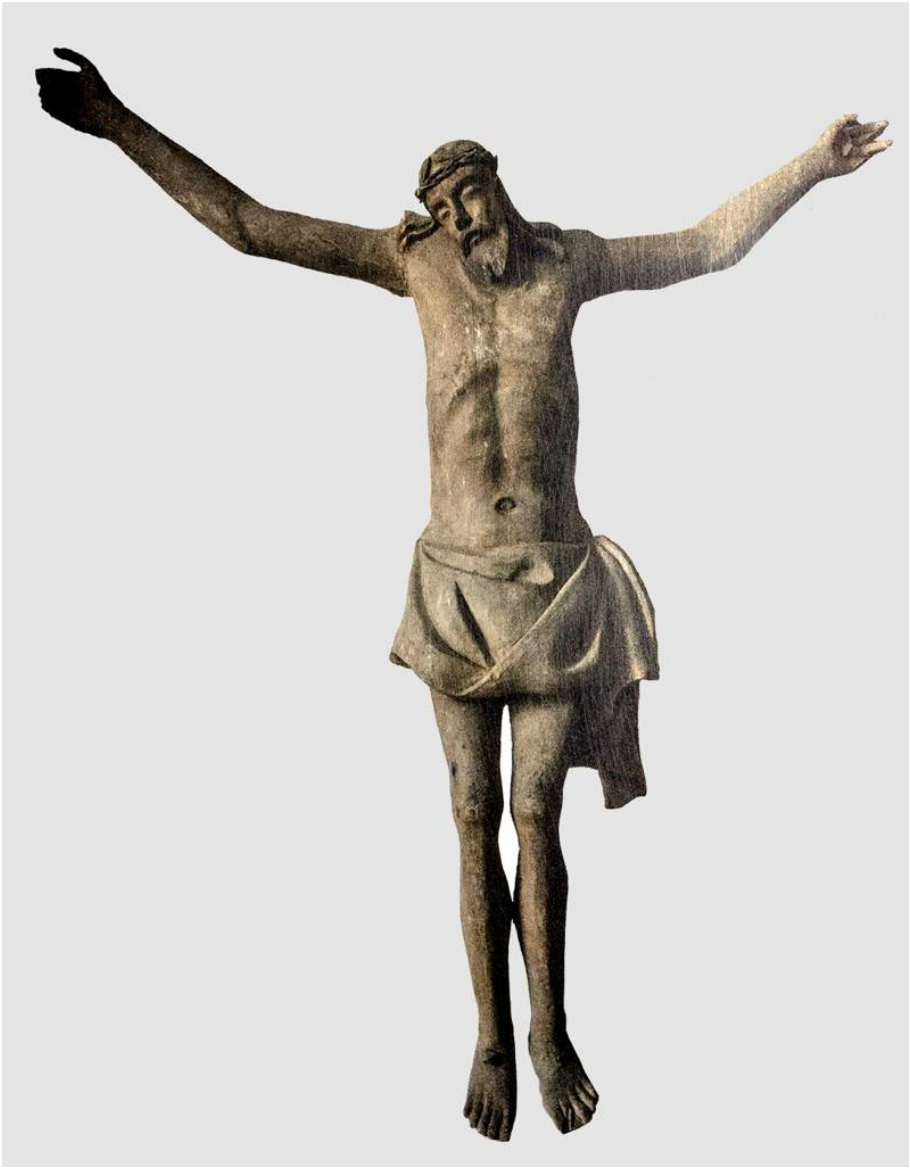


Рис. 9. «Распятие». XVIII–XIX века. Дерево, левкас, темпера, кованые гвозди (элементы крепежа); резьба, роспись. Венец: лоза, плетение, 128 х 107 х 19 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.



Рис. 10. «Предстоящая». Последняя четверть XVIII века. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись, 106 х 35 х 14 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из села Салтыкова Моршанского уезда.



Рис. 11. «Иоанн». Последняя четверть XVIII века. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись, 109 х 46 х 15 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из Благовещенской церкви села Салтыково Салтыковской волости Моршанского уезда.



Рис. 12. «Царские врата». XVIII век. Дерево, левкас, темпера (остатки); резьба, роспись (остатки), 182 х 54 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.



Рис. 13. «Ангел». XIX век. Дерево, левкас (остатки), темпера (остатки), кованый металл (гвозди); резьба, роспись, 74 х 29 х 16 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.

Однако в коллекции есть ряд скульптурных произведений, близких по стилю, технике исполнения, размерам и пропорциям: резные Царские врата с рельефами четырех евангелистов, два ангела, серафим (рис. 12, 13).

Салтыковские изваяния отличаются от статуй из Канищева: в них больше статичности, условности и уплощенности форм, что роднит их с древнерусской резьбой по дереву. Если памятники из Канищева близки к круглому объему и стремятся «освоить» окружающее пространство конкретным решением всех частей тела статуй, то скульптура из Салтыкова имеет форму уплощенных «столбиков» с достаточно условными головой и руками, декоративно украшенных порезками складок одежд [5, с. 171]. Элементы стиля барокко выражены в пышных и тяжелых драпировках, сами же образы, как в позах, так и в своих сдержанных жестах, олицетворяют покой. Создается ощущение, что барокко с его стремлением к движению, эмоциональности, пластической сложности для мастера работ села Салтыково – это лишь дань моде: человек будто облачился в модную одежду, но от этого его внутренняя сущность не изменилась; под одеянием нового времени скрыта все та же легко узнаваемая русская душа. К сожалению, скульптура почти полностью утратила свою раскраску, и мы не можем увидеть ее в праздничном великолепии и первозданном цвете. В моршанской коллекции находится статуарное изображение «Христос в темнице», которое также происходит из села Салтыково и, по-видимому, выполнено тем же мастером, что и иконостасная скульптура [5, с. 172] (рис. 14). Статуя, очевидно, находилась в интерьере того же Благовещенского храма. Ценность этого круга памятников заключается в том, что скульптурный декор сравнительно небольшого иконостаса, несущий в себе отголосок древнерусской резьбы, сохранен почти полностью.



Рис. 14. «Христос в темнице». XVIII век.
Дерево, левкас, темпера; резьба,
121 х 46 х 44 см.
Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область.
Происхождение: из Благовещенской церкви села Салтыково Моршанского уезда.

Плодородные земли Моршанска привлекали к себе не только многочисленных купцов, но и родовитых дворян, которые стремились обрести здесь поместья. Среди моршанских помещиков были носители таких известных фамилий, как Нарышкины, Воронцовы-Дашковы, Безобразовы, Бенкендорфы, Пашковы, Долгорукие. Просвещенные дворяне развивали элитарную усадебную культуру и способствовали проникновению в провинцию профессионального искусства. Так, две другие группы иконостасных изваяний Моршанского музея были выполнены в стиле классицизма, а исполнившие их скульпторы были знакомы с античной пластикой, изучавшейся в системе академического образования. К одной из них принадлежат «Саваоф» из Архангельского храма (1810) села Большая Липовка и два «Ангела» [4, с. 175] (рис. 15, 16). В отличие от «Бога Саваофа» из Канищева в скульптурном образе из Липовки нет аффектации [4, с. 175]. Выражение тревожного движения здесь сменилось статикой и симметрией. Силуэт скульптуры более стройный и замкнутый, линии контура – более округлы и плавны, одежды Бога-Отца пронизаны мелкими, тщательно проработанными складками. Вся композиция скульптуры «Саваоф» заключена в простую и строго-уравновешенную фигуру треугольника, столь характерную для классицизма.



Рис. 15. «Саваоф». Конец XVIII – начало XIX века. Дерево, левкас, темпера; резьба, роспись, 145 х 188 х 40 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: из Архангельской церкви села Липовки Пичаевского района.

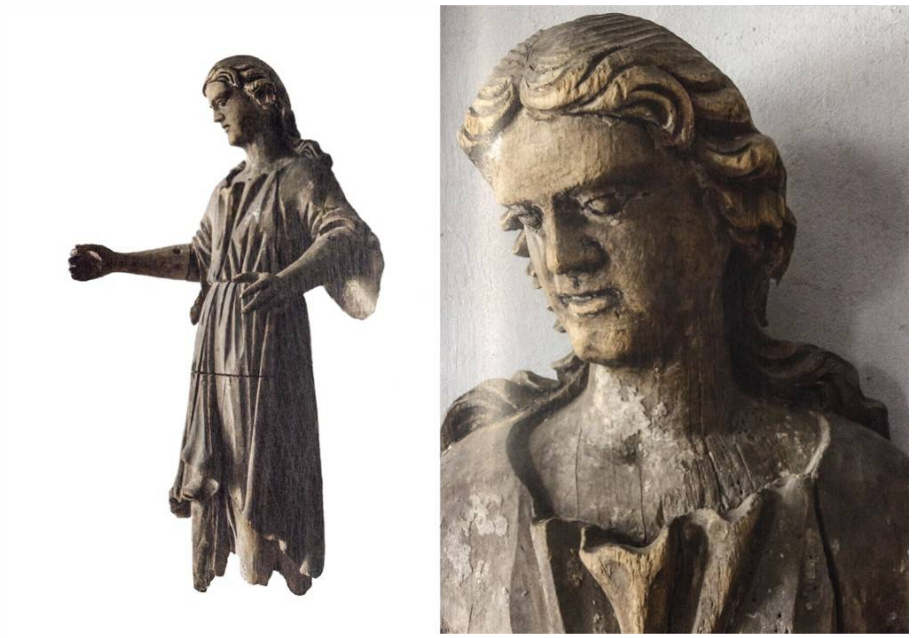


Рис. 16. «Ангел». XIX век. Дерево, левкас, темпера, кованый металл (гвозди, крепления); резьба, роспись, 157 х 76 х 32 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.

Последний круг памятников, связанный с иконостасами церквей, в Моршанском музее представлен «Распятием с предстоящими» и четырьмя ангелами [4, с. 175] (рис. 17, 18, 19, 20, 21). Он, как и группа памятников из Большой Липовки, выполнен скульптором, получившим профессиональное академическое образование. Деревянные изваяния показывают прекрасное знание анатомии человеческого тела и свободное ее воспроизведение, античное понимание складок одежд, монументальное чувство объема.

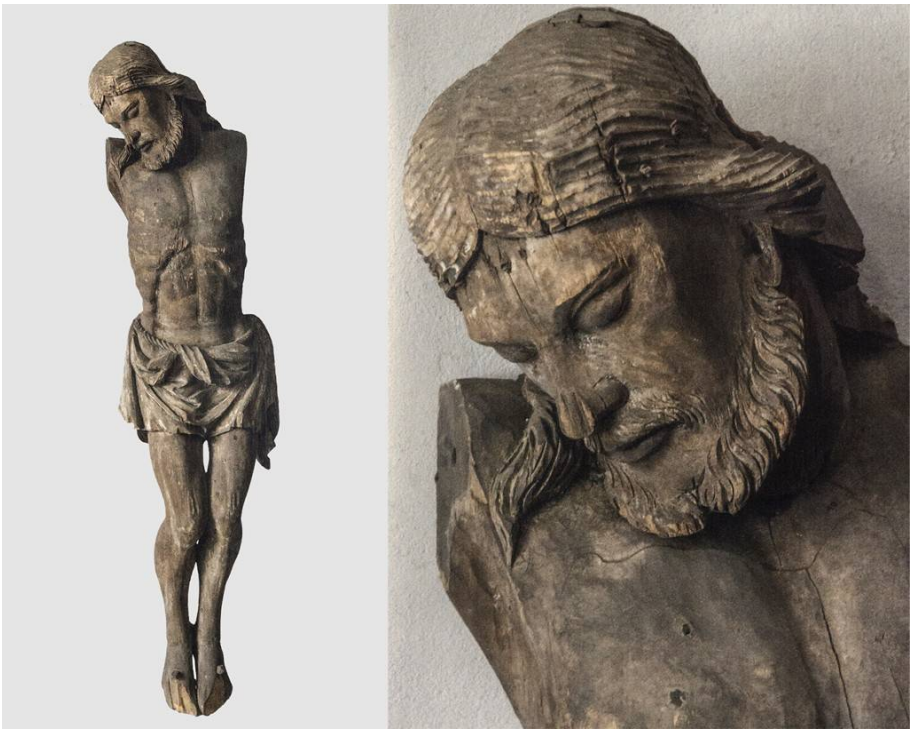


Рис. 17. «Распятие». XIX век. Дерево, резьба, роспись утрачена, 130,0 х 32,0 х 17,0. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.



Рис. 18. «Ангел». XIX век. Дерево, левкас (остатки), темпера; резьба, роспись, серебрение, 96 х 35 х 23 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.





Слева: Рис. 19. «Ангел». XIX век. Дерево, левкас (остатки), темпера (остатки), кованый металл (гвозди); резьба, 92 х 27 х 25 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.

Справа: Рис. 20. «Ангел». XIX век. Дерево, левкас (остатки), темпера (остатки), кованый металл (гвозди); резьба, 93 х 45 х 19 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.

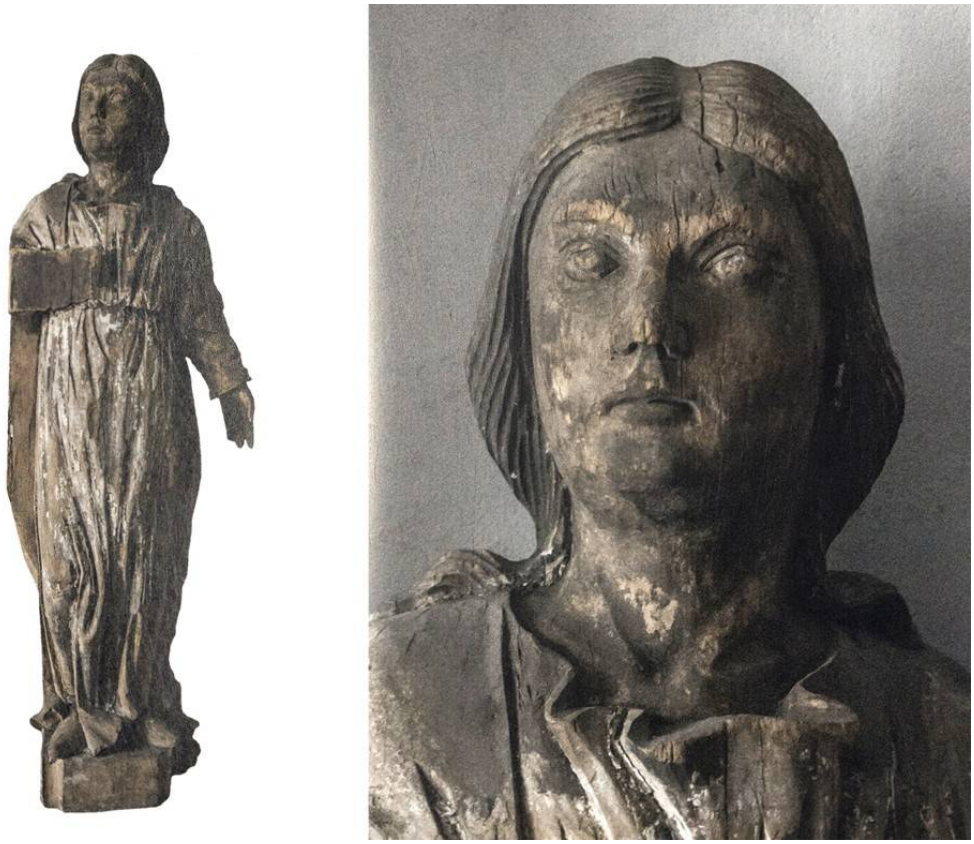


Рис. 21. «Иоанн». XIX век. Дерево; резьба, роспись (остатки полихромного слоя), 130 х 45 х 19 см. Моршанский историко-художественный музей, Тамбовская область. Происхождение: нет сведений.

Фигура Христа из композиции «Распятие с предстоящими» представляет собой новое и сложное анатомическое мышление [4, с. 175]. Конкретно решая все части тела и складки одежд, но избегая предельного натурализма, мастер сумел сохранить гармонию традиционного художественного образа. Выдержанная мера между реальной конкретностью и знаковой условностью позволяет статуе находиться в рамках символического языка, в целом присущего православной культуре.

Таким образом, в состав моршанской коллекции памятников ваяния входят статуи, отдельные фрагменты иконостасов, Царские врата из утраченных храмов, а также предметы личного благочестия – рельефные кресты, иконы и складни. Собрание церковной скульптуры Моршанского музея, представляющее собой редкую ценность, отличается высоким художественным уровнем, тематическим и видовым разнообразием и является своеобразным отражением нескольких веков истории и культуры города Моршанска и его окрестностей.

Литература

1. Будюкина Н.Н., Маторина И.В. Маленькие жемчужины Моршанского музея // Тамбовская старина: Иллюстрированный научно-популярный альманах / Сост. и ред. Ю.М. Галкина. Выпуск 4. – Тамбов: ООО «ТПС», 2015. – С. 45-47.

2. Бурганова М.А. Русская скульптура XVI–XIX веков: Моршанск // Собрание скульптуры Моршанского историко-художественного музея. – М.: «Музей классического и современного искусства «Бурганов-Центр», 2016. – 184 с.

3. Климкова М.А. Русь деревянная: спасение или гибель? (о собрании деревянной пластики Тамбовского края в Моршанском историко-художественном музее) // Мир музея. – 1999. – № 1-2 (166-167). – С. 36-43.

4. Климкова М.А. Собрание деревянной скульптуры Моршанского историко-художественного музея // Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры: Материалы межрегионального симпозиума, 3-4 декабря 2003 г. – Пермь: «Изд. Максарова И.Н.», 2007. – С. 170-177.

5. Климкова М.А. «По наряду из Розряду...». Очерки из истории культуры Тамбовского края. – Тамбов: ТОГУП «Тамбовполиграфиздат», 2004. – 196 с.

6. Леонов А.И. Деревянная скульптура // Русское декоративное искусство: в 3-х т. Т. 2: Восемнадцатый век / Акад. художеств СССР, НИИ теории и истории изобразительного искусства; под ред. А.И. Леонова. – М.: «Изд-во Академии художеств СССР», 1963. – С. 77-108, 672-673.

7. Мальцев Н.В. Моршанская деревянная скульптура // Сообщения ГРМ. Вып. XI. – М.: Изд-во: «Изобразительное искусство», 1976. – С. 86-94.

8. Махрачев С.Ф. История музейного дела в Тамбовской области: Учебное пособие / Федеральное агентство по образованию, Тамбовский гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов: «Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина», 2005. – 156 с.

9. Померанцев Н.Н. Русская деревянная скульптура. Альбом. – М.: Изд-во: «Советский художник», 1966. – 135с.: ил.

10. Сокровища Тамбовских музеев / Авт. вступит. ст.: И.Е. Саляхова. – Тамбов: Изд-во «Юлис», 2007. – 256 с.

Статья поступила в редакцию 22.07.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.021

COLLECTION OF ICONIC WOODEN SCULPTURES IN THE MORSHANSK HISTORICAL AND ART MUSEUM

Filippova Olga Nikolaevna
Senior Researcher of the Museum and Exhibition Group of the Museum and Exhibition Restoration Center. Archive of the Russian Academy of Sciences.
Russia, Moscow.
iscusstvo0891@mail.ru

Abstract

Museums with a venerable age, often keep a lot of secrets and mysteries in the depths of their funds. For many centuries Morshansk historical and art Museum named after P.P. Ivanov gathered a diverse collection, repeatedly faced with difficult challenges, but has managed to preserve for posterity the priceless monuments of the past epochs. The collection of wooden sculpture of the Morshansk historical and art Museum today has eighty-three exhibits of the late XVII–XVIII centuries. In the special literature it is known for reproductions of monuments placed in the album by N.N. Pomerantsev, in articles by A.I. Leonov and M.A. Klimkova. The purpose of this publication is to reveal a collection of wooden sculptures of the Morshansk Museum based on bibliographic sources, to analyze its artworks.

Keywords: Morshansk History and Art Museum, personal collection, scientific and educational activities, collection of wooden sculptures, images of Christ in prison, sculpture, iconostasis, Kanishchevo, Saltykovo, Lipovka, Taraksa.

Bibliographic description for citation:

Filippova O.N. Collection of iconic wooden sculptures in the Morshansk Historical and Art Museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 284-301. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.021. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/30/ (In Russian).

References

1. Budyukina N.N., Matorina I.V. *Malen'kie zhemchuzhiny Morshanskogo muzeya* [Little Pearls of the Morshansk Museum]. In: *Tambovskaya starina: Illyustrirovannyi nauchno-populyarnyi al'manakh* [Tambov Antiquity: Illustrated Popular Science Almanac]. Issue 4. Tambov, TPS, 2015, pp. 45-47.

2. Burganova M.A. *Russkaya skul'ptura XVI–XIX vekov: Morshansk* [Russian sculpture of the XVI–XIX centuries: Morshansk]. In: *Sobranie skul'ptury Morshanskogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya* [Collection of the sculpture of the Morshansk Historical and Art Museum]. Moscow, Museum of Classical and Contemporary Art "Burganov Center", 2016. 184 p.

3. Klimkova M.A. *Rus' derevyannaya: spasenie ili gibel'? (o sobranii derevyannoi plastiki Tambovskogo kraya v Morshanskom istoriko-khudozhestvennom muzee)* [Rus wooden: salvation or death? (on the collection of wooden plastics of the Tambov Territory in the Morshansk Historical and Art Museum]. *Mir muzeya – The Museum world*, 1999, No. № 1-2 (166-167), pp. 36-43.

4. Klimkova M.A. *Sobranie derevyannoi skul'ptury Morshanskogo istoriko-khudozhestvennogo muzeya* [Collection of wooden sculpture of the Morshansk Historical and Art Museum]. In: *Problemy izucheniya, sokhraneniya i ispol'zovaniya naslediya khristianskoi derevyannoi skul'ptury* [Problems of studying, preserving and using the heritage of Christian wooden sculpture]. Perm, I.N. Maksarov PH, 2007, pp. 170-177.

5. Klimkova M.A. "*Po naryadu iz Rozryadu...". Ocherki iz istorii kul'tury Tambovskogo kraya* ["On attire from Rozaryad...". Essays from the history of culture of the Tambov region]. Tambov, Tambovpoligraphizdat, 2004. 196 p.

6. Leonov A.I. *Derevyannaya skul'ptura* [Wooden sculpture]. In: *Russkoe dekorativnoe iskusstvo: v 3-kh t. T.2: Vosemnadtsatyi vek* [Russian decorative art: in 3 volumes. Vol.2: The Eighteenth Century]. Moscow, USSR Academy of Arts PH, 1963, pp. 77-108, 672-673.

7. Maltsev N.V. *Morshanskaya derevyannaya skul'ptura* [Morshansk wooden sculpture]. In: *Soobshcheniya GRM. Vyp. XI* [Messages of the State Russian Museum. Issue XI]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1976, pp. 86-94.

8. Makhrachev S.F. *Istoriya muzeinogo dela v Tambovskoi oblasti: Uchebnoe posobie* [History of Museum Affairs in the Tambov Region: Study Guide]. Tambov, Tambov State University, 2005. 156 p.

9. Pomerantsev N.N. *Russkaya derevyannaya skul'ptura. Al'bom* [Russian wooden sculpture. Album]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik, 1966. 135 p.

10. *Sokrovishcha Tambovskikh muzeev* [Treasures of the Tambov Museums]. Tambov: Yulis PH, 2007. 256 p.

Received: July 22, 2019.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.022

УДК 7.031.3

ЮРТА – ДРЕВНЕЕ ЖИЛИЩЕ ТУВИНЦЕВ
(аналитический обзор постоянной экспозиции «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в Национальном музее Республики Тыва)

Шойдук Любовь Шулуевна
научный сотрудник отдела культуры,
искусства и религии Национального
музея Республики Тыва.
Россия, г. Кызыл
shoiduk@mail.ru

Аннотация

В статье представлен аналитический обзор постоянной экспозиции «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в Национальном музее Республики Тыва. Тувинский народ за свою историю накопил колоссальное культурно-эстетическое наследие. Часть тувинских обрядов и традиций требует детального изучения и восстановления для сохранения и передачи потомкам. С развитием цивилизации и переходом в дома и благоустроенные квартиры позабылись строение, структура юрты и быт кочевого народа. В работе даны основные понятия о кочевом жилище, строении юрты, ее убранстве и предметах домашнего обихода, народном искусстве. Обзор музейной экспозиции представляет интерес для исследователей тувинского быта, конструкции древнего жилища кочевых народов Центральной Азии, в частности тувинцев. Изложенные сведения могут быть использованы как дополнительная информация для преподавателей, студентов и учащихся.

Ключевые слова: выставочный проект, мир тувинцев, древнее жилище, структура юрты, быт, традиции, культура, убранство, народное искусство тувинцев, кочевые народы, Центральная Азия.

Библиографическое описание для цитирования:
Шойдук Л.Ш. Юрта – древнее жилище тувинцев // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 302-316. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.022. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/31/

Постоянная экспозиция, созданная в Национальном музее Республики Тыва в мае 2018 года «Мир тувинцев: быт, традиции и культура», является одним из ключевых проектов последнего периода в музейном пространстве Республики Тыва. Экспозиция находится в зале № 5 второго этажа национального музея РТ. Она создана для популяризации национальных традиций и обычаев и проведения культурных и образовательных мероприятий, в том числе для школьников и молодежи. Музей

располагает богатой коллекцией этнографических экспонатов, предметов декоративно-прикладного искусства.

Выставленные предметы из фондов музея демонстрируют быт, обычаи тувинского народа. «Небесные ворота» у входа в экспозиционный зал подразумевают гостеприимство, доброжелательность и благодатное существование людей, живущих в нем (рис. 1). «Небесные ворота» украшены расписными узорами по многовековой традиции художественного и изобразительного искусства тувинцев.



Рис. 1. Небесные ворота. Лиственница, кедр, фанера, металл; резьба, акрил, эмаль, аэрозоль «золото». 700 х 150 см. НМ РТ.

Центральное место в экспозиции «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» занимает тувинская юрта. Это современная юрта, она изготовлена в 1975 году признанными мастерами-камнерезами из Бай-Тайгинского кожууна Республики Тыва во главе с народным мастером, лауреатом государственной премии им. Репина Когелом Мижитеевичем Саая. Предметы внутреннего убранства и конструкция ее изготовлены в соответствии с многовековыми традициями ранних кочевников-скотоводов. Тувинский народ сумел сохранить свое жилище в первозданном виде благодаря единицам старейших мастеров по изготовлению юрты и предметов домашней утвари.

Основным видом жилища у кочевых скотоводов в Туве, как и у других тюрко-монгольских кочевников, являлась войлочная юрта (*кидис өг*), история которой насчитывает несколько столетий. «В китайских источниках она зафиксирована еще в I в. н.э., таким образом, ее история насчитывает не менее 21 столетия» [3]. «Общее значение общетюркского слова *"jurt"* является "народ", родина. На тувинском языке *"өг"* – юрта, при добавлении соединительного союза *"-бүле"* составляет слово – *өг-бүле* (семья)» [8].

С течением веков юрта кочевых народов почти не претерпела каких-либо изменений, так как она полностью удовлетворяет потребности кочевника в силу своего удобства и практичности.

Прежде чем понять, что из себя представляет юрта, в чем ее особенность и чем вызвана ее «долговечность», хотелось бы остановиться на особенностях жилища скотоводов. Доктор исторических наук, тувиновед С.И. Вайнштейн писал: «Юрта не нуждается в транспортировке в громоздких повозках, ее можно быстро собрать и разобрать, сравнительно легко перевезти вьюком в малодоступные места, включая горные пастбища, к которым вели лишь узкие тропы. Юрта имеет лишь один существенный недостаток: ее нельзя изготовлять в каждом кочевом хозяйстве. Изготовление ее доступно лишь особым мастерам-ремесленникам» [5]. Действительно, изготовление юрты требует мастерства, глубоких знаний особенностей сооружения. Конструкция юрты (рис. 2) является уникальным творением человечества, составляющим комплекс из нескольких частей. Человек, владеющий эстетическим вкусом, умеющий вкладывать душу в дело, хорошо знающий технологию изготовления юрты, может быть мастером для такого дела. Как отмечалось выше, вся операция по разборке и сборке составляет считанные минуты. «Это связано с тем, что все детали юрты строго унифицированы и стандартизированы. Юрта любого размера имеет присущую только ей модульную систему, выработанную и проверенную самой жизнью в течение веков» [4].

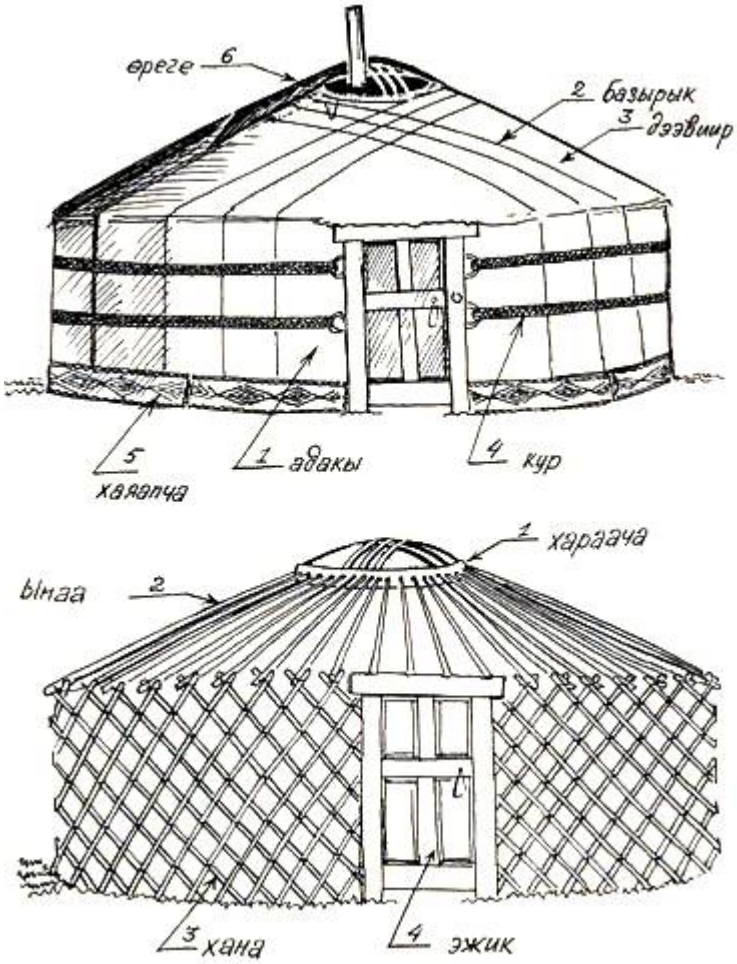


Рис. 2. Конструкция юрты.

На первый взгляд кажется, что устройство юрты очень простое, а на самом деле это сложное деревянное сооружение, требующее сноровки и умения при установке. Его установка начинается с дверной коробки. Двери тувинских юрт, как правило, смотрят на восток, так как солнце восходит именно оттуда, но в южных районах Тувы устанавливают двери юрты, направленные на юг (по монгольской традиции). Основа юрты – это стены (*ханалар*), состоящие из деревянного решетчатого остова. Остов стен составляется из связанных между собой складных деревянных решеток, которые определяют размеры и вместимость жилища. Каждая решетка, входящая в общую стенку, состоит из плоских реек, наложенных друг на друга косой клеткой и скрепленных друг с другом с помощью кожаных гвоздей. Благодаря тому, что рейки сжимаются или растягиваются гармошкой, можно уменьшить или увеличить до необходимой высоты юрту или складывать ее во время перевозки. Кровля юрты состоит из жердей (*ынаалар*), верхний конец которых заострен. Верхним концом жердь упирается в дымовое отверстие (*хараача*) – центр кровли, а нижний крепится к решеткам. Давление кровли распределяется по стене равномерно, отсюда и прочность, стойкость юрты. Снаружи стена юрты стягивается прочным фалом. Покрыв юрту тонким покрывалом, сверху кладут войлок. Обычно юрта покрывается хорошо прокатанным белым войлоком и поверх перевязывается красивыми плетеными шерстяными веревками из конского хвоста (*базырыг, куржангы*). Поверх войлока укладывается материя, защищающая войлок от дождя и снега. Такой тканью обычно служит брезент, он обвязывается веревкой. Опоясывается 2-4 поясами («наружный пояс» – *даштыкы кур*), изготовленными из 3-4-х сложенных (заплетенных) в ряд волосяных веревок. Летом стены ставят выше, крыша от этого становится круче, что предохраняет юрту от дождя. Зимой, наоборот, решетки раздвигают пошире, стены становятся ниже, а крыша – более сферической, что делает юрту теплее и устойчивей при ветре.

Дымовое отверстие (*хараача*) и есть купол юрты, представляющий собой обод, с внешней стороны которого сделаны отверстия для вставки острых концов жердей. Дымовое отверстие, имеющее крестовину из прутьев (по 3 прута параллельно) и поставленное куполообразно, удерживает кошемную покрышку, закрывающую дымовое отверстие от дождя и снега. Размер юрты зависит от количества звеньев остова. Обычно юрта состоит из 6-8 стен (*хана*), но может доходить и до 12. Войлочная покрышка для дымового отверстия имеет на конце веревку, с помощью которой оно открывается и закрывается. Свет проникает в жилище через дымовое отверстие, а в теплое время – через открытую дверь. Дымовое отверстие считается самой прочной частью юрты – несущей конструкцией.

Через дымовое отверстие видно голубое небо днем, а ночью – звезды, загадочный мир небес, бесконечное количество звезд и небесное пространство. Хорошо видна плеяда звезд Большой Медведицы. Тувинцы считали, что на протяжении всей жизни им покровительствует Долаан Бурган, т. е. Большая Медведица. Юрту можно назвать своеобразной обсерваторией. Через верхний проем взрослые определяли погоду на следующий день, показывали детям расположение звезд, рассказывали о звездах, о созвездии Большой Медведицы, легенды и мифы, связанные со звездами, с небом. Через дымовое отверстие определялись часы, время: раннее утро, время, когда можно начинать доить коров, время, когда можно отгонять скот на пастбища, время обеда, когда можно пригнать скот на стоянку, время вечерней дойки.

При создании экспозиционного проекта в выставочном зале соблюдены все правила внутреннего убранства, распорядок и последовательность установки мебели, а также других предметов домашнего обихода древних кочевников. Убранство юрты, установка мебели, утвари в юрте имеет особые правила расположения (рис. 3). На одной стороне («мужской части») экспозиционного зала расположены мужские принадлежности, предметы конского снаряжения, а в противоположной части (на «женской стороне») – деревянная кровать, кухонный шкафчик («*улгуур*»), где хранятся деревянная посуда, продукты питания и другие необходимые вещи для хозяйства.



Рис. 3. Внутреннее убранство юрты. Экспозиция «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в НМ РТ

Таким образом, в юрте каждый предмет, мебель, вещи имеют свое место, также у каждого члена семьи есть свой уголок. При кочевом образе жизни необходимо было рациональное использование пространства, вещей в юрте. Поэтому модель юрты в форме полушария является самым экономным, прочным и совершенным жилищем человека. Не зря древнегреческий ученый отмечал, что «из всех геометрических фигур самым совершенным является круг».

Кажется, в юрте все просто, предметы домашней утвари, на первый взгляд, производят впечатление каких-то примитивных рукодельных изделий, но на самом деле хозяин семьи или мастер, который изготовил эти предметы, вкладывал душу, мастерство и традиции народного искусства. Предметы домашней утвари в юрте очень практичны и удобны в использовании. Убранство юрты – наглядный пример народно-промыслового искусства кочевников: учитывается порода дерева (тополь, кедр, береза), обязательно соблюдаются технологии изготовления деревянных, кожаных вещей, одежды.

В юрте нет перегородки, но, как мы уже упомянули, она условно делится на мужскую и женскую половины, посередине – очаг, вокруг которого собирается большая семья. Поскольку левая сторона юрты – это мужская часть пространства, то в этом ряду экспозиции выставлены предметы, предназначенные для мужчины (рис. 4). Это конское снаряжение в наборе, охотничьи принадлежности, сезонная одежда семьи, обувь, войлочные матрасы, меховые одеяла, сложенные в большие кожаные сумки.



Рис. 4. Мужская половина юрты. Экспозиция «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в НМ РТ.

Особое внимание на мужской стороне экспозиции привлекают современных любителей охоты предмет с названием ***саадак***, охотничья сумка в наборе с масленкой, кожаные мешочки и прибор для измерения пороха, деревянная пороховница, отверстие и затвор из металла, форма из рога марала для пули (рис. 5). Интересен предмет с названием ***черкан*** – это деревянный самострел для ловли мелкого пушного зверя. Он был изготовлен мастером камнерезного искусства Черзи Холасаловичем Монгуш в 1963 году. В некоторых кожаных сумках на этой стороне юрты хранятся продукты: просо, ячмень, мука, сушеный творог и т. д.

Гордостью мужчины в семье является лошадь – его друг, помощник, средство передвижения. Обычно на мужской стороне хранятся предметы конского снаряжения: седло (рис. 6), сбруя, арканы и другие предметы. Часто внимание посетителей экспозиции притягивает конское снаряжение, украшенное в скифо-сибирском зверином стиле и с традиционными узорами. Зритель экспозиции заметит такие предметы, как уздечка, плетенная из черной кожи и украшенная бляшками из желтого металла: 5 большими, 8 маленькими, 31 кольцеобразными; также недоуздок, плетенный из черной кожи и украшенный металлическими бляшками (автор работы В.Ш. Салчак,

1986 г.). Интересна принадлежность конского снаряжения – стремена *эзенги* (рис.7). Стремена сделаны из металла с ажурными узорами на дуге, на дне и на боках, также стремя из металла черного цвета с ажурным орнаментом *олчей удазыны* (узор «узел счастья») на боках.



Рис. 5. Мужская охотничья одежда. Экспозиция «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в НМ РТ.



Рис. 6. Седло со снаряжением. Экспозиция «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в НМ РТ.

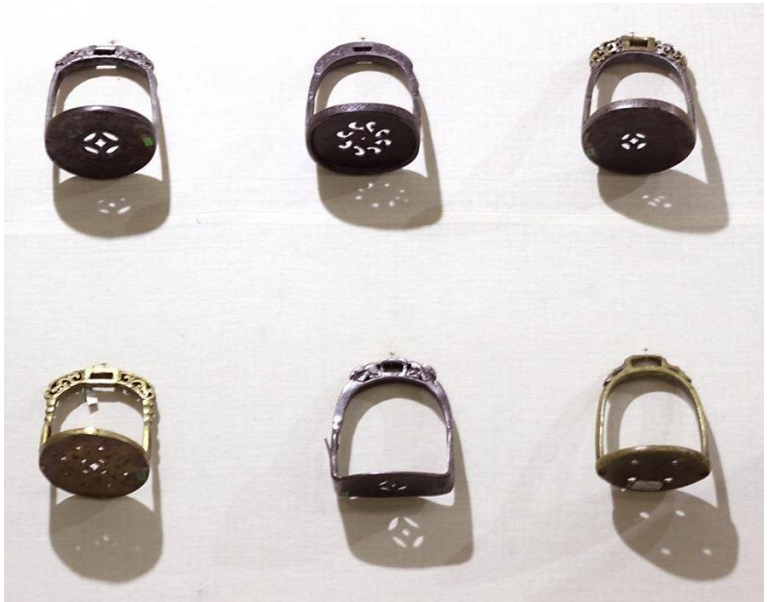


Рис. 7. Коллекция стремян. Экспозиция «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в НМ РТ.

Женская половина – это правая сторона от входа, двери юрты (рис. 8). Внутреннее убранство и предметы юрты изготавливались из дерева, кожи, войлока в условиях домашнего производства и по размерам и материалу были приспособлены к кочевому образу жизни.



Рис. 8. Женская половина юрты. Экспозиция «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в НМ РТ.

Здесь стоит деревянный кухонный шкафчик (*улгуур*). Он предназначен для хранения продуктов питания, посуды и домашней утвари: деревянных ведер, корыт, деревянных мисок, пиал. Чуть подальше от кухонного шкафчика – низкая деревянная кровать хозяев семьи.

На правой стороне экспозиционного зала – женская одежда (рис. 9), обувь, головные уборы незамужней и замужней женщин, предметы украшения: накосники, кольца серебряные, браслеты. Все эти предметы из коллекции Национального музея Республики Тыва.

Убранство юрты, предметы домашнего обихода – это наглядный пример народно-прикладного искусства. Тувинцы-кочевники любили жизнь, свое жилище, стремились к прекрасному, знали множество секретов изготовления красивых, удобных и прочных предметов, необходимых для домашнего быта. Почти в каждой юрте кочевых скотоводов в женской ее половине обычно стояло несколько деревянных сосудов, покрытых резьбой. Особенно были распространены небольшие деревянные ведерки цилиндрической формы (*хуун*), предназначавшиеся для молока во время дойки, также для воды. Хуун – единственный предмет кочевника, который мог видеть только член семьи. «Хуун обычно не приходилось одалживать другим семьям. Орнаменты этих сосудов несли из поколения в поколение традиционные мотивы древних узоров»

[2, с. 5]. Их обычно декорировали резным узором (рис. 10). В орнаментации ведерок часто встречаются ромбы с вписанными в них четырехлепестковыми розетками и розетки без обрамления, роговидные фигуры, стянутые полуромбы, горизонтально расположенные переплетения и др. Некоторые сочетания узоров на ведерках повторялись устойчиво и бытовали довольно широко.



Рис. 9. Женская одежда и украшения. Экспозиция «Мир тувинцев: быт, традиции и культура» в НМ РТ.



Рис. 10. Ведерко (хуун) с носиком-сливом для дойки козы. Фото Мижит А-Д.Э. 2019 г.



Рис. 11. Сосуд (когээржик) для жидких продуктов с узким горлышком. Кожа, дерево; шитье, резьба. 16,5 х 16,5 см. НМ РТ.

Кочевники-скотоводы издавна знали искусство художественной обработки кожи. Кожаная утварь у тувинских кочевников была достаточно разнообразной. В конце XIX – начале XX вв. кожа шла на изготовление одежды, обуви, конского снаряжения, колчанов, налучий, сосудов для хранения жидкости и некоторых других предметов утвари. Выразительные орнаментальные узоры на кожаных изделиях выполнялись в технике аппликации и тиснения. Особым изяществом и красотой орнаментации отличались имевшиеся почти в каждой семье кожаные фляги с высоким узким «горлышком» (когээржик), предназначавшиеся для кумыса и молочной водки (*сут арагазы*) (рис. 11).

Шили фляги из кожи крупного рогатого скота: «В выделке кожи для когээржиков тувинцы достигли высокого мастерства. Следует отметить полную непроницаемость таких фляг для жидкостей, их легкость и прочность. У некоторых когээржиков кожа настолько хорошо выделена, что время не оказывает на них никакого воздействия: они тверды, как плотный картон, на ощупь ровные и гладкие, точно отполированные, не коробятся, не мнутся и всегда сохраняют однажды приданную им форму» [2, с. 5]. Когээржики затыкали деревянными пробками, которые прикреплялись к тулову сосуда кожаным ремешком. Их возили, привязывая к седлу, высота их могла быть до 40 см; маленькие (высотой 10-15 см) клали за пазуху, иногда привязывали к поясу. Рассматривая орнаментировку когээржиков, нельзя не отметить выразительность их тисненого или нанесенного на готовое изделие путем процарапывания ножом рисунка. Такие изделия обладают совершенством композиционных элементов при строгой четкости их форм. Мотивы когээржиков достаточно разнообразны – это крестообразные фигуры с роговидными ответвлениями на концах, парноспиральные мотивы, нередко крестообразные розетки из 4-х ромбовидных лепестков, спирали и другие солярные символы, также свастикоподобные фигуры.

Тувинские скотоводы украшали орнаментальной резьбой и росписью различные деревянные изделия: сундуки, двери юрты, низкие столики (*ширээ*), передние стенки кроватей, колыбели, шкатулки, разнообразную посуду, сосуды для жидкости. Украшали «девятиглазки» – ритуальные ложки («*тос карак*» – девять глаз) для разбрызгивания молока или чая, даже крюки – вешалки и рукояти шаманских бубнов. Орнаментировали войлочные коврики, валиковые подушки с кожаным торцом. Можно заметить в узорах на ступках множество разнообразных орнаментальных мотивов, выполненных как плоско-выемчатой, так и плоско-рельефной резьбой. Резные узоры нередко сочетаются с красочной росписью, делавшей резные узоры и рельефные изображения еще более выразительными. Ступки для соли и чая имели не только практическое назначение, но и служили украшением тувинского жилища (рис. 12).

Как видим, и сооружение самой юрты, и каждый предмет в ней, даже узоры, для тувинца имеют сакральное значение. Колыбель также считалась священным предметом. «Древние тувинцы очень бережно относились к колыбели ребенка, никогда грубо не клали ее на землю, считая, что такое обращение с колыбелью приведет к тому, что душа ребенка может покинуть тело. Древняя истина гласит, что колыбель – первое гнездо для ребенка, место, где спит, отдыхает и растет» [7, с. 4]. В зимние суровые морозы ребенку в ней тепло и уютно. Это особое приспособление, придуманное для удобства ребенка. Если в семье несколько детей, значит, родители вырастили своих детей благодаря этой колыбели. Боковые края ее обычно украшали узорами или узором

счастья («*олчей удазыны*» – «узел счастья»), оберегающими младенца от сглазов и взглядов недоброжелателей. Детская люлька обычно висит у изголовья кровати, рядом с матерью.



Рис. 12. Ступка и пест для чая и соли: Дерево, резьба, эмаль цветная. 24,5 х 12 см. НМ РТ.

Самое главное место в юрте – очаг семьи, священное место. Считалось, огонь как один из первоэлементов бытия, огонь-творец («*от чаякчы*») является частицей солнца, он дает свет, тепло, энергию и жизнь. Ежедневная трапеза в тувинской юрте начиналась с того, что хозяйка юрты клала в огонь небольшие кусочки нетронутой никем свежесваренной пищи. Очень интересна традиция тувинцев украшать держатели котлов на таганах коваными головами баранов, причем количество голов баранов соответствует числу держателей – обычно 3, реже 4. На тагане устанавливается котел и на нем готовят еду для семьи: чай, суп, кашу, кипятят молоко, варят мясо и топленое масло, *чөкпек* (лакомство из кисломолочной продукции) и др. Вокруг очага должно быть всегда чисто, убрано. Не разрешалось бросать в огонь мусор, объедки и т. д. Земляной пол застилали войлочными ковриками (*ширтек*). Располагали в юрте вокруг очага 3 или 4 коврика, имеющих трапециевидную форму, причем широкая сторона была слегка округлой и обращенной к стенке жилища. Коврики ширтек делали из нескольких слоев войлока, прошитых белой шерстяной нитью. Стежок делали скрытым швом, образовывавшим на поверхности малозаметную пунктирную линию. Края коврика, которые обращены к центру юрты, обшивались цветной тканью, предпочтительно красной, и черной шерстяной тесьмой. Для бордюра обычны меандровый узор, косая сетка, пунктирные линии.

В центре экспозиционного зала продемонстрирована коллекция котлов, установленных, как в юрте, на таганах разных размеров ручного изготовления (рис. 13). Держатели котла украшены коваными головами баранов и спиралевидными орнаментами.



Рис. 13. Котлы на таганах. Металл, ковка. НМ РТ.

Непременной принадлежностью юрты мало-мальски обеспеченного тувинца XIX–XX вв. было несколько парных сундуков (*аптара*), стоявших у стенки, противоположной к входу. Передние стенки сундуков привлекали внимание эффектными узорами. Самая отдаленная от двери часть – перед расписными сундуками – «*дөр*». Это почетное место, место хозяина – главы семьи. Потому что он кормилец семьи, добытчик, работник, воспитатель своих детей. Рядом с хозяином приглашают расположиться почетных гостей, особенно людей почтенного возраста, или же должны сидеть рядом с отцом сыновья – продолжатели рода.

Сундуки (*аптара*), кровати являются типичной традиционной принадлежностью юрты кочевника, передние стенки аптара, наличники коробки кроватей обязательно украшались расписным, красочным орнаментом. Праздничная ковровая орнаментация служила главным украшением интерьера жилища кочевника, поэтому особо ценилась. В росписях сундуков мастера стремились к богатству цветовой гаммы, в которой преобладали красные, синие, зеленые, желтые цвета, также смелые сочетания красок. Так, например, один из сундуков, представленных в экспозиции, – коричневого цвета, на лицевой стороне в рамке – национальные орнаменты в виде цветков и завитков. По углам завитки желтого цвета, а по четырем сторонам сундука цветы с синими завитками. Открывается сундук сверху, для чего на крышке имеются металлический шарнир и петля. Лицевая сторона другого, красно-коричневого сундука также разделена на четыре части и украшена цветочными узорами.

Вопрос сохранения традиций, обычаев и материальной культуры тувинцев является весьма актуальным сегодня. Министерством культуры РФ и Министерством науки и высшего образования РФ принято совместное решение о введении программы «Народоведение» в средние общеобразовательные учреждения. Но и средние профессионально-технические учебные заведения не должны оставаться в стороне. Будущим строителям, столярам, плотникам и другим специалистам нужна программа

по углубленному изучению народных традиций, по сохранению технологии изготовления юрты, предметов домашнего быта. Желательно участие и привлечение к учебному процессу народных мастеров, проведение ими мастер-классов, интерактивных мероприятий, которые должны быть основными методами практических занятий в учебных заведениях.

В дни празднования Шагаа – Нового года по лунному календарю самым востребованным объектом в музейном пространстве была экспозиция «Мир тувинцев: быт, традиции и культура», где много рассказывалось посетителям о юрте, обычаях и традициях, связанных с юртой, и о празднике Шагаа. С 22 января по 10 февраля 2019 года экспозиционный зал посетило 1440 человек, среди них – 1052 учащихся. На фоне данной экспозиции и в других экспозиционных залах («Тайга в единстве с природой», «Тува – жемчужина Центра Азии» и др.) за это время было проведено более пятидесяти мероприятий к празднованию Шагаа. Описанный выставочный проект стал победителем X Межрегионального открытого конкурса «Музей года. Южная Сибирь-2018» в номинации «Выставочный проект. Южная Сибирь-2018» (г. Минусинск).

Знакомство с национальными традициями, обычаями и культурой гораздо эффективнее реализуется через ознакомление с краеведческими материалами. Именно здесь впервые молодые люди, дети школьного возраста и другие посетители могут увидеть традиционные национальные костюмы, старинную посуду, предметы труда, конское снаряжение, женские украшения и мужские принадлежности. Предметы, экспонируемые в выставочном зале, вызывают не только у учащейся молодежи, но и у взрослых посетителей неподдельный интерес, напоминают о традициях нашего культурного прошлого, создают представление о жизни предков в прошлом.

Литература

1. Вайнштейн С.И. Историческая этнография тувинцев. – М: «Наука», 1972. – 72 с.

2. Вайнштейн С.И. История народного искусства Тувы. – М: издательство «Наука», 1974. – 224 с.

3. Донгак С.Ч. Некоторые представления тувинцев, связанные с юртой // Древняя история и традиционная культура; Научное обозрение Саяно Алтая. – 2012. – №1 (13). [Электронный ресурс] URL: http://haknii.ru/files/magazine/v3/Dongak_S.Ch._Nekotorye_predstavlenija_tuvincev_svjazannye_s_jurtoj.pdf (Дата обращения: 09.05.2019).

4. Памятники истории и культуры Монголии. Юрта прежде и теперь [Электронный ресурс]. URL: https://legendtour.ru/rus/mongolia/text/geografia_txt8.shtml (дата обращения: 01.05.2019).

5. Проблемы истории жилища степных кочевников Евразии. Советская этнография [Электронный ресурс]. URL: http://nomadica.ru/biblioteka/se_76_4_vanshtein.html (дата обращения: 12.05.2019).

6. Монгуш Кенин-Лопсан Б. Священные традиции тувинского народа. – М: «Тройка», 1999. – 352 с.

7. Монгуш Кенин-Лопсан Б. Традиционная культура тувинцев. Учебное пособие. – Кызыл: Тувинское книжное изд-во, 2006. – 49 с.

8. От Анатолии до Монголии [Электронный ресурс]. URL: https://multiurok.ru/index.php/blog/ot-anatolii-do-mongholii.html (дата обращения: 20.05.2019).

Статья поступила в редакцию 11.06.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.022

THE YURT IS AN ANCIENT DWELLING OF TUVANS
(analytical review of the permanent exhibition «The World of Tuvans: life, traditions and culture» in the National Museum of the Republic of Tyva)

Shoyduk Lyubov Shuluyevna
Researcher of the Department of
culture, art and religion at the National
Museum of the Republic of Tyva.
Russia, Kyzyl.
shoiduk@mail.ru

Abstract

The article presents an analytical review of the permanent exhibition «The World of Tuvans: life, traditions and culture» in the National Museum of the Republic of Tyva. The Tuvinian people in their history have accumulated a colossal cultural and aesthetic heritage. Part of Tuvan rites and traditions require detailed study and restoration to preserve and transfer to descendants. With the development of civilization and the transition of living in houses and comfortable apartments, the structure of the Yurt and the life of the nomadic people were forgotten. The paper presents the basic concepts of nomadic dwelling, the structure of the Yurt, its decoration and household items, folk art. The review of the museum exhibition is of interest to researchers of Tuvinian life, the construction of the ancient dwelling of the nomadic peoples of Central Asia, in particular, Tuvans. This information can be used as additional information for teachers and students.

Keywords: exhibition project, Tuvinian world, ancient dwelling, yurt structure, way of life, traditions, culture, decoration, Tuvinian folk art, nomadic peoples, Central Asia.

Bibliographic description for citation:

Shoyduk L.Sh. The Yurt is an ancient dwelling of Tuvans. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 302-316. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.022. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/31/ (In Russian).

References

1. Weinstein S.I. *Istoricheskaya etnografiya tuvintsev* [Historical Ethnography of Tuvinians]. Moscow, Science, 1972. 72 p.

2. Weinstein S.I. *Istoriya narodnogo iskusstva Tuvy* [The history of folk art of Tuva]. Moscow, Nauka, 1974. 128 p.

3. Dongak S.Ch. Some representations of Tuvans associated with the yurta. *Drevnyaya istoriya i traditsionnaya kul'tura; Nauchnoe obozrenie Sayano Altaya – Ancient history and traditional culture; Scientific review of Sayano Altai*, 2012, No 1 (13). Available at: http://haknii.ru/files/

magazine/v3/Dongak_S.Ch._Nekotorye_predstavlenija_tuvincev_svjazannye_s_jurtoj.pdf (accessed: 09.05.2019).

4. Monuments of history and culture of Mongolia. Yurt before and now. Available at: https://legendtour.ru/rus/mongolia/text/geografia_txt8.shtml (accessed: 01.05.2019). (In Russian)

5. Problems of the history of the dwelling of the steppe nomads of Eurasia. Soviet ethnography. Available at: http://nomadica.ru/biblioteka/se_76_4_vanshtein.html (accessed: 12.05.2019). (In Russian)

6. Mongush Kenin-Lopsan B. *Svyashchennye traditsii tuvinskogo naroda* [Sacred traditions of the Tuvinian people]. Moscow, Troika, 1999. 352 p.

7. Mongush Kenin-Lopsan B. *Traditsionnaya kul'tura tuvintsev. Uchebnoe posobie* [Traditional culture of Tuvans. Tutorial].Kyzyl: Tuvinskoe knizhnoe izdatelstvo, 2006. 49 p.

8. From Anatolia to Mongolia. Available at: https://multiurok.ru/index.php/blog/ot-anatolii-do-mongholii.html (accessed: 20.05.2019). (In Russian)

Received: June 11, 2019.

Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.023 УДК 7.012:72.01

ДИЗАЙН: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ, ГОРИЗОНТЫ (эссе)

Байтенов Эскандер Муслимович
доктор архитектуры РФ и РК, профессор,
Казахская головная архитектурно-
строительная академия.
Казахстан, г. Алматы.
bajte@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается ретроспектива формирования образности, обусловленная эволюционной сменой типов мышления – от архаического, со специфическим отношением к прекрасному, до сменившего его типа мышления, характеризующегося рефлексией художественности. Между тем, будущее образности видится также в специфической форме, но иной, нежели в древности (хотя и с некими параллелями в архаике) – редукция телесности будет накладывать особый отпечаток на характер образов, а углубляющееся эмоциональное «выгорание» – требовать все более сильных эмоций в перцептивной сфере. Закономерно возникшее на оси этого процесса, достаточно молодое (и поэтому динамичное) явление – дизайн – уже сейчас «прорастает» во всех новых областях повседневности с обоюдной трансформацией содержания. Прогнозируется активизация этой тенденции в будущем.

Ключевые слова: дизайн, архитектура, форма, образность, архаика, ритуал, дигитальный, тип мышления, редукция, дорефлективный традиционализм, рефлексия.

Библиографическое описание для цитирования:

Байтенов Э.М. Дизайн: прошлое, настоящее, горизонты // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 317-335. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.023. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/33/

Для ума все в будущем,
для сердца все в прошлом.
А. Платонов

Дизайн молод: как виду художественно-промышленной деятельности, профессии и дипломированной специальности ему всего-то около ста лет, тем не менее, это уже повод к ретроспективному осмыслению и прогнозированию будущего.

Если перефразировать психолога Германа Эббингауза, то можно сказать, что ***дизайн имеет краткую историю, но долгое прошлое***. Из глубины времен картина мира выстраивалась в соответствии со стадиями культуры, и каждая из них набрасывала невидимую сеть структуры мышления, прокладывая Путь освоения культурного пространства по линии все бóльших возможностей к ***обобщению и абстрагированию***.

Современное видение придает некий ореол и особую эмоциональную окраску античной культуре Греции, между тем, уровень ***обобщения*** у древних греков был достаточно ***ограниченным***, первые понятийные «признаки» еще конкретны, эпитеты тесно примыкают к определяемым ими предметам: «золотистый шафран» – это шафран определенный, в заповедной роще Колонского божества, на гомеровском щите (рис. 1); «золотые люди» – у Гефеста «золотые слуги», но все это существа, а не качества существ, т.е. «метафора исторически выполняла функцию понятия» [20, с. 199-200]. Зато древние греки, «будучи влюбленными в форму» [7, с. 56], испытывали ***недоступное*** современному человеку ***неописуемое*** чувство радости от созерцания [16, с. 46]. Как подметил «великий формалист» Генрих Вельфлин по поводу наследников греко-римской культуры итальянцев, благороднейшим органом для них являлся глаз (рис. 2) – «способность вполне ***наслаждаться***… наглядностью является особенностью итальянского глаза» [6, с. 357].



Рис. 1. Щит Ахиллеса, выкованный Гефестом и описанный Гомером. Позолоченное серебро. Реконструкция Филиппа Ренделла по проекту Джона Флаксмана. Щит представлен Георгу IV на его коронации в 1821 году. Источник фото: Royal Collection, www.rct.uk

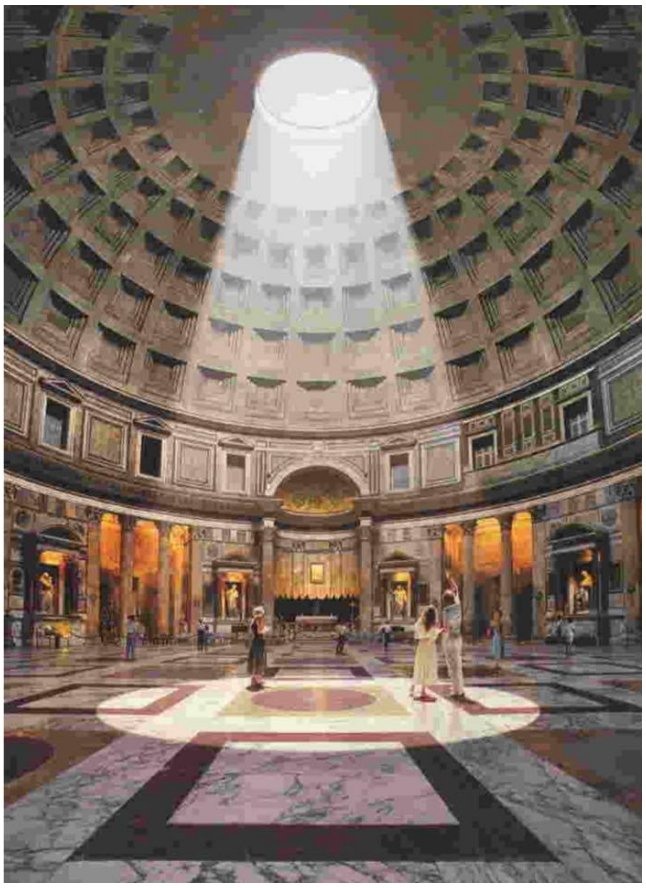


Рис. 2. Центр композиции и одухотворяющее начало в величайшем памятнике римской культуры Пантеоне – зенитное окно, или окулюс (лат. oculus – глаз). Источник фото: https://golos.io/.

Специфическое переплетение в архаическом мышлении категорий времени и пространства, слитых теснее, чем это представлялось до открытия пространственно-временного континуума Минковского и Эйнштейна [18, с. 31], реализовалось в соответствующей стадии культуры в виде дорефлективного традиционализма [1, с. 3]). Так, при возведении древних мавзолеев и курганов самоцелью был «замерший» ***ритуал***, суммирующий равноценные («один предмет и есть другой» [20, с. 23]), семантически тождественные друг другу акты-метафоры. В то же время определенная последовательность этих актов (так, конструкции не могли появиться раньше сакральной расчистки места и т. д.) стала «мостиком» в рефлективный традиционализм [1, с. 3, 7] – следующую стадию ментальности со сформированным «чувством длительности» (ср. с этими стадиями культуры типы художественного сознания – «мифопоэтический» и «традиционалистский», а может быть отчасти и «исторический»). Для рефлективного традиционализма, господствовавшего в поздней античности, и особенно в средневековье, характерно (перефразируя С.С. Аверинцева, писавшего о литературе) ***осознание*** архитектуры «как реальности особого рода» – важен был не ритуал, а конечный результат в виде красивого мавзолея.

Выражение «конец – делу венец» было бы чуждо архаике. Во всяком случае, как видим, «венец» представлялся несколько иным – строительством усыпальницы дело не заканчивалось – поэтому и пылали великолепные мавзолеи Северного Тагискена [10] (рис. 3), прятались под насыпями красивые «каменные цветы» курганных конструкций Береля (рис. 4), даже значительно позже, в средние века, викинг Торфин похвалил Греттира, ограбившего могилу его отца, Кара Старого. Греттир, впоследствии любимец всей Скандинавии, принес Торфину сокровища и меч, которые он выкопал из кургана

[15] (рис. 5), – по существу, это память о древнем обычае ритуального ограбления погребений как продолжения погребального ритуала.



Рис. 3. Мавзолеи Северного Тагискена (Восточное Приаралье, Казахстан). Аэрофотосъемка, план мавзолея 5а и др. [17, с. 80, рис. 35]. По окончании строительства мавзолея ритуал не заканчивался – возведенные мавзолеи сжигались и засыпались грунтом, приобретая, по существу, вид курганной насыпи – действия парадоксальные с рациональной точки зрения.

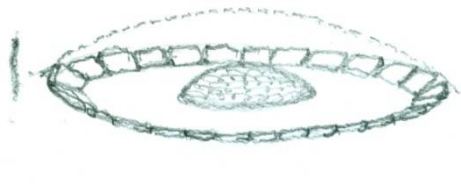


Рис. 4. Берельский курган 18 (Алтай, Казахстан). Эскиз кургана на этапе между погребением и устройством насыпи (обозначена пунктиром) – красивая «лепестковая крепида» из плоских плит, уложенных с наклоном, напоминает каменный цветок. В таком состоянии курган находился некоторое время, необходимое для проведения соответствующих ритуалов, затем эта композиция была скрыта под насыпью. Рисунок автора.



Рис. 5. Курган Кара Старого. Снисходительность викинга Торфина к Греттиру, ограбившему могилу его отца Кара Старого и принесшего Торфину сокровища и меч отца, объясняется обычаем ритуального ограбления погребений. По существу, это продолжение ритуала, не заканчивающегося захоронением и возведением погребального сооружения. Источник фото: https://warriors.fandom.com/ru

Отголосками архаики являлась поломка шедевров деревообработки казахских мастеров (рис. 6, 7) после смерти хозяина или уничтожение в конце ритуального цикла

прекрасных масок эскимосов с острова Кадьяк на Аляске (рис. 8) и т. д. В соответствии с этим и ***понятие красоты*** в древности было иным (недаром исследователи античной эстетики отмечают даже отсутствие в ней понятия «эстетическое переживание»), удовольствие от созерцания считалось неотъемлемой частью ***всякого*** восприятия [16, с. 43], и только последующая смена парадигмы восприятия (см. выше) сформировала рефлексию художественности.



Рис. 6. Мавзолей Енке – байбише (старшая жена) Шахантай-батыра (Казахстан). Фрагмент резной кровати. Фото автора.





Рис. 7. Мавзолей Бакы (Казахстан). Общий вид мавзолея и перемычка над входным проемом, сделанная из стенки асадала (шкафчик для посуды). Фото автора.



Рис. 8. Маски эскимосского племени алутиик с острова Кадьяк (Аляска) уничтожались после завершения ритуального цикла. Источник фото: https://vk.com/

Таким образом, возможность осознать художественный процесс организации пространства как самостоятельное явление в виде иерархической последовательности актов в реальной временной протяженности (рис. 9), работающих на конечный

результат, явилась завоеванием рационального мышления. Парадоксально, казалось бы, но, вероятно, развитие логических категорий возвысило уровень мышления до осознания художественности, во всяком случае, эти процессы происходили параллельно.

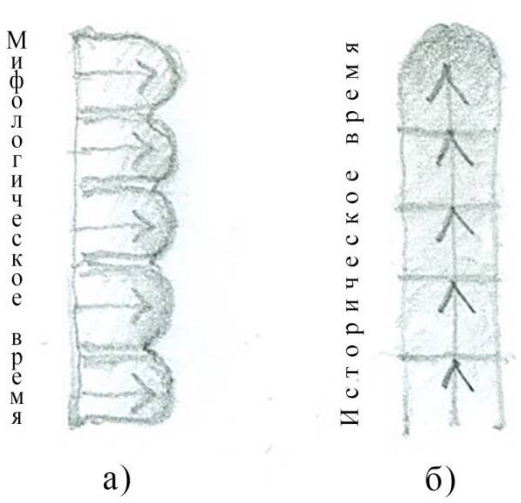
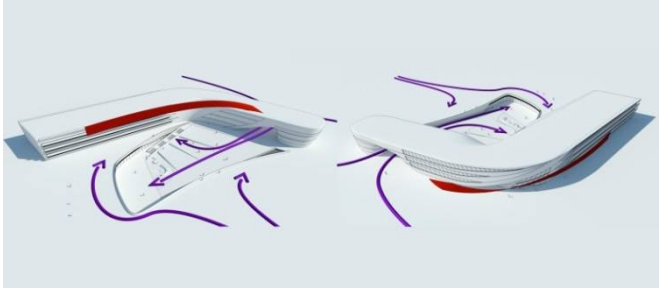


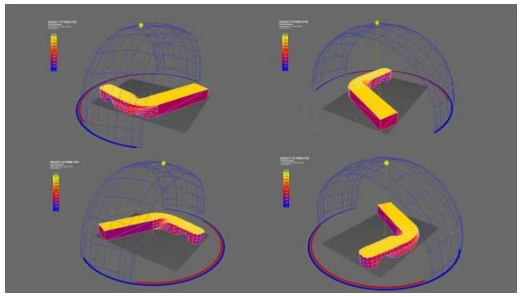
Рис. 9. Парадигмы (типы мышления): а) архаическая – важны сумма семантически тождественных актов и сам процесс сотворения этих актов, имеющих самостоятельную семантическую ценность, и б) «рефлективная» – иерархическая последовательность актов, важен конечный рациональный результат с осознанием художественной ценности произведения искусства и архитектуры. Рисунок автора.

В фарватере тенденции к рациональности видится и возможный «раскол» в содержательной направленности дизайна, исходя из оппозиции «рукотворное – цифровое», так как и то, и другое, занимая противоположные метапозиции в будущем (диаметрально противоположный подход), по меньшей мере, могут и не пересекаться друг с другом. Имея в виду под «ручным» проектированием живой мыслительный процесс, мы видим его редуцирование и выпадение человека как связующего звена между элементами в цепочке от возникновения образа до создания готового здания.



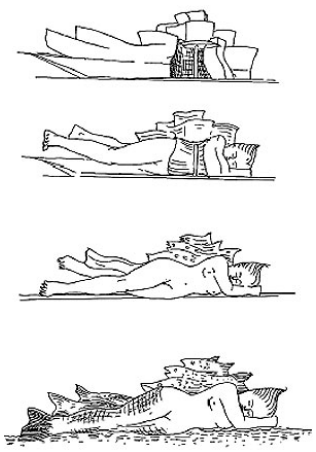
Рис. 10. Многофункциональный центр (Малабо, Экваториальная Гвинея), проект итальянской фирмы DRA&U. Архитектурная форма практически «вылеплена» программой как оптимальное сочетание ветрового фона и инсоляции – двух важнейших факторов в условиях экстремально жаркого климата. Материалы любезно предоставлены представителями фирмы DRA&U, прочитавшими лекцию на факультете архитектуры в КазГАСА (Алматы). Источник: https://www.archilovers.com/projects/230593/teo-contemporary-center.html#info





Появляются программы (Grasshopper, Rhino и др.), которые с учетом факторного состава (режим освещенности, ветер, конструктивная логика и т. д.) предлагают оптимальные решения (рис. 10), роль человека-творца практически ограничивается выбором одного из предложенных «машиной» вариантов, а в создании рабочей документации, конвейера и монтажа человек вообще будет выведен «за скобки», и первые шаги уже сделаны, например, распечатка изделий (в том числе и зданий) на 3D-принтере и т. д.

В настоящее время можно констатировать изменения эстетической парадигмы развития в направлении все большего отчуждения от антропоморфности и телесного сопереживания. Тем не менее, даже, казалось бы, в «продвинутых» сооружениях, например, Френка Гери (рис. 11.1-11.3), все еще ощущаются антропоморфные черты, уходящие истоками в древность и их антропоморфную олицетворенность, «как всех эстетических объектов, так и пространства» [2, с. 2].







Рисунки слева направо:

Рис. 11.1. Антропоморфный рисунок Мэделон Вризендорп (Madelon Vriesendorp) на тему музея Гуггенхейма в Бильбао. Источник фото: https://archi.ru.

Рис. 11.2. Музей Гуггенхейма в Бильбао, Испания, 1997 г. Фрэнк Гери. Источник фото: https://34travel.me.

Рис. 11.3. Входная группа музея Гуггенхейма в Бильбао вызывает ассоциации также и с лицом (Т-образные нос-брови, лоб). Ср. стилизованную трактовку лица каменных изваяний кипчакского типа (хр. Тарбагатай, Казахстан). Фото автора.

Однако отмеченная выше тенденция набирает обороты, мы все более отдаляемся от ассоциации «торопливого вздрагивания» зигзага с горящим алым цветом, а неясного голубого цвета – с мягкой волнистой линией (Г. Вельфлин); или от осознания родства различных ощущений[7], вызванных низкими звуками и темными тонами (психолог

[7] Это синестезия или идеастезия (в данном случае, «цветной слух», по Г. Фехнеру) – нейрологический феномен, при котором иррадиация возбуждения с сенсорной системы одного органа чувств непроизвольно переходит на соответствующую систему другого органа, вызывая ощущения, характерные именно для него. На наш взгляд, этот феномен тесно связан с доминированием правополушарного образного мышления с характерной для него «синтетической стратегией», а принимая во внимание поступательное развитие логического мышления, подавляющего образное и сопровождающееся

В. Вундт), а также взаимосвязи звука и цвета (лингвист А.П. Журавлев). Всего какие-то сто лет отделяют нас от мальчика из Гамбеттоле, описанного в книге Ф. Феллини «Делать фильм», который ***видел*** низкий ***звук рева быка*** в виде широкой красной дорожки, а мелодичный ***звук колокола*** – в виде серебряных шаров, отделяющихся от колокольни и плывущих по воздуху [19, с. 241, 242]. Если же экстраполировать ретроспективу, то невозможно даже представить эффекты апперцепции, почти несдерживаемые третьей лобной извилиной (зона Брока), которые могли испытывать люди, скажем, в эпоху бронзы, находясь в «силовом поле» петроглифов (рис. 12). Наверное, измененное состояние сознания (ИСС), вызванное ***воздействием*** этого «искусства», выплескивавшееся за рамки индивидуальности, и объединяло племя «коллективным бессознательным».



Рис. 12. Петроглифы эпохи бронзы, II тыс. до н.э., святилище (хр. Тарбагатай, Казахстан). Фото автора. В сцене «Битва» дух-великан с «хвостом» в грибообразном головном уборе в несколько раз выше остальных персонажей (его «рост» на рисунке достигает полуметра, антропоморфы такого размера в наскальных рисунках Тарбагатая встречаются довольно редко), скальное полотно исчерчено трассами от нарисованных стрел – событие «оживало», и «зрители» становились его участниками. «Ритуальная сцена» (справа), со слов проф. Д.Г. Савинова, – это одна из лучших сцен в своем роде в Южной Сибири и Монголии, предварительно датируется этим ученым 1800–1600 гг. до н.э. (из письма С.Г. Кляшторного к автору от 14.03.2011). Антропоморфные персонажи ведут мифического быка со специфически закрученными рогами – тропинка поворачивает на смежную плоскость камня, где-то там, вероятно, и произойдет некое таинство…

дифференциацией категорий (категориальная классификация), можно предположить, что в древности «синестетиков» было больше. Хотя синестезия и не считается патологией, но этот феномен нельзя назвать и нормой. Кстати, некоторые современные патологические состояния, по-видимому, по природе своей атавистичны (напр., «манихейский бред» [14, с. 33], во время которого все воспринимается в «черно-белом» свете). В древности они могли быть близкими к норме, а порождаемые ими представления возводились в ранг общенациональных представлений (ср. например, зороастризм с делением мира на «светлое» и «темное»). Параллели видятся также в феномене предвосхищения у левшей с *патологией* мозга [5, с. 250-258] и многочисленными примерами предсказателей как явления вполне обычного в прошлом [12].

Тенденция, сопровождающаяся редукцией чувств и ощущений все дальше уводит от телесности, и если сейчас вещь – все еще продолжение человека как «меры всех вещей», то в недалеком будущем, надо думать, «человек» и «вещь» могут оказаться равнозначными, а следовательно, «мир людей» и «мир вещей» смогут существовать независимо друг от друга, и уже сейчас есть такие примеры – Питер Айзенман с его домом VI (рис. 13) – «*Быт заказчика мне абсолютно не интересен, он не имеет никакого отношения к архитектуре*» [4]. Примечательно в этом плане, что архитектор называл спроектированные им дома не фамилиями заказчиков, а присваивал им обезличенные порядковые номера. Могло ли прийти это в голову, например, Ф.Л. Райту, автору знаменитых домов Кауфмана в Пенсильвании и Роби в Чикаго?

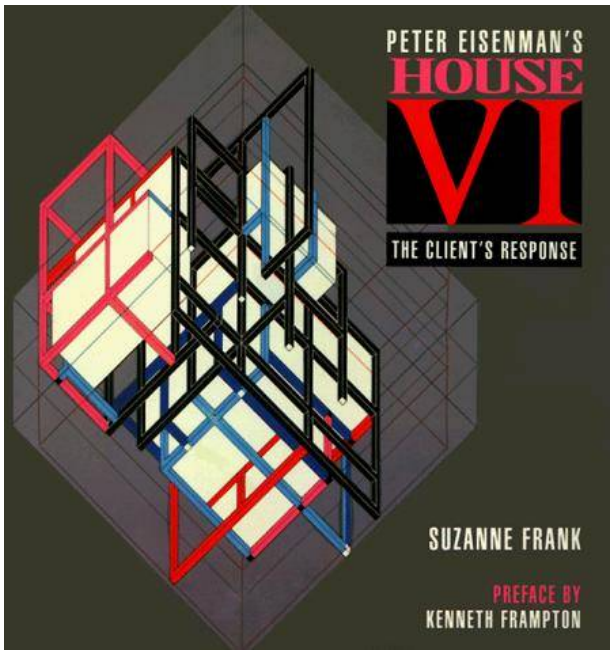


Рис. 13. Дом VI, архитектор Питер Айзенман. Источник фото: www.amazon.com.



Рис. 14. Кадры из фильма «Аватар». Источники фото: 7wallpapers.net, world-of-avatar.ru.

Если современное переживание в визуальной сфере еще вдохновляется символами телесной составляющей движения, то последующий уровень восприятия в большей степени может оказаться оторванным от каких-либо реальных двигательных ассоциаций. У будущих поколений, выросших в виртуальном мире и все более забывающих язык тела (ср. «темное мышечное чувство», по И.М. Сеченову, играет фундаментальную роль в познании внешнего мира [13, с. 647]), по всей вероятности сформируются гипертрофированные («бэтменовские») претензии к действительности – в «сладком сне» виртуального мира возможности двигательной активности при ее фактическом недостатке, конечно же, шире. Так было с главным героем «Аватара», у которого его сон в конце концов стал желанной реальностью (рис. 14). В этом также угадывается обозначенная выше тенденция.

Ускоряющийся процесс абстрагирования и дальнейшая редукция телесности, по-видимому, будут сопровождаться сокрытием содержания вещи за ее «оболочку», что ведет к своего рода «иератизации» продуктов дизайна (от «иеро» – тайный). То есть

смысл, который был на поверхности («форма определяется функцией», «форма выражает содержание»), «просачивается» внутрь «черного ящика» под названием форма. Все это может стать следствием вполне ожидаемых глобальных *противоположно направленных процессов: с одной стороны, это редукция ощущений, с другой же – гипертрофированная «интеллектуализация» («иератизация») в восприятии мира*. Значение этой функции, стремящееся к бесконечности, может привести и к независимому друг от друга развитию формы и содержания, первые шаги уже, кажется, сделаны (например, Гаэтано Пеше). Одна из граней этого процесса – форма, становящаяся содержанием (как, например, это наметилось в сталинских «пирамидах»), и наоборот, аналогично переходу материи в энергию. Возможные масштабы таких метаморфоз пока не совсем поддаются осознанию. В дальнейшем такой status rerum, быть может, достигнет уровня современной физики и математики, когда новые открытия и логические построения (в частности, теория относительности Эйнштейна), суть которых не укладывается в обыденном сознании, опираются только на знаковые конструкции (формулы) и вынужденно воспринимаются на веру. Но человеку не нужны ни экзотические открытия по поводу среды, в которой он пребывает (в т. ч. продукты дизайна), ни их доказательства – люди и раньше не задумывались над символами, они просто ими жили, бессознательно вдохновляясь их смыслом [22, с. 89]. Будущие поколения могут оказаться в «силовом поле» из своего рода «плоских», «вылущенных» образов (по типу формул и математических выкладок – «...и величие степенно отступает в логарифмы», Б. Слуцкий), оторванных от телесного базиса, – предчувствие такого состояния феноменологически приоткрывается в редкие мгновения погружения в тему. Возможно, и другие области интересов человека рано или поздно преодолеют этот «аналитический» порог или хотя бы приблизятся к нему.

Вместе с тем, сопоставление обозначенных выше парадигм («архаика» и условно говоря «средневековье», гораздо более близкое по типу мышления к современности) позволяет сравнить «их» и «нас», а также, хочется надеяться, еще и с этих позиций заглянуть в будущее. Результатом его, возможно, и будет развитие мысли академика Колмогорова, что в будущем не только разные науки объединятся единством подхода (а не предметом изучения, как сейчас), а вообще все явления аналогичным образом распределятся по категориям с приставкой «мета», но нечто подобное уже было в архаике. Некогда дихотомия как принцип классификации [9, с. 42] – всеобъемлющая оппозиция светлого и темного начал, основанная на *выявлении подобного в разном* (например, комары, холод, обман – это «темное начало») – разделила все явления в глазах архаического общества на два противоположных лагеря и выразилась в дуальной картине мира. Отсюда – структура древних обществ, планировка поселений, дуализм религиозных систем (рис. 15), что особенно выражено в манихействе и зороастризме, и т. д. Так, например, архаическое мышление объединяло в одну понятийную категорию походку бегемота и грузного человека (выводя «за скобки» самих носителей этой походки, а заодно и Карла Линнея с его систематикой), а это уже похоже на классификацию, предсказанную А.Н. Колмогоровым[8].

[8] Как отмечалось, благодаря формированию логических категорий мы освоили совершенно другой, нежели в архаике, подход к классификации явлений – понятийный (то есть, предметы классифицируются по ведущей функции: стол, стул – это мебель). Интересными в плане развития логики являются опыты А.Р. Лурия в 1930-х годах в Узбекистане. Не обремененные даже начальным образованием дехкане никак не могли взять в толк, почему топор и лопата должны попасть в одну типологическую категорию –

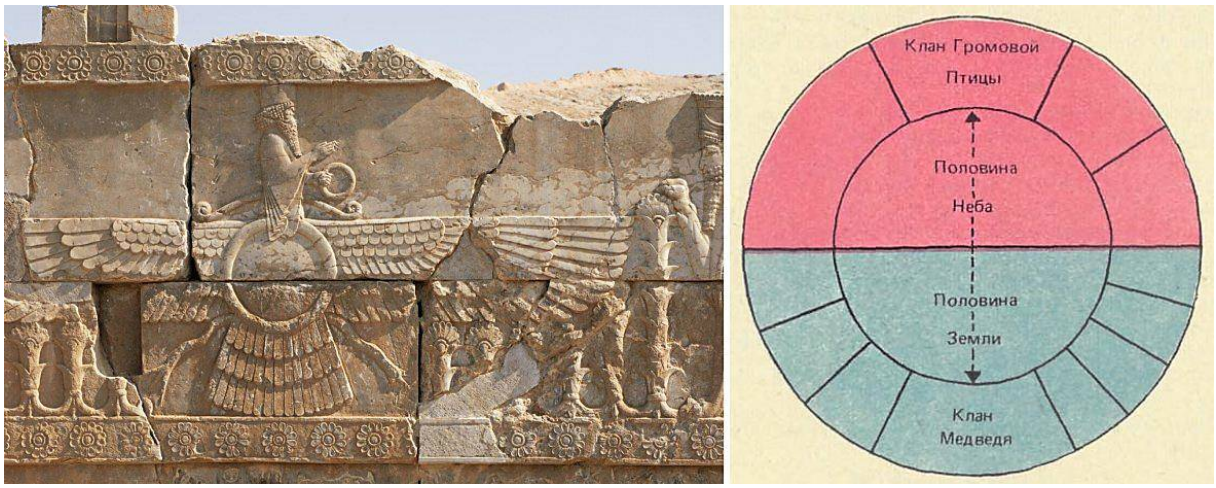


Рис. 15. Слева: Ахура Мазда, верховный бог зороастрийского пантеона (светлое начало – Свет, Добро, Истина), его антипод и соперник – Ангра-Майнью (темное начало – источник вредоносных сил природы – болезней, неурожаев, ядовитых растений и др.). Источник фото: www.ancientpages.com. Справа: план селения Виннебаго [8, с. 92].

Вот другая нарождающаяся параллель с архаикой, свидетельствующая, что мы, кажется, «догоняем» древность. Актуализируются древнейшие представления (рис. 16), востребованы непонятные рациональному мышлению архитектурные реплики (рис. 17), некогда применявшиеся в мемориальных постройках (рис. 18), всплывают феномены (рис. 19), которые уже невозможно объяснить современной логикой, но находящие параллели в традиционных культурах (рис. 20). Судя по всему, глобальный цикл развития человеческой культуры начинает замыкаться, а приведенные феномены – первые шаги в начало нового цикла. Так что «назад в будущее»?



Рис. 16. Дом Сары Винчестер, вдовы Вильяма Винчестера, сына Оливера Винчестера – изобретателя одноименного карабина. Медиумы подсказали Саре, что для нейтрализации мести душ, погибших от этого оружия, строительство дома не должно прекращаться ни на один день (дом строился в течение 38 лет, достиг шести этажей, включал более 160 комнат и т.д.). Кроме того, чтобы запутать духов, были устроены лестницы, ведущие в никуда, «глухие» окна и двери и т. д. Таким образом, результатом должен быть не готовый дом, а сам ритуальный процесс строительства, но процесс особый, остановленный во времени, – «завтра» должно быть таким же, как «вчера», как покрывало, которое ткала Пенелопа. Источник фото: http://log-in.ru.

инструменты и почему топор не должен объединяться с бревном, к которому он имеет прямое отношение [21].



Рис. 17. Дом VI (House VI), архитектор Питер Айзенман. По зеленым лестницам можно подниматься, красные лестницы ведут «в никуда». Источник фото: www.magazindomov.ru.

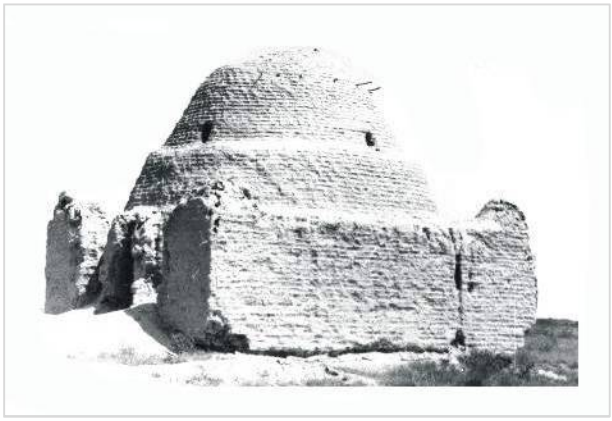


Рис. 18. Мавзолей Бэки, кон. XIX в., низовья р. Сарысу (Казахстан). Фото автора. В народном мемориальном зодчестве естественным образом сохранились отзвуки архаики – никуда не ведущие лестницы (то есть, не для людей) с обеих сторон от входа, табу на ремонт, жердочки в верхней части купола как символическая защита внутреннего пространства, а также как насесты для птиц (душ умерших).



Рис. 19. Фильм «Солярис» А. Тарковского по роману С. Лема. Крису Кельвину (Д. Банионис) приходится разрезать платье Хари (Н. Бондарчук): Океан скопировал платье формально – есть завязки, но полы не распахиваются, платье цельное, его невозможно снять, не разрезав. Источник фото: www.cinemoda.ru.

На сегодняшний же день мы, кажется, приближаемся к тому, что вся визуальная сфера, подобно экономике, не успевающей осваивать финансовые вложения, «перегревается» и задыхается от ускорения. Так как, согласно закону Вебера-Фехнера, *чтобы интенсивность ощущений увеличивалась в арифметической прогрессии, нужно, чтобы физическое воздействие на органы чувств увеличивалось в геометрической прогрессии.*

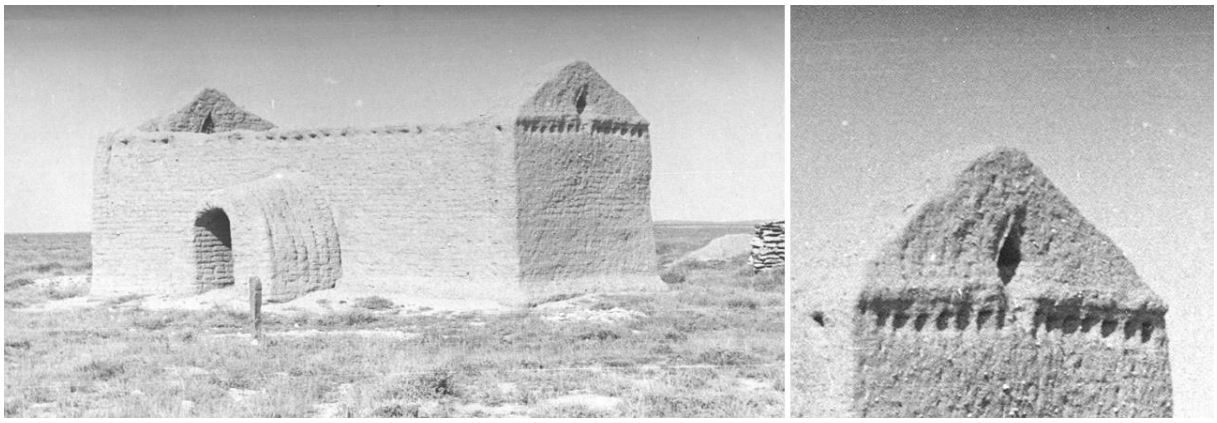


Рис. 20. Мемориальная постройка (тип «бесык-там»). Общий вид, фрагмент (Западная Бетпакдала, Казахстан). Фото автора. Обычно такие сооружения имеют двускатную кровлю, но ее изначально не было, так как памятник возведен в местности с полным отсутствием древесины на многие десятки километров. С рациональной точки зрения окошки на фронтонах не нужны, но сооружение связано с потусторонним миром, поэтому этот элемент копируется чисто формально.

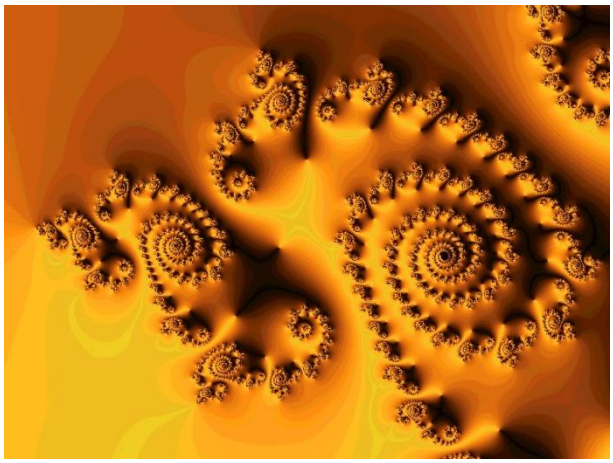


Рис. 21. Зловещая красота фракталов. Источник фото: http://log-in.ru/.



Рис. 22. Быть может, можно говорить и о подпадании в будущем всех аспектов окружающего мира под «обаяние» дизайна? Рисунок автора.

Уже сейчас «выгорание» в восприятии архитектурной формы, вызванное разгулом параметризма, а также звука и цвета с одновременно возрастающей потребностью во все более сильных эмоциях и ощущениях в перцептивной сфере, в значительной степени восполняется «дигитальными» раздражителями (например, нереальная красота фракталов, рис. 21), приближаясь к пределу возможностей человеческого восприятия. Это можно сравнить с хищническим потреблением природных богатств бурно развивающейся промышленностью Нового времени, но речь идет не о чем-нибудь, а о расходовании внутренних ресурсов человеческого организма. Возможно, уже сейчас необходимо задуматься о строгом регулировании и «квоте дигитального воздействия» на восприятие (путем экономного расходования ресурсов) во избежание выхода за пределы его физиологических возможностей, то есть об *экологии перцептивного*. Фильмы

«Кинг-Конг» и особенно «Аватар» – Джеймс Кэмерон подчеркивал, что снимал его именно для залов IMAX – явно на грани этой квоты. Не исключено, что в будущем, если положение не изменится, человечеству, сидящему на «сенсорной игле», для сохранения перцептивного статус-кво необходимо будет использование в ***массовом порядке*** дополнительных и совсем не визуальных стимуляторов для достижения уже привычного измененного состояния сознания.

Тем временем исподволь, но уже появилось ***метаявление*** под названием «дизайн», которое постепенно заслоняет собой содержание тех видов деятельности, где он обосновался (рис. 22).

Так ли уж далек от действительности прогноз Уильяма Морриса о неограниченном проникновении эстетического во все области повседневного быта? Быть может, по аналогии можно говорить и о подпадании в будущем всех аспектов окружающего мира под «обаяние» дизайна?[9] И если путь классической античности и следующих за ней стадий, отделивших Землю от Неба и Пространство от Времени, можно назвать «от Хаоса к Космосу», то в настоящее время, прогнозируя глобальную всепроникающую роль дизайна как метаявления, можно декларировать – «***от Космоса к Дизайну***», причем, скорее всего, с решительной трансформацией его содержания. В то же время, исходя из вышеизложенного, не вызовет особого удивления и «рестайлинг» – если в каких-то аспектах будущего миропорядка отзовется эхо архаики. Будущее, может быть даже обозримое (учитывая ускорение мировых процессов), видится по крайней мере в двух тенденциях: в глобальной центробежной – с неумолимой редукцией телесности[10] со все более углубляющимся перцептивным «голодом», и тенденцией центростремительной – с «непонятным» образом актуализирующимися феноменами архаики.

Итак, для ума – ***почти*** все в будущем, для сердца – ***почти*** все в прошлом, а мы, хочется надеяться, находимся на ***золотой*** середине, но не в гомеровском понимании этого выражения[11].

[9] Не покидают смутные предчувствия: не предтеча ли все это «передела мира» между метаявлениями, «вбирающими» в себя области повседневности, вплоть до срастания самих этих метаявлений, подобно слиянию галактик (например, дизайна и дигитализации)? Но не каждое метаявление будет способно на это (ср. несбывшиеся надежды на кибернетику как на «теорию всего»), и не каждая область «позволит» с собой это проделать.

[10] Впрочем, можно ожидать, что процесс этот не будет линейным (равномерно поступательным) – в рамках стилеобразования так же, как и прежде, будут происходить смены художественных предпочтений, но уже редуцированных (с разным темпом в разных областях и «мозаичностью») в виде циклического проявления [например, 11] внутренней логики формообразования (ВЛФ), в той или иной мере трансформируемой внешними факторами [3, с. 165].

[11] Материал был подготовлен к юбилейной конференции, посвященной 25-летию Союза дизайнеров Казахстана, отсюда легкий пафос и некоторая декларативность изложения, а где-то, может быть, даже и фантазия, соответствовавшие торжественности момента и, безусловно, замеченные читателем. Доклад не был ни прочитан, ни опубликован в канун этого события и теперь является своего рода невольным реквиемом по «золотому времени» Союза, но затронутые культурологические проблемы, конечно же, актуальны и в настоящее время, поэтому материалы с небольшой доработкой приводятся в виде эссе. – *Прим. автора*.

Литература

1. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 3-14.

2. Александров Н.Н. Индикаторы циклов искусства Г. Вёльфлина [Электронный ресурс] URL: https://docplayer.ru/31251850-Aleksandrov-n-n-indikatory-ciklov-iskusstva-g-vyolflina.html (дата обращения 18.07.2019).

3. Байтенов Э.М. Мемориальное зодчество Казахстана: эволюция и проблемы формообразования. – Алматы: Изд-во КазГАСА, 2004. – 244 с. : ил.

4. Белоголовский В. Чистая архитектура Питера Айзенмана // Современный дом. – 2004. – №1 (10.01.2004) [Электронный ресурс]. URL: https://archi.ru/press/world/33635/chistaya-arhitektura-pitera-aizenmana (дата обращения 18.07.2019).

5. Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Функциональные асимметрии человека. – М.: Медицина, 1981. – 288 с.: ил.

6. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи ренессанса / Пер. с нем., вступительная статья Л.И. Ремпеля. – М.: Издательство ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. – 388 с.

7. Виолле ле Дюк Э.Э. Беседы об архитектуре. В 2 тт. / Перевод с фр. А.А. Сапожниковой, под ред. А.Г. Габричевского. – Том 1. – Москва: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1937–1938. – 472 с.: ил., прил.

8. Иванов В.В. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. – М.: Советское радио, 1978. – 184 с., ил. («Кибернетика»).

9. Иорданский В.Б. Хаос и гармония. – М.: Главная редакция Восточной литературы, 1982. – 343 с.

10. Лелеков Л.А. Отражение некоторых мифологических воззрений в архитектуре восточноиранских народов в первой половине I тысячелетия до н. э. // История и культура народов Средней Азии (древность и средневековье). – М.: Главная редакция Восточной литературы, 1976. – С. 7-18.

11. Паперный В. Культура «Два». – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 384 с., ил.

12. Пиотровский М.Б. Мухаммед, пророки, лжепророки, кахины // Ислам в истории народов Востока (сборник статей). – М.: Главная редакция Восточной литературы, 1981. С. 9-18.

13. Психология человека от рождения до смерти / под общ. ред. А.А. Реана. – СПб.: ПРАЙМ-ЕВРОЗНАК, 2002. – 656 с. (Серия «Психологическая энциклопедия»).

14. Руководство по психиатрии /под ред. А.В. Снежевского. В 2 тт. – Т.1. – М.: Медицина, 1983. – 480 с.

15. Сванидзе А.А. Викинги – люди саги: жизнь и нравы. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 800 с.

16. Степанов А.В., Иванова Г.И., Нечаев Н.Н. Архитектура и психология: учебное пособие для вузов. – М.: Стройиздат, 1993. – 295 с.

17. Толстов С.П. По древним дельтам Окса и Яксарта. – М.: Наука, 1962. – 335 с.: ил.

18. Топоров В.Н. Мировое дерево: Универсальные знаковые комплексы. Т.1 – М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2010 – 448 с. : ил.

19. Феллини Ф. Делать фильм / Пер. с ит. и коммент. Ф.М. Двин. – М.: Искусство, 1984. – 287 с. : ил.

20. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Главная редакция Восточной литературы, 1976. – 608 с.

21. Фрумкина Р.М. Культурно-историческая психология Выготского-Лурия // Человек. – 1999. – № 3 [Электронный ресурс]. URL: https://www.psychology.ru/library/p003.stm (дата обращения 18.07.2019).

22. Юнг К.Г. Человек и его символы / Пер. с англ. – СПб.: Б.С.К., 1996. – 454 с., ил.

Статья поступила в редакцию 20.07.2019 г.

DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.023

DESIGN: PAST, PRESENT, AND FUTURE RELEVANCE (essay)

Baitenov Eskander Muslimovich
Doctor of Architecture of the Russian
Federation and the Republic of
Kazakhstan, Professor,
Kazakh Leading Academy of Architecture
and Civil Engineering.
Kazakhstan, Almaty.
bajte@mail.ru

Abstract

The author analyzes the retrospective of the human imagery ability formation which took place due to evolutional change of mindset types, i.e. from archaic one with its specific sense of beauty, up to subsequent mentality that is determined as the reflection on artistry. Moreover, the future of the imagery is also considered in a specific but different way from that of the ancient age (though with its so called strange links with archaic period), i.e. reduction of physicality will color the character of images and emotional "burnout" will demand stronger affects on emotions related to sense perception. Design as the activity which logically appeared in line with the process specified above and having been quite a recent one (and that is why dynamic) has been spreading widely over new spheres of every day live and with transforming its content as well. This tendency is predicted to become more intensive in the future.

Keywords: design, architecture, form, imagery, archaic, ritual, digital, mindset, reduction, pre-reflexive traditionalism, reflection.

Bibliographic description for citation:

Baitenov E.M. Design: Past, Present, and Future relevance. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 317-335. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.023. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/33/ (In Russian).

References

1. Averintsev S.S. *Drevnegrecheskaya poetika i mirovaya literatura* [Ancient Greek poetics and world literature]. In: *Poetika drevnegrecheskoi literatury* [Poetics of ancient Greek literature]. Moscow, Nauka, 1981, pp. 3-14.

2. Alexandrov N.N. Indicators of art cycles by Heinrich Wölfflin. Available at: https://docplayer.ru/31251850-Aleksandrov-n-n-indikatory-ciklov-iskusstva-g-vyolflina.html (accessed: 18.07.2019). (In Russian).

3. Baitenov E.M. *Memorial'noe zodchestvo Kazakhstana: evolyutsiya i problemy formoobrazovaniya* [Memorial architecture of Kazakhstan: evolution and problems of shaping]. Almaty, Publishing house of KazGASA, 2004 . 244 p.

4. Belogolovsky V. Pure architecture of Peter Eisenman. In: Modern House, 2004, No. 1 (10.01.2004). Available at: https://archi.ru/press/world/33635/chistaya-arhitektura-pitera-aizenmana (accessed: 18.07.2019). (In Russian)

5. Bragina N.N., Dobrokhotova T.A. *Funktsional'nye asimmetrii cheloveka* [Functional asymmetries of a person]. Moscow, Medicine, 1981. 288 p.

6. Wölfflin H. *Iskusstvo Italii i Germanii epokhi renessansa* [Art of Italy and Germany of the Renaissance]. Moscow, Publishing house OGIZ-IZOGIZ, 1934. 388 p.

7. Viollet-le-Duc E.E. *Besedy ob arkhitekture. V 2 tt. – Tom 1* [Conversations about architecture. In 2 vols. Volume 1]. Moscow, Publishing House of the All-Union Academy of Architecture, 1937–1938. 472 p.

8. Ivanov V.V. *Chet i nechet: Asimmetriya mozga i znakovykh sistem* [Even and Odd: Asymmetry of the brain and sign systems]. Moscow, Sovetskoe radio, 1978. 184 p.

9. Iordanskiy V.B. *Khaos i garmoniya* [Chaos and harmony]. Moscow, Glavnaya redaktsiya Vostochnoi literatury, 1982. 343 p.

10. Lelekov L.A. *Otrazhenie nekotorykh mifologicheskikh vozzrenii v arkhitekture vostochnoiranskikh narodov v pervoi polovine I tysyacheletiya do n. e.* [Reflection of some mythological views in the architecture of East Iranian peoples in the first half of the 1st millennium B.C.]. In: *Istoriya i kul'tura narodov Srednei Azii (drevnost' i srednevekov'e)* [History and culture of the peoples of Central Asia (antiquity and the Middle Ages)]. Moscow, Glavnaya redaktsiya Vostochnoi literatury, 1976, pp. 7-18.

11. Paperny V. *Kul'tura "Dva"* [Culture "Two". Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. 384 p.

12. Piotrovsky M.B. *Mukhammed, proroki, lzheproroki, kakhiny* [Muhammad, prophets, false prophets, cahines]. In: *Islam v istorii narodov Vostoka (sbornik statei)* [Islam in the history of the peoples of the East (collection of articles)]. Moscow, Glavnaya redaktsiya Vostochnoi literatury, 1981, pp. 9-18.

13. *Psikhologiya cheloveka ot rozhdeniya do smerti* [Human psychology from birth to death]. St. Petersburg: PRIME-EUROSNAK, 2002 . 656 p.

14. *Rukovodstvo po psikhiatrii* [Guide to Psychiatry]. In 2 vols. Vol 1. Moscow, Medicine, 1983. 480 p.

15. Svanidze A.A. *Vikingi – lyudi sagi: zhizn' i nravy* [The Vikings are the people of the saga: life and manners]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 800 p.

16. Stepanov A.V., Ivanova G.I., Nechaev N.N. *Arkhitektura i psikhologiya: uchebnoe posobie dlya vuzov* [Architecture and Psychology: a textbook for universities]. Moscow, Stroyizdat, 1993. 295 p.

17. Tolstov S.P. *Po drevnim del'tam Oksa i Yaksarta* [According to the ancient deltas of Oks and Yaksart]. Moscow, Nauka, 1962. 335 p.

18. Toporov V.N. *Mirovoe derevo: Universal'nye znakovye kompleksy. T.1* [World tree: Universal iconic complexes. Vol.1]. Moscow, Rukopisnye pamyatniki Drevnei, 2010. 448 p.

19. Fellini F. *Delat' fil'm* [Making a film (Translated from Italian)]. Moscow, Iskusstvo, 1984. 287 p. (In Russian).

20. Freidenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [The myth and literature of antiquity]. Moscow, Glavnaya redaktsiya Vostochnoi literatury, 1976. 608 p.

21. Frumkina P.M. Cultural-historical psychology of Vygotsky-Luria. *Chelovek – Man*, 1999, No. 3. Available at: https://www.psychology.ru/library/p003.stm (accessed: 18.07.2019). (In Russian).

22. Jung C.G. *Chelovek i ego simvoly* [Man and his symbols]. (Translated from English). St. Petersburg, B.S.K., 1996 . 454 p.

Received: July 20, 2019.

Вернисаж

VERNISSAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.024 УДК 7.03:7.074

ПОСЛЕ 1917-ГО. ВЫСТАВКА ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ В МУЗЕЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА ХАРБИНА

Зотова Ольга Ивановна
Кандидат искусствоведения, доцент
Дальневосточного федерального
университета.
Россия, г. Владивосток.
zotova-o@yandex.ru

Аннотация

Выставка, прошедшая в июне 2019 года в Музее современного искусства Харбина, была организована Галереей русского искусства «Jialand» и частным коллекционером Джи Кай (Ji Kai) из Пекина. Эта выставка имела необычный формат: впервые зрителю предлагалось обширное частное собрание, насчитывающее несколько сотен произведений советского и российского искусства. Название выставки – «После 1917-го года – Частная коллекция советского искусства XX века» – указывает на широту временного охвата материала: от 1920-х годов, периода легендарного русского авангарда, до 1990-х, времени, когда советское искусство стало явлением и феноменом истории.

Ключевые слова: Музей современного искусства Харбина, Харбин, галерея русского искусства Jialand, русское искусство в Китае.

Библиографическое описание для цитирования:

Зотова О.И. После 1917-го. Выставка частной коллекции в Музее современного искусства Харбина // Искусство Евразии. – 2019. – № 3 (14). – С. 336-345. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.024. [Электронный ресурс] URL: https://readymag.com/u50070366/1483113/35/

Предварить краткий обзор материала, включенного в выставку, хотелось бы указанием на исключительную роль частного коллекционирования. Это особое явление культуры, сравнимое с музейной работой. Образованный и увлеченный коллекционер способен превратить свою страсть к собирательству в личную судьбу и одновременно в большое общественное дело, которым является предъявление искусства широкой аудитории. Частные собрания легли в основу выдающихся музеев мира. В этой ситуации коллекция, ставшая основой выставки «После 1917-го года», формируется по аналогичному принципу.

Интерес к русскому искусству в Китае общеизвестен: владельцы частных галерей и государственные музеи охотно сотрудничают с отдельными художниками, региональными отделениями Союза художников России в создании выставок разного масштаба и статуса. Галерею «Jialand» в этом отношении можно считать лидером в провинции Хэйлунцзян. Однако чаще всего эти творческие отношения касаются художников, участвующих в текущем художественном процессе. Это объяснимо: произведения, созданные ушедшими из жизни мастерами, чье творчество определяет эпоху, не всегда доступны. Еще одна причина обращения в первую очередь к современному материалу – отсутствие понимания целостности истории советского искусства и вследствие этого компетентности в выборе авторов, желательных для коллекции.

В связи с данной выставкой галерея «Jialand» выступила консультантом для целостного собрания, в котором можно выделить четыре основных раздела, отразивших последовательное развитие советского искусства.



Рис. 1. Выставка «После 1917-го года – Частная коллекция советского искусства XX века». Музей современного искусства Харбина.

Первый раздел «Советский модернизм» вобрал произведения 1920–1930-х годов. Подзаголовок «ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН и ОСТ» расшифровывает предпочтения коллекции и задает смысловые координаты. В советском искусствознании это десятилетие рассматривалось как период, когда искусство было инструментом в борьбе за победу социализма и упрочение социалистического общества. Однако творчество представленных авторов – С. Никритина, М. Аксельрода, И. Николаевцева, Д. Штеренберга, чьи произведения созданы именно в это десятилетие, хотелось бы рассматривать в первую очередь в связи со стилистическими исканиями времени. Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), созданные в 1920 году на основе Строгановского художественно-промышленного училища и Московского училища живописи, ваяния и зодчества – ведущих художественных учебных заведений Москвы и переименованные в 1927 году в Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН), и Общество художников-станковистов (ОСТ) сыграли огромную роль в формировании общего лица архитектуры и изобразительного искусства не только 1920–1930-х годов, но и гораздо более поздних периодов. Вышеназванные художники имели прямое отношение к указанным структурам, занимались просветительской и преподавательской деятельностью, формировали теоретические концепции, организовывали выставки.



Рис. 2. Никритин Соломон Борисович (1898-1965). Персонаж. 1921. Бумага, тушь, кисть. Из собрания фотографа Владимира Сычева (Париж) и А. и А. Заволокиных (Москва).



Рис. 3. Аксельрод Меер Моисеевич (1902–1970). Рыбаки. 1927. Бумага, тушь. Из собрания семьи художника.

Не вдаваясь в подробный рассказ о каждой из институций, скажем, что ими были заложены принципы новаторства, эксперимента, удивительной свободы, связанной с хорошим знанием европейского искусства и подъемом молодой страны Советов. Эти принципы проявлялись и позже, когда время авангардных исканий сменилось другой

эпохой. Эти качества просматриваются в творчестве А. Тышлера, А. Лабаса, Г. Нисского, чьи произведения, датированные более поздними годами, также представлены в коллекции.

Во втором разделе «Возвращение реализма» линия развития советского искусства продолжается тем, что указывает не только на стилистическую доминанту времени – реалистическое отражение жизни и событий (принцип, заложенный и достигший расцвета в русском искусстве во второй половине XIX века), но и на возрастание роли ведущего в стране художественного вуза – Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. В одном из недавних интервью нынешний ректор С. Михайловский [1] определил это высшее учебное заведение как едва ли не единственный оплот сохранения многовековых традиций в художественном образовании и подготовке высокопрофессиональных художников, владеющих всем арсеналом средств для создания большой тематической картины. Возвращение к этой магистральной линии состоялось после 1930-х годов.

И. Бродский, Б. Иогансон, В. Орешников преподавали в институте им. И.Е. Репина и внесли огромный вклад в развитие художественного образования, подготовив талантливых выпускников, пришедших в искусство в следующие десятилетия. Но не только педагогика и исследовательская область (названные художники являются авторами серьезных теоретических трудов, академиками Академии художеств СССР. К примеру, Б. Иогансон с 1962 года был главным редактором «Энциклопедии искусства стран и народов мира») явились полем блестящих результатов: их произведения вошли в коллекции Государственной Третьяковской галереи, Государственного Русского музея и других художественных музеев страны. Их творчеству свойственны высокий профессионализм, яркое авторское начало, индивидуальная манера, делающая произведения узнаваемыми, широкий жанровый и тематический диапазон.



Рис. 4. Иогансон Борис Владимирович (1893–1973). Зимняя мелодия. 1961. Холст на картоне, масло, 61 х 42 см.

Так, Б. Иогансон, известный программными полотнами «На старом уральском заводе» и «Допрос коммуниста», является и автором камерного, лирического произведения «Зимняя мелодия», в котором основное внимание уделено состоянию зимнего дня, настроению музицирующей женщины, а также известного «Натюрморта с маской А.С. Пушкина».



Рис. 5. Орешников Виктор Михайлович (1904–1987). Орлино. 1956. Холст, масло. Из собрания А.В. Орешникова, сына художника.

Третий раздел «Пробуждение советского авангарда. 1950–1960-е» своим названием вызывает ассоциацию с настроением первых лет Советской республики: стремление к обновлению, к переменам в жизни и искусстве, к поиску острой образности в художественном языке. Именно в это десятилетие родился знаменитый в советском искусстве «суровый стиль», проявление которого наиболее характерно в связи с данной коллекцией для творчества Г. Нисского. Однако в это время о себе серьезно заявляют такие художники, как В. Загонек, А. Мыльников, В. Сидоров, А. Левитин, К. Шебеко, И. Варичев, А. Зверев, Ю. Соостер, А. Знак и другие авторы, помимо замечательных произведений давшие яркие разновидности регионального – прибалтийского, сибирского, дальневосточного – искусства.



Рис. 10. Левитин Анатолий Павлович (1922–2018). Портрет художника Лялякина. 1992. Холст, масло.



Рис. 11. Вайшля Леонид Игнатьевич (1922–2013). Воротная башня Ахтальского монастыря. 1983. Холст, масло. Из собрания семьи художника.



Рис. 12. Вайшля Леонид Игнатьевич (1922–2013). Окопы. 1965. Холст, масло. Из собрания семьи художника.

В их произведениях звучат темы недавно отзвучавшей Великой Отечественной войны, малой и большой Родины, строительства мирной жизни, сельской глубинки и ее жителя, занимающегося созидательным трудом, поиска нравственных основ бытия. Сложно выделить какую-либо одну стилистическую линию в этом десятилетии: помимо сурового стиля, в котором акцент делается на формальные качества, экспрессию цвета, авторам близки импрессионистические искания, следование линии классической русской живописи. Блестящая плеяда шестидесятников явилась тем поколением художественной интеллигенции, которое обусловило развитие всего последующего искусства: профессиональные и нравственные рефлексии этого поколения имели очень высокую планку.

Четвертый раздел «Искусство нонконформизма. 1970-е» дает круг имен и произведений, связанных со стремлением художника к индивидуальному высказыванию, отстаиванию свободы творчества, протестными настроениями, оправданными в ситуации идеологического давления. К этой группе относятся М. Шемякин, Д. Краснопевцев, В. Немухин, Е. Кропивницкий, Е. Михнов-Войтенко, Б. Свешников, В. Потехин и другие. Произведения этих авторов широко известны сегодня и дают представление о неофициальном искусстве, которое не могло быть публично представлено в советское время. Именно этому искусству присущи поистине неограниченная широта в использовании художественных средств, философский подтекст произведений, гротесковость в отношении к реалиям советской жизни, метафоричность, притчевая нота. Метафизическая составляющая этих произведений обеспечивает отрыв от конкретных реалий, даже если эти реалии вполне прочитываются в образном строе, превращая их в сущностную вещь. Этот раздел делает коллекцию завершенной и очень современной, так как именно неофициальное искусство было тесно связано с неформальными творческими молодежными объединениями и обеспечило переход в XXI век.



Рис. 13. Шемякин Михаил Михайлович (1943). Неожиданная встреча. Серия «Карнавалы Санкт-Петербурга». 1961. Бумага, литография.



Рис. 14. Нестерова Наталья Игоревна (1944). Благовещение. 2003. Холст, масло.

В связи с выставкой «После 1917-го года» уместно сделать обзор собственной коллекции галереи «Jialand». В марте 2018 года галерея отметила свое десятилетие в Музее современного искусства Харбина выставкой «Золотые годы». Это красивое название очень символично: годы становления и роста галереи, которая сегодня занимает одну из самых заметных позиций среди галерей русского искусства в Китае, действительно можно назвать золотыми. Очень важным является то, что, начав формировать коллекцию из наиболее значительных произведений художников Дальнего Востока России, галерея постепенно начала расширять круг авторов, приглашая для участия в своих выставках художников Сибири, Санкт-Петербурга и Москвы.

В настоящее время галерея «Jialand» представляет очень интересную коллекцию, насчитывающую более 1000 произведений. В нее включены работы художников разных периодов – от созданных известнейшими мастерами советской эпохи до самых современных. Это дает прекрасную возможность наблюдать историю российского искусства, его стилистическую многогранность и многожанровость, его универсальный художественный язык.

История коллекции галереи «Jialand» началась в те годы, когда спрос на русское искусство в Китае был уже сформирован, что побудило других галеристов к массовым закупкам русской живописи. В этой ситуации галерея оказалась в конкуренции с уже созданными и имеющими опыт работы галереями Харбина: в числе крупнейших из них – Художественный музей Туньчжэнь, галерея Хань Цзяньминь. Руководство галереи «Jialand» приняло решение сделать акцент на коллекционировании современных произведений самых интересных художников Дальнего Востока России, в числе

которых заслуженный художник России Е. Макеев, член-корреспондент Российской академии художеств М. Холмогорова, художники Л. Козьмина, О. Подскочин, В. Медведев, Е. и М. Пихтовниковы, А. Филатов и другие.

Созданный ими образный мир универсален и находится вне пределов конкретного исторического времени и конкретной культурной ситуации. Их произведения вызывают ощущение связи с мировой культурой, так как авторы обращаются к жанрам, сюжетам и художественным приемам, в которых интерпретируют культурный и художественный опыт предшествующих эпох. Широкий диапазон жанров (тематическая композиция, портрет, пейзаж, натюрморт) и авторских манер, в котором есть место живописному эксперименту и стилистическому разнообразию, исполнительская культура говорят об общем высоком профессиональном уровне коллекции.

В тематических произведениях отражены аспекты человеческого бытия, из которых формируется универсальная система нравственных ценностей. Художникам интересны библейские сюжеты, европейская и азиатская культуры, русская история, история дальневосточного региона. С точки зрения формальных и стилистических качеств это самый богатый материал. В натюрморте художники демонстрируют способность воплотить в живописи материальный мир во всей его красоте и разнообразии. В пейзаже живописцы работают в русле классической русской традиции, связанной с внимательным изучением характера натуры. Регулярные выезды на пленэр позволяют художникам нарабатывать мастерство в передаче материальных качеств среды и создавать замечательные образы природы.

Стремительное развитие галереи было обусловлено включением в коллекцию произведений таких художников Москвы и Санкт-Петербурга, как Н. Андрейчиков, А. Щеголева, Д. Саунин, Константин и Карина Дудко, И. Овчаренко, Александр и Татьяна Новоселовы, А. Виноградова. Большинство из них являются выпускниками Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, усвоившими лучшие традиции русской реалистической школы. Они создают большеформатные тематические картины, в которых варьируют различные темы – от античности и русского язычества до самых современных сюжетов. Их полотна отличаются сложностью творческой задачи, которую ставит перед собой художник, продуманным композиционным решением, выразительной колористической гаммой. Художников объединяет стремление вернуться к классике реалистической традиции – грамотному рисунку, композиции, тону, что обеспечивается академическим образованием. Благодаря произведениям этих художников экспозиция галереи «Jialand» была самой заметной и интересной на Саммите русской живописи «Тепло» в 2013 году в Харбине [2].

Еще один пласт произведений из коллекции создан художниками, чья слава вышла далеко за пределы России. Это народные художники СССР В. Сидоров, Б. Иогансон, В. Иванов, заслуженные художники РСФСР Н. Галахов, К. Шебеко, М. Шемякин.

Благодаря грамотной работе с художниками, личным контактам директора г-жи Лу Гуйлань с мастерами из Москвы и Санкт-Петербурга собрание галереи «Jialand» постоянно пополняется новыми произведениями искусства, что позволяет говорить о перспективах развития.

Литература

1. Искусство молодых. Ректор института имени Репина Семен Михайловский – о поддержке творчества новых поколений // Известия. – 2018. – 17 апреля. [Электронный ресурс]. URL: https://iz.ru/730471/semen-mikhailovskii/iskusstvo-molodykh (дата обращения: 07.09.2019).

2. Саммит русской живописи проходит на ЭКСПО в Харбине [Электронный ресурс]. URL: https://deita.ru/ru/news/4710477-sammit-russkoy-zhivopisi-prokhodit-na-ekspo-v-kharbine/ (дата обращения: 07.09.2019).

Статья поступила в редакцию 09.09.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.024

AFTER THE 1917TH. PRIVATE COLLECTION EXHIBITION AT THE HARBIN CONTEMPORARY ART MUSEUM

Zotova Olga Ivanovna
Far Eastern Federal University, PhD of Arts,
Associate Professor.
Russia, Vladivostok.
zotova-o@yandex.ru

Abstract

The exhibition, held in June 2019 at the Harbin Contemporary Art Museum, was organized by the Gallery of Russian art «Jialand» and a private collector from Beijing. This exhibition had an unusual format: for the first time the viewer was offered an extensive private collection, reading several hundred works of Soviet and Russian art. The title of the exhibition «After 1917th – Private collection of Soviet art of the XX century» indicates the breadth of the temporary coverage of the material: from the 1920s, the period of the legendary Russian avant-garde, to the 1990s, the time when Soviet art became a phenomenon of history.

Keywords: Harbin Contemporary Art Museum, Harbin, Jialand gallery of Russian art, Russian art in China.

Bibliographic description for citation:

Zotova O.I. After the 1917th. Private Collection Exhibition at the Harbin Contemporary Art Museum. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 3 (14), pp. 336-345. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.03.024. Available at: https://readymag.com/u50070366/1483113/35/ (In Russian).

References

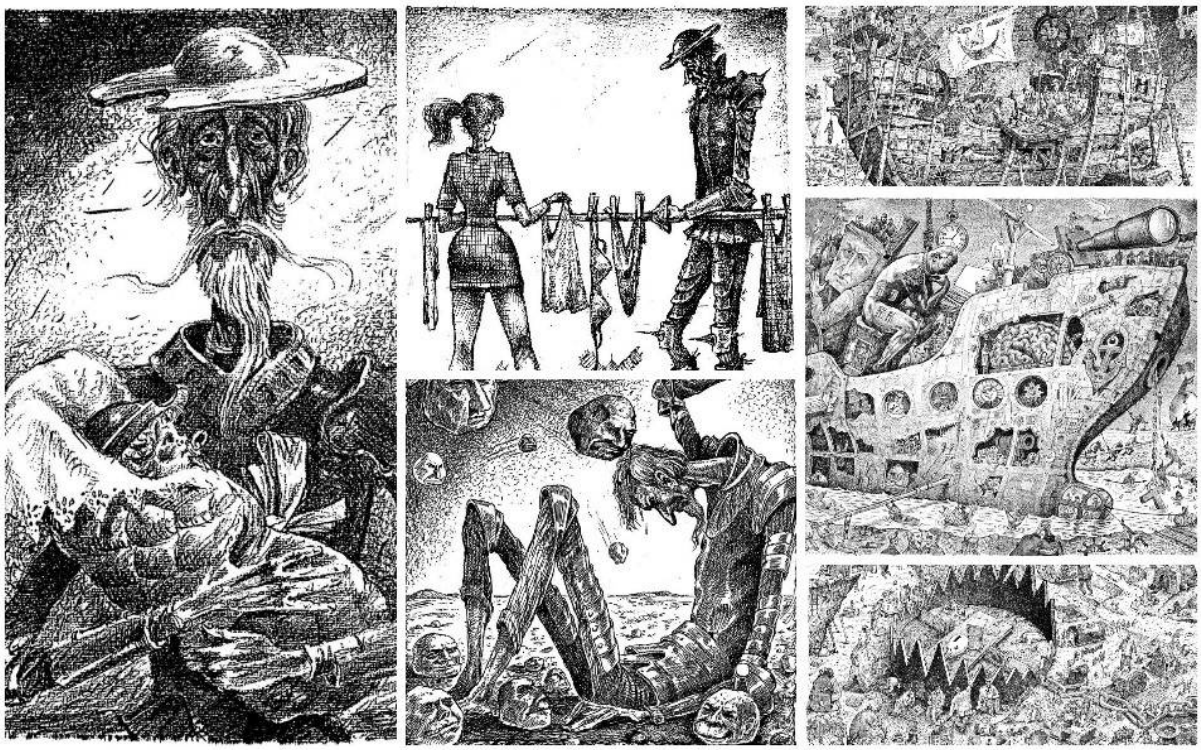
1. *Iskusstvo molodykh. Rektor instituta imeni Repina Semen Mikhailovskii – o podderzhke tvorchestva novykh pokolenii* [The art of the young. Rector of the Repin Institute Semyon Mikhailovsky – on supporting the creativity of new generations]. *Izvestiya – News*, 2018, April 17. Available at: https://iz.ru/730471/semen-mikhailovskii/iskusstvo-molodykh (accessed 07.09.2019).

2. *Sammit russkoi zhivopisi prokhodit na EKSPO v Kharbine* [The summit of Russian painting takes place at the EXPO in Harbin]. Available at: https://deita.ru/ru/news/4710477-sammit-russkoy-zhivopisi-prokhodit-na-ekspo-v-kharbine/ (accessed 07.09.2019).

Received: September 9, 2019.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



«Это мы!». Выставка произведений Игоря Смирнова. Графика, карикатура

Выставка произведений академика РАХ, члена французской Академии юмора Игоря Алексеевича Смирнова «Это мы!» работала с 9 до 28 июля 2019 года в выставочных залах Российской академии художеств (Москва, Пречистенка, 21). Название метафорично, так как в экспозиции представлено около 80 карикатур и графических станковых работ, раскрывающих проблему взаимоотношений человека и общества. Среди них такие известные произведения, как серия «Все о Дон Кихоте», «Ветер перемен», «Икар», «Тайная вечеря», «Плотина».

Игорь Алексеевич Смирнов принадлежит к поколению карикатуристов 1960–1970-х годов, которые стремились уйти от официальной карикатуры первой половины XX века. Философское осмысление остросоциальных проблем общества сделало его одним из ярких представителей «новой волны» неформальной карикатуры, провозгласившей основой жанра душевность, безобидную жизнерадостность.

Свое призвание как художник-карикатурист Игорь Алексеевич нашел еще в годы учебы. Сначала создавал рисунки для студенческой газеты в художественной школе при МГАХИ им. В.И. Сурикова. Затем во время обучения в Московском художественном училище «Памяти 1905 года» получил заказ на создание своей первой карикатуры для газеты «Красная звезда» (1971 г.). Успех первых работ, высокая оценка их

в профессиональной среде вызвали интерес крупных отечественных изданий к творчеству художника. Его оригинальные и остроумные рисунки были напечатаны в газетах «Правда», «Комсомольская правда», «Красная звезда», «Известия», «Литературная газета», «Московские новости», «Голос Родины», «Российские вести», «Общая газета», журналах «Крокодил», «Новое время», «Веселые картинки», «Отчизна», «Деловые люди», «Журналист», зарубежной периодике.

Карикатуры Игоря Смирнова посвящены вечным темам искусства – борьбе добра и зла, бедности, бесправию, глобальным проблемам современности, таким как тяжелая экологическая ситуация. Цель художника – ввести зрителя в ту или иную проблему общества, не навязывая при этом своего мнения. Он не высмеивает, не ставит перед собой задачу рассмешить, а сравнивает себя с врачом, для которого «постановка диагноза – это профессиональный долг». Главным оружием в руках графика становится гротеск, метафора. С помощью их он создает сложную материю, которая может интерпретироваться каждым зрителем по-своему.

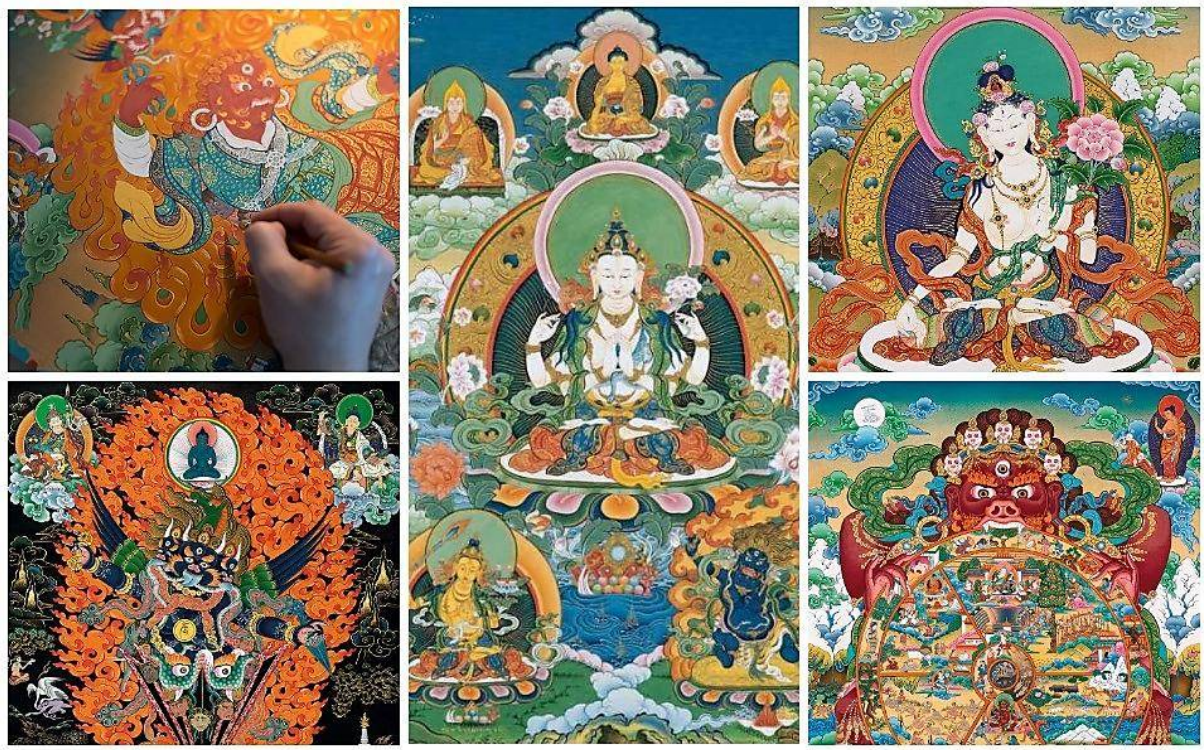
Игорь Смирнов много работает в станковой графике, продолжая тему трагической судьбы человека, его «заброшенности» в чуждый мир. В ней вскрываются сюжетные противоречия, которые порождают единство комического и трагического. Художник обнажает реальность, создавая явные аллегории на тему «светлого будущего», особого пути человека. Прибегая к намеренной гиперболизации, он доводит сюжеты некоторых работ до абсурда, как, например, в отдельных графических произведениях («Капкан», «Корабль дураков») или в серии работ о главном герое романа Мигеля де Сервантеса «Дон Кихот». Дон Кихот Смирнова – многозначный образ, но вместе с тем конкретное воплощение героя, борющегося за светлые идеалы. Он является прообразом самого художника, противостоящего абсурдной и несправедливой окружающей действительности.

Графика Игоря Алексеевича никого не оставляет равнодушным. Лаконичный и выразительный язык его работ глубоко воздействует на зрителя. Исполненные тонкими прерывистыми линиями они вызывают целую гамму чувств – от горечи до гнева, от грусти до сострадания.

Самостоятельность манеры автора, глубокомысленный подход к созданию карикатурных и станковых графических рисунков получили высокую оценку как в России, так и за рубежом. Работы Игоря Смирнова экспонировались на крупнейших международных выставках в Канаде, США, Мексике, Бразилии, Голландии, Англии, Германии, Франции, Италии, Испании, Австрии, Японии, на Кубе, Филиппинах.

Творческая деятельность И.А. Смирнова отмечена многими наградами, среди которых первая премия на международной выставке «Сатира. Политика» в Италии, первая премия на международном конкурсе карикатуры в Турции, медали, почетные дипломы, призы.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Живопись танка. Медитация и философия Востока». Выставка произведений Николая Дудко

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств 12–31 июля 2019 года демонстрировалась выставка произведений члена Союза художников России Николая Николаевича Дудко. В экспозиции было представлено более четырех десятков произведений художника, продолжающего искусство традиционной буддийской живописи «танка».

В России сегодня работают несколько мастеров этой уникальной и древней живописи, произведения которых можно встретить в буддийских храмах, дацанах, а также в частных и музейных собраниях. Наиболее известный из них – исполнитель танка, философ и популяризатор буддийской культуры – Николай Дудко. Будучи неразрывно связанной с медитативной практикой и религиозным опытом, танка требует определенных знаний и предварительной подготовки. Поэтому во время выставки художник провел для зрителей цикл мастер-классов и встреч, посвященных как показу приемов различных живописных техник танка, так и основам медитации и философии Востока.

До увлечения буддийским искусством Дудко серьезно занимался живописью. В 1982 году окончил художественно-графическое отделение Улан-Удэнского педагогического училища. Некоторое время жил на Украине, учился в Киевском художественном институте. Однако реалистическая живопись не привлекала художника. Стремление найти иной путь в искусстве привело его снова в Бурятию в 1986 году. Важную роль в жизни Николая Дудко сыграло знакомство с ламой Иволгинского дацана Дарма-Доди, настоятелем Цугольского дацана Жимба-Жамсо Цыбеновым и особенно с Чогьялом Намкаем Норбу, ставшим духовным учителем художника. Столкнувшись

со сложным миром буддийских символов и образов иконографической живописи, Дудко обращается к немногим живым мастерам Бурятии, сохранившим секреты традиционного искусства. Поездки в Монголию и Непал с 1990 по 1995 годы углубили знания техники религиозной живописи. Меньше чем за два года учебы (1995–1997) в Библиотеке тибетских рукописей и архивов (LTWA) в городе Дхарамсала (Индия), у личного художника Далай-ламы XIV, преподобного Сангей Еше, он прошел пятилетний курс обучения. Результатом стал диплом художника танка тибетского стиля «Менри» с правом преподавания.

Изготовление танка – сложный и длительный процесс, требующий знаний, специальных умений, аккуратности и строгой последовательности действий. Перед тем как приступить к рисованию божества, художник читает соответствующие молитвы, погружаясь в глубокое созерцание. Живопись выполняется на шелковом или хлопчатобумажном полотне, покрытом специальным грунтом, в состав которого входит мел или белая глина. Краски – растертые в порошок и смешанные со связующей основой природные минералы, такие как киноварь, лазурит, малахит. Процесс написания иконы включает несколько этапов: создание карандашного эскиза, тонирование, прорисовку контуров и применение золота. Последним и самым ответственным шагом в изображении божества считается изображение лица. Особое внимание уделяется глазам: именно они делают образ «живым». После окончания работы танка вшивается в специальное парчовое обрамление и освящается высоким духовным лицом. Для наиболее значительных икон на обороте делаются надписи – мантры-призывания или похвалы божеству.

В древности священные образы танка (в переводе с тибетского языка – свиток), нанесенные на кусок ткани, десятками и сотнями перевозились странствующими монахами из монастыря в монастырь. Целью подобной транспортировки была помощь в освоении основных положений буддийского учения и установления связи между верующим и прототипом Просветленного, изображенного на свитке. В живописи танка нет ни одной случайной детали, поэтому столь важным считается следование канону. Дудко пишет так, как столетиями писали иконописцы тибетской школы Мен-ри (*Мен* – имя основателя школы, *ри* – рисунок). Он использует традиционные материалы – это льняная или хлопчатобумажная ткань, а иногда, для особо важных изображений, шелк. Ткань натягивается на деревянный подрамник, затем грунтуется специальной пастой, приготовленной из животного клея и смешанной с порошком мела. Когда паста высыхает, поверхность тщательно полируется с обеих сторон. Благодаря этому танка можно скручивать и раскручивать без всякого вреда для красочного слоя. Затем тушью наносится рисунок, а только потом краски, смешиваемые руками с животным клеем и желчью, что дает большую яркость и чистоту цвета. Палитра канонической буддийской живописи состоит из пяти цветов: желтый, синий, красный, зеленый, белый. Каждый цвет несет свою символику. Красный – символ могущества, синий – пространства, белый – чистоты, желтый – изобилия, зеленый – созидательной энергии. Это элементы, формирующие Вселенную. Из сочетания этих основных цветов буддийским художникам удается получить до двадцати пяти оттенков. На сочетании этих цветов и оттенков Дудко добивается палитры в 85 тонов, где каждый из них также несет свою составную символику. Художник работает во всех разновидностях танка: полноцветная танка, выполненная всеми пятью цветами, включая золото; танка «мартан»

– рисунок золотом на красном фоне (полотно грунтуется киноварью), «нагтан» – золотой рисунок на черном фоне; «сертан» – рисунок на золоте (уникальная техника, которой дозволяется пользоваться не каждому художнику, ведь золото – это особое, драгоценное подношение Буддам); танка на шелке: на тонком материале, обычно желтого оттенка, сначала выполняется рисунок тушью, а затем покрывается красками. На создание многофигурных композиций у художника уходит до полутора лет.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Проект «Земля и Небо». Живопись Константина Сутягина, музыка Ивана Соколова

Галерея «МастАрт» 9 июля – 25 августа 2019 года представила уникальный мультимедийный проект «Земля и Небо», презентация которого состоялась в МВК РАХ – Галерее искусств (Москва, Пречистенка, 19).

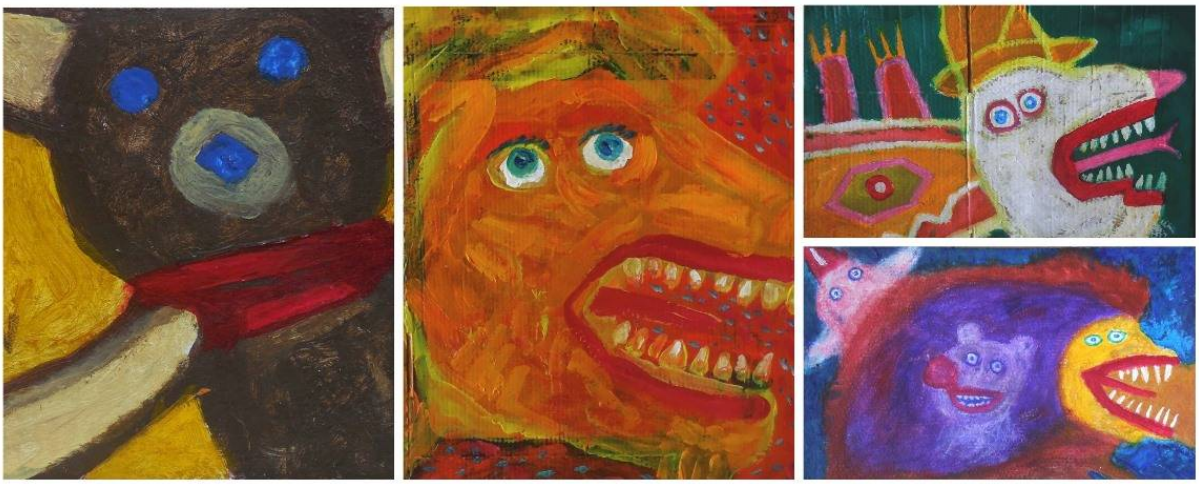
Художник и литератор Константин Сутягин и композитор Иван Соколов средствами музыки и живописи делают попытку осмысления Нового Завета. Авторы, каждый по-своему, размышляют на вечные человеческие темы, пытаясь представить себя участником событий двухтысячелетней давности, примерить их на жизнь современного человека, соотнести себя с Евангельскими событиями. И художник, и композитор ставили перед собой задачу не иллюстрировать хрестоматийные сюжеты, а рассказать о Божественном присутствии в судьбе каждого человека, постараться увидеть Промысел в повседневности, Житие в житейском.

Проект создавался в течение пяти лет. Константин Сутягин написал серию из более ста картин. Иван Соколов – фортепианный цикл из 31 прелюдии, речитатива и эпилога. Творческая работа шла параллельно и сопровождалась диалогами художника и композитора. Благодаря такому общению появилось совершенно новое произведение искусства, в котором дополняют друг друга живопись, музыка и слово.

Константин Сутягин родился в Уфе в 1964 г. и в настоящее время стал участником более 100 выставок. Его произведения находятся в коллекциях Третьяковской галереи, Русского музея и других крупных государственных собраний в России и за рубежом. Автор ряда книг, посвященных взаимоотношениям художника и общества, он является лауреатом Новой Пушкинской премии за «Гармонию слова и образа».

Иван Соколов родился в Москве в 1960 году в семье известного искусствоведа Глеба Соколова. Выдающийся пианист, концертирующий по всему миру, преподаватель Московской консерватории и Академии музыки им. Гнесиных. Композитор, дарование которого признано в нашей стране и за ее пределами. Автор самобытной, современной классической музыки.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Таблички. 66. Tablichki». Выставка произведений Николая Терещенко в Российской академии художеств

Выставка произведений заслуженного художника России, члена-корреспондента Российской академии художеств Николая Николаевича Терещенко «Таблички. 66. Tablichki» состоялась 16 июля – 4 августа 2019 года в залах Российской академии художеств. В экспозиции выставки было представлено около 100 произведений, созданных автором за последние годы.

Николай Терещенко родился в Москве в 1953 году в семье художника. Начав рисовать с двух лет, талантливый мальчик так и не изменил предопределенному ему пути. Не зная другой среды кроме атмосферы искусства, он впитывал азы мастерства, преподанные ему отцом, уникальным художником Н.И. Терещенко, который был и всегда остается его главным Учителем.

В 1970 году Николай Терещенко поступает в Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова на факультет станковой живописи, где учится в мастерской маститого художника, профессора Д.К. Мочальского и замечательных педагогов – удивительно артистичного Г.Г. Королева и прекрасного рисовальщика В.И. Некрасова.

Уже в студенческие годы Николай Терещенко представляет свои работы на молодежных выставках, а после вступления в 1979 году в Союз художников СССР участвует в выставках всех возможных рангов и уровней: московских, республиканских, всесоюзных, международных, где его работы всегда являются событием.

В творческой биографии Николая Терещенко насчитывается девять персональных выставок, которые проходили в России, Италии, Болгарии, Сан-Марино, Израиле. Работы автора находятся в коллекциях музеев и в частных собраниях.

Николай Терещенко – художник полифонический. В его творчестве нет единожды найденного пластического языка, который прослеживался бы во всех его работах. Художник постоянно меняется, чтобы найти путь к самому себе. И каждый раз удивляет неожиданным и ярким результатом.

Выставка, представленная вниманию публики, – важный этап в творческой биографии автора. Это некая возможность посмотреть на себя со стороны в новом качестве.

К себе, 65-летнему, Николай Терещенко уверенно пришел с теми произведениями, которые зрители увидели на этой выставке и смогли погрузиться в мир образов и иносказаний, нашедших свое воплощение посредством красок, картона и кисти, которые послушно следовали за воображением художника. Мир «табличек» Николая Терещенко настолько объемный, плотный и значимый, что, кажется, может изменять сознание и мировоззрение зрителя. Зубастые, клыкастые, глазастые, рогатые, многорукие и многоногие персонажи «табличек» – это фантастический мир, созданный художником, в котором он живет и который помогает ему выразить состояние души, сердца и ума в тот момент, когда автор остается один на один с вдохновением. Образы, созданные фантазией художника, всегда непредсказуемы и не похожи один на другой. Общее у них только одно – все они добрые, несмотря на рога, клыки и оскаленные зубы.

Материал, который теперь использует мастер для своих произведений, – это бытовые отходы, картонки, всевозможные упаковки, которые, вместо того чтобы еще больше засорять планету, превращаются под его руками в произведения искусства. Причудливые формы и произвольные, нестандартные размеры коробок и самых разных упаковок как бы вызывают художника на поединок, в котором он одерживает победу, противопоставляя свою художественную неповторимость и уникальность миру потребления.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Открытие скульптурной композиции «Монумент будущим звездам» работы З.К. Церетели в ГИТИСе

17 июля 2019 года состоялось торжественное открытие скульптурной композиции «Монумент будущим звездам» работы президента Российской академии художеств, Героя Социалистического Труда, народного художника РФ, Грузии и СССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии России, премии Пикассо, посла доброй воли ЮНЕСКО Зураба Константиновича Церетели.

В церемонии приняли участие автор памятника З.К. Церетели, вице-президенты Российской академии художеств А.А. Золотов и Т.А. Кочемасова, главный ученый секретарь Президиума О.А. Кошкин, ректор ГИТИСа Г.А. Заславский, ректор МГАХИ им. Сурикова А.А. Любавин, исполнительный директор ММОМА В.З. Церетели, академик РАХ М.В. Попова, члены и сотрудники Российской академии художеств, преподаватели и сотрудники ГИТИСа.

Художник-монументалист, скульптор Зураб Церетели передал свое произведение в дар Российскому институту театрального искусства. Композиция в форме звезды была выполнена мастером в технике выколотки из меди несколько лет назад. Скульптура была установлена у исторического особняка ГИТИСа в Малом Кисловском переулке.

Ректор ГИТИСа рассказал, что впервые увидел работу в Музее-мастерской З.К. Церетели в Переделкино: «Мне очень понравилась эта композиция. Я решил обратиться к Зурабу Константиновичу с просьбой подарить ее ГИТИСу и установить на территории института, и он согласился. Название “Монумент будущим звездам” мы придумали уже в ГИТИСе – как напутствие ребятам, которые выходят из стен института и которыми мы гордимся», – рассказал Г. Заславский.

Елена Клембо
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств
Фото: С. Шагулашвили для РАХ



«Стремление вверх». Выставка произведений Елены Старостиной

В выставочных залах Российской академии художеств 14–25 августа 2019 года проводилась выставка произведений члена Московского Союза художников, члена Международного художественного фонда Елены Владимировны Старостиной. Главная тема представленных в экспозиции произведений – духовное восхождение человека.

К идее подъема человека над повседневностью Елена Старостина обратилась еще в годы обучения на факультете дизайна в Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова. Увлекшись древнерусской архитектурой, Старостина начала работать в новгородских реставрационных мастерских, участвовала в восстановлении Аракчеевских казарм и Юрьева монастыря, что стало для нее началом духовного подъема. После окончания университета Е.В. Старостина продолжила свою профессиональную деятельность в проектной мастерской «Союзреставрация» в отделе декоративно-прикладного искусства, где она участвовала в реставрационных проектах Большого театра, Большого Кремлевского дворца, усадьбы Кусково, Дома архитектора, Ульяновского и Тверского музеев. Активная позиция автора в формировании художественно-эстетического облика Москвы не осталась незамеченной. Ее персональные и групповые выставки проходили и в музеях столицы, и за рубежом – в Бухаресте, Вене, городах Германии и Нидерландов.

Тематически экспозиция выставки посвящена городским и горным пейзажам. В своей серии «Город» Елена Старостина не просто показывает крыши европейских городов – Рима, Мюнхена, Пизы, Аахена и др., но предлагает зрителю увидеть знакомые всем места с непривычных ракурсов. Поднимаясь на башни соборов, возвышенные места, она стремится понять полис как синтез усилий многих предшествующих поколений, как постоянно меняющуюся систему со своими доминантами, функциональными частями и необходимой застройкой. Зачастую расстояния, сеть

улиц, структура города видны и постижимы только с высокой точки. Избранная художником перспектива птичьего полета выходит за рамки повседневности и дает нам ощущение свободы и величия.

Тема подъема плавно переходит и в серию горных пейзажей. Многочисленные наброски и этюды способствовали развитию техники, которую художница использовала для серии «Горы», – цветная тушь, моделирующая паста и прозрачный слой масла. Многослойность подчеркивает легкость, интенсивность цвета и создает впечатление движущихся теней на камне.

Человек, хотя бы раз побывавший в горах, видит жизнь в другом ракурсе, открывает новые горизонты в духовном смысле. Это очень хорошо характеризует творчество Старостиной, для которой тема высоты и духовного развития составляют единое целое, создавая лейтмотив ее произведений.

Елена Старостина предпочитает монохромные цветовые решения, которые помогают ей передавать уникальную атмосферу каждого отдельно взятого места. Автор создает не натуралистические виды, а скорее фокусирует внимание зрителя на определенных фрагментах, вырывая из обширной панорамы интересующие ее детали, что создает иллюзию вневременного парения над пространством.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Межрегиональная передвижная выставка «Живописная Россия»

В МВК РАХ – Галерее искусств Зураба Церетели с 29 августа до 22 сентября 2019 года был представлен Межрегиональный выставочный проект «Живописная Россия».

Его организаторами выступили Фонд содействия развитию визуального искусства «Визарт», Творческий союз художников России при участии Российской академии художеств, Поволжского отделения Российской академии художеств, Союза художников России, Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова. Проект реализован при поддержке Министерства культуры Российской Федерации. Руководитель проекта – народный художник РФ, академик РАХ, первый вице-президент Творческого союза художников России Евгений Ромашко.

Уже четвертый год подряд передвижной выставочный проект «Живописная Россия» представляет профессиональное исследование живописи как неоспоримо уникального вида искусства, занимающего особое положение в современном художественном мире, преимущественно характеризующимся категориями «арт»: арт-сцена, арт-практика, арт-критика.

Многие века живопись меняла свой облик, осваивала новые сюжеты и ракурсы, являлась лицом революционных манифестов. Отечественная изобразительная традиция вбирает в себя и общемировой опыт, и собственные основы, и возможности нового инструментария и материалов. В 2019 году проект «Живописная Россия» исследует наиболее яркие пластические тенденции, явления и школы, такие как «суровый стиль», ленинградская школа живописи, абстракция, уникальная формация «Малой Грузинской», традиции «большой картины», пленэра и другие явления.

Пять кураторов – Леонид Бажанов, Сергей Гавриляченко, Виталий Пацюков, Константин Петров, Анна Флорковская – представили эти различные линии функционирования живописи сообразно собственному кураторскому видению,

диахронически: каждый из разделов вмещает в себя как имена мэтров, отцов-основателей, так и ярких последователей и молодых апологетов.

В экспозиции демонстрировались произведения Зураба Церетели, Сергея и Алексея Ткачевых, Таира Салахова, Гелия Коржева, Виктора Иванова, Андрея Мыльникова, Михаила Абакумова, а также Анатолия Любавина, Виктора Калинина, Николая Колупаева, Геннадия Серова, Натальи Тестиной, Владимира Наседкина и других художников с неповторимым узнаваемым авторским почерком.

Продолжая в XXI веке традицию передвижных выставок, «Живописная Россия» с конца августа по конец декабря 2019 года пройдет в четырех городах страны: Москве (Галерея З. Церетели), Ставрополе (Ставропольский краевой музей изобразительных искусств), Кирове (Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых), Саранске (Мордовский республиканский музей изобразительных искусств имени С.Д. Эрьзи). Именно там, в выставочных музейных пространствах, зрителю представится возможность увидеть развитие и внутреннюю драматургию школ и направлений отечественной живописи, а также познакомиться с новаторским взглядом молодых авторов, продолжающих традицию.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка произведений Руслана Цримова в Российской академии художеств

Российская академия художеств 4–22 сентября 2019 года показала выставку произведений члена-корреспондента РАХ Руслана Наурбиевича Цримова (Кабардино-Балкария). В экспозиции было представлено около ста живописных произведений автора, в том числе работы из серий «Материнство», «Распятие», «Музыкант», «Женщина», «Адам и Ева», «Цветы», «Древний танец».

Руслан Цримов родился в 1952 году. В 1975 году он окончил художественно-графический факультет Карачаево-Черкесского педагогического института. С 1980-х активно выставляется: в 1986 году участвует в выставке советского искусства в Иордании; в период интенсивного становления галерейного бизнеса в России, поиска новых необычных имен и творческих индивидуальностей художник привлекает внимание галереи «Станбет» (зал выставок и аукционов Московского фонда культуры), которая проводит в 1992 году его персональную выставку в Москве, а затем еще одну в Финляндии.

Руслан Цримов – художник ярко выраженного философского направления, глубокий и самобытный мыслитель. Его поиски формы неотделимы от первоначальной идеи, духовного импульса, мнемонического посыла.

В искусстве Цримова много трагичного – не может быть бесконечно радостным взгляд неравнодушного к миру и людям человека. «Мои существа несчастны и несчастливы», – говорит художник. Изобразительные поиски тесно смыкаются в его искусстве с изысканиями в области истории, философии, культурологии, филологии и этимологии. Художник отмечает, что в языке адыгов слово «счастье» несет в себе иную смысловую нагрузку, нежели в русском языке, что язык, на котором говорит человек, оказывает огромное влияние на его мышление и видение мира.

Творческой личности Руслана Цримова присуще острое ощущение пребывания художника на грани двух миров – зримого и незримого, которые становятся для мастера полноправными источниками образов для его произведений. Художник является своего

рода путешественником в двух мирах, принося зрителю дары своего «потустороннего» опыта как сувениры-подсказки истинного бытия.

Цримов мыслит цветом и линией. Его колористические декларации отчетливы, как лазурь небес или переменчивые цвета моря. Цветовидение художника обращает зрителя к абсолюту чистоты, задуманному Создателем при сотворении. Эмоциональная составляющая образов неизменно подчиняет себе формальные решения, наполняя их звучанием, похожим на то, что древние называли «музыкой сфер».

«Феномен Цримова» – появление самобытного мастера абстрактного искусства в глубоко укорененном национальном контексте. Вместе с тем сам художник считает, что понятие «национальная живопись» не вполне корректно. «Сколько солнца выпил художник – проявляется в его работах», – напоминает мастер.

Что же касается прихода художника к абстракции, то именно на ней зиждется народное исконное творчество. В данном случае абстракция является своего рода возвращением к истокам на очередном этапе развития художественной формы, открывающим новый цикл в эволюции творческого сознания. Отсюда и присутствие в большинстве работ Цримова знаков, символов как основы образного строя многих его произведений.

Искусство Руслана Цримова проникнуто движением. Художнику знакомо состояние необходимого перехода к новому этапу, когда все актуальное будто теряет свою значимость, навсегда оставаясь в прошлом. Это и является признаком эволюции, которая неизменно должна присутствовать в течение жизни человека, без которого его дальнейший рост будет невозможен, где кризис является началом нового. «Движение по кругу не для художника, – говорит мастер, – нужно уметь освобождаться от накопленного».

Утраченное единство духа и материи – основная тема произведений Руслана Цримова. Серия «Материнство» демонстрирует метаморфозы извечного и традиционного образа матери с младенцем, будто прохождение сигнала через пласты времени, своего рода звуковые, пространственные, цветовые аберрации. Несмотря на причудливые изменения, основа остается узнаваемой и считывается сознанием. Таким образом, художник будто сообщает некий код неизменного, который является для зрителя своеобразным ключом к вечности, – сферы, которая является началом и концом всего, что нас окружает, включая и самого человека.

Текст подготовлен академиком РАХ Марией Вяжевич.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Открытие скульптурного портрета императрицы Елизаветы Петровны работы З.К. Церетели в Александринском театре

В рамках программы мероприятий, посвященных открытию 264-го сезона в Александринском театре (Санкт-Петербург, Петропавловская крепость, площадь Островского, 6), 30 августа 2019 года был открыт скульптурный портрет императрицы Елизаветы Петровны работы народного художника России, президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели.

Именно 30 августа 1756 года по Указу императрицы Елизаветы Петровны был основан первый русский профессиональный, государственный драматический театр. В этот день Александринский театр открывает каждый новый театральный год.

Перед открытием бронзового портрета в этот же день в соборе Петропавловской крепости состоялась торжественная церемония возложения венков из алых и белых роз на могилы императрицы Елизаветы Петровны, основавшей театр, и императрицы Александры Федоровны, в чью честь театр был назван, с открытием новой императорской сцены, построенной в 1832 году.

Мероприятия продолжились пресс-конференцией в Царском фойе Александринского театра, темой которой стали дальнейшие планы театра.

Историческая тема является одной из приоритетных в творчестве З.К. Церетели, выражением его художественных интересов и просветительских целей. На протяжении длительного времени мастер работает над серией скульптурных произведений, посвященных российским государственным деятелям, выдающимся представителям науки, искусства, духовным лидерам, важнейшим событиям в истории страны. Ряд работ этого цикла составляют экспозицию Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств – Галереи искусств, вызывая неизменный интерес зрителей.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка «Лика Церетели. Интуитивная топография»

Московский музей современного искусства и Российская академия художеств 4 сентября – 6 октября 2019 года представляют выставку Лики Церетели «Интуитивная топография». Это третий персональный проект художника, приуроченный к юбилею автора. Пронизанная светом и яркими красками выставка прежде всего отражает эмоции и чувства самого автора. Лика Церетели при создании работ черпает вдохновение в своем ощущении прекрасного, любви к работе с хрупкими материалами, эстетике орнаментов и узоров, а также стремлении создавать красивые вещи, которыми бы хотелось окружить себя и в обычной жизни. «Орнамент идет вне меня. Я ничего не могу задумать специально, есть только какие-то импульсы от впечатлений», – описывает свой способ работы над произведениями Лика Церетели. И объясняет преобладание стекла в выставочном пространстве: «Почему стекло так меня притягивает? В детстве я часами смотрела, как папа рисует витражи, а потом мы разглядывали их уже готовыми. Сквозь них шел такой волшебный свет».

Экспозиция в ММОМА, созданная Алексеем Трегубовым, обыгрывает особенности господствующего на выставке стекла как материала, преломляющего свет и зрительно способного изменить масштаб и очертания предметов. На первом этаже орнаментальные миниатюры в черно-белых тонах и в яркой цветовой гамме показаны в окружении настенных росписей, созданных по мотивам оригинальных работ художницы. Отдельный зал отдан под ширмы из стекла и дерева, одновременно напоминающие современные декоративно-прикладные работы в технике пэчворк и старинные витражные композиции.

Второй этаж демонстрирует серии стеклянных ваз и шкатулок, которые художник использует в качестве холста и превращает при помощи акриловых красок и лака в яркие живописные объекты с узорами из плавных перетекающих друг в друга линий, абстрактных фигур и сложных цветовых сочетаний. Каждый зал экспозиции посвящен определенной серии и станет своеобразной небольшой галереей, где акценты

на объектах расставлены при помощи световых, тональных и специальных архитектурных конструкций.

Творческая биография автора. Елена Зурабовна Церетели – кандидат искусствоведения, художник-график, экспозиционер, заслуженный работник культуры РФ, академик Российской академии художеств и член Президиума РАХ.

Родилась в Тбилиси. После окончания Отделения истории искусств исторического факультета МГУ в 1984 году поступила в аспирантуру Государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в Ленинграде. В 1986 году защитила кандидатскую диссертацию по теме «Творчество П.К. Клодта».

Участвовала в таких масштабных проектах, как создание мемориального комплекса на Поклонной горе (открыт в 1995 г.) и воссоздание Храма Христа Спасителя (открыт в 2000 г.), занимаясь изучением и подбором архивных материалов, фотодокументов, поиском исторических деталей. Параллельно в 1990-е годы активно включилась в работу по созданию первого в стране Музея современного искусства в Москве (открыт в 1999 г.). С момента открытия ММСИ и по сей день является заместителем директора музея по выставочной работе.

Еще один просветительский проект, который был осуществлен в Москве при непосредственном участии Е.З. Церетели, – создание Музейно-выставочного комплекса Российской академии художеств «Галерея искусств». Как директор галереи с 2000 года приложила немало сил для того, чтобы выставочный комплекс обладал современным музейным оборудованием и техническим оснащением. В настоящее время в нем проводятся масштабные российские и международные выставки, посвященные всем видам изобразительного искусства, архитектуре и дизайну. Благодаря организации постоянной экспозиции коллекции слепков с античной скульптуры Галерея превратилась в мастерскую для нескольких поколений юных художников.

Участвовала в написании и составлении более трех десятков книг и художественных альбомов, посвященных истории Академии художеств, ее деятельности, творчеству членов Российской академии художеств, ее президента. Среди них – «250 лет Российской академии художеств» (2007), «Храм Христа Спасителя» (2007), «Благотворительная деятельность президента РАХ, посла Доброй воли ЮНЕСКО З.К. Церетели» (2005, 2007, 2009), «Барельефо-графика. Зураб Церетели» (2006), «Аполог. Зураб Церетели» (2008) и другие, в том числе многочисленные каталоги выставок, посвященных истории Академии художеств и творчеству ее членов в России и за рубежом. Оказывает активное содействие просветительской деятельности З.К. Церетели в российских регионах, являясь организатором свыше 70 выставок в разных городах страны.

Несмотря на большую занятость организационными вопросами, Е.З. Церетели постоянно работает как художник. Начала рисовать с детства, постепенно сформировалась как художник-график. Неоднократный участник коллективных выставок, в частности, ежегодной выставки «Искусство сегодня», организуемой МОСХ России. После многих лет кропотливой работы решилась на персональную выставку в 2010 году в московской галерее «Fine Art», получившую много положительных отзывов в прессе и у критиков. С тех пор выставки Е.З. Церетели проходили не раз на разных выставочных площадках столицы. Иллюстрирует книги – поэзию и мемуары (Л. Очировой, Л. Панкиной и др. авторов).

PR ММОМА.
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Открытие памятника Дмитрию Шостаковичу работы З.К. Церетели в Самаре

В Самаре 7 сентября 2019 года состоялось торжественное открытие памятника Д.Д. Шостаковичу, созданного народным художником СССР и России, президентом Российской академии художеств Зурабом Константиновичем Церетели.

Инициатива создания памятника принадлежит оргкомитету «Культурная Самара». Бронзовый монумент высотой более 3,5 метра установлен в сквере на площади имени В.В. Куйбышева (пересечение ул. Красноармейской и ул. Галактионовской). Зеленая зона сквера прилегает к театру оперы и балета, где впервые в 1942 году прозвучала Седьмая симфония Шостаковича. Установка монумента станет данью памяти и уважения величайшему композитору XX века и увековечит события истории военного Куйбышева.

В торжественной церемонии приняли участие: губернатор Самарской области Д.И. Азаров, председатель Самарской Губернской думы Г.П. Котельников, депутат Государственной думы Федерального собрания Российской Федерации А.Е. Хинштейн, глава городского округа Самара Е.В. Лапушкина, председатель Думы городского округа Самара А.П. Дегтев, представители администрации городского округа Самара и члены Правительства Самарской области, президент Российской академии художеств, автор скульптуры З.К. Церетели, вице-президенты РАХ А.А. Золотов и Т.А. Кочемасова, члены Российской академии художеств, представители творческой общественности городского округа Самара, жители и гости города.

«Зураб Константинович знал Дмитрия Дмитриевича лично и, подобно каждому из всех тех, кому также выпало незабываемое переживание встреч с этим человеком и символом нашей общей жизни в искусстве и вне его, испытал на себе могучее влияние личности и творчества Шостаковича.

Работа Церетели убедительна в своем художественном решении. Композитор Шостакович предстает во весь свой символический рост. Высота скульптуры воспринимается не как механическое "удвоение-утроение" некоей житейски достоверной величины, но как олицетворение масштаба личности художника, масштаба сотворенного им искусства и художественной значимости личности и творчества Шостаковича в их уникальной целостности.

Фигура решена отнюдь не в камерном ключе, но осмыслена и воплощена мастером в характере самой Действительности, которую Шостакович выразил в своих сочинениях, в своем служении искусству и народу с такою страстью, нежностью и совершенством гения.

"Дмитрий Шостакович" Зураба Церетели узнаваем в своих самых сущностных качествах – мощь характера, тонкость и чуткость душевного устройства, организующая творческая воля.

Портретное сходство очевидно, но это портрет-образ. Он заключает в себе художественное обобщение нашего переживания музыки Шостаковича», – говорит о скульптуре вице-президент и член Президиума Российской академии художеств, профессор Андрей Андреевич Золотов.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Живопись минхва. Утопия корейского народа» Выставка произведений Со Гон Им (Республика Корея) в МВК РАХ

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели с 13 по 29 сентября 2019 года состоялась выставка произведений корейского художника Со Гон Им «Живопись минхва. Утопия корейского народа». В день открытия автор выставки провела мастер-класс, посвященный истории, теории и практике традиционной корейской живописи «минхва».

Со Гон Им родилась в маленькой корейской деревушке Ким Чже в семье, содержавшей персиковый сад. Возможно, созерцание красоты цветущих персиковых деревьев повлияло на развитие художественного воображения юного мастера. Со Гон Им открывает перед нами мир, казалось бы, знакомый, но тем не менее наполненный чувством покоя и свободной тишины. Она – волшебница цвета, пишущая своей кистью и особыми традиционными красками корейскую историю. Самые яркие, насыщенные цвета в ее руках становятся уютными и мягкими, подобно любимой домашней одежде. Но главное достижение автора заключается в том, что через свое творчество она, на понятном для современного человека языке, повествует о сути и значении корейской культуры. На протяжении всей жизни Со Гон Им работала не только над каноническим корейским стилем «минхва», но и над развитием его современного направления. Последние двадцать лет Со преподает в университете Ёнсе и регулярно проводит зарубежные выставки, популяризируя «минхва». На данный момент Со Гон Им также возглавляет Ассоциацию минхва Кореи.

В XVIII веке в Корее правили члены узкого элитарного сообщества (период династии Чосон), чья власть и полномочия передавались по наследству. Лишь представители этого круга могли занимать высокие государственные должности и обладали реальным политическим влиянием. Даже искусство на тот момент принадлежало им. Наперекор этому удушающему общественному устройству родилось новое направление корейского искусства – народная живопись «минхва», которую сегодня развивает Со Гон Им.

Возникновению нового течения способствовали представители среднего класса – недавно пришедшие к обеспеченной жизни чиновники и торговцы. Также свой вклад внесли внебрачные дети дворян, официально принадлежавшие к «янбанам» (высшему сословию дворян при династии Чосон), но не принимавшиеся за «своих» в аристократических кругах. Эта разница проявилась и в искусстве. В новом течении «янбаны» довольно часто изображались слабыми, глупыми и жалкими людьми.

Новое течение отразилось прежде всего в живописи, в которой стали появляться юмористические и сатирические образы, дерзко высмеивающие социальные устои. Тигр, традиционно символизирующий короля и олицетворяющий храбрость и благородство, стал изображаться глупцом и пьяницей. Картины, украшавшие дворцовые покои, все чаще можно было встретить в доме простолюдина. Однако вместо монохромных произведений, написанных тушью и подчеркивающих тонкий вкус дворян, в моду вошли яркие и пестрые композиции. Сутью новых тенденций в искусстве стал тот факт, что главным действующим лицом и потребителем живописи теперь выступал народ. Картины создавались в большом количестве, и стоимость их поэтому существенно снижалась. Кроме того, авторы картин оставались неизвестны, благодаря чему живопись оказалась относительно независимой областью культуры, где свободно выражались желания и идеи общества. Хотя в своей основе эта живопись и была довольно примитивной, но именно благодаря «минхва» сформировалась устойчивая и напрямую неконтролируемая государством связь между потребителями и авторами.

Находясь в постоянном поиске новых интерпретаций повседневности, «минхва» отвергает все устаревшее и минувшее. По этой причине, даже спустя триста лет, традиционная народная живопись не угасает и продолжает постоянно развиваться. Живописные панно, экспонируемые на выставке, формируют коллективное представление об утопии, являющееся для большинства корейцев важнейшим философским основанием жизни. Один из любимых сюжетов – это «Десять символов долголетия», которым соответствуют солнце, гора, вода, скала, облако (или луна), сосна, трава вечной молодости, черепаха, аист и олень. Этот символический сюжет предельно точно отражает менталитет корейцев. Это то место, в котором мечтает побывать и остаться каждый. Там нет старости и смерти, нет переживаний и забот. Там царит мир, и нет места ссорам, лишь гармония и любовь. Ищет его в своих работах и Со Гон Им.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«Тайна природы». Выставка произведений Татьяны Образцовой

В Музейно-выставочном комплексе Российской академии художеств – Галерее искусств Зураба Церетели 25 сентября – 13 октября 2019 года состоялась выставка произведений кандидата искусствоведения, профессора, почетного члена Российской академии художеств, почетного деятеля искусств города Москвы Татьяны Ивановны Образцовой.

Татьяна Образцова окончила МГХПА им. С.Г. Строганова в 1986 году, в 1991 – аспирантуру по специальности «искусствоведение», защитила диссертацию на тему «Русские народные традиции в советском агитационном декоративно-прикладном искусстве 1920-х – 1930-х годов». После окончания университета преподавала там же на кафедре «Художественный текстиль», среди дисциплин – проектирование, композиция, роспись по тканям. Год работала художником по костюмам на «Мосфильме», где занималась реставрацией исторических костюмов к кинофильмам «Война и мир» и «Женитьба Бальзаминова». Свою профессиональную деятельность продолжила в Российском государственном университете имени А.Н. Косыгина, где на протяжении 12 лет возглавляла Институт (факультет) дизайна. На сегодняшний день является заместителем заведующего Международной кафедрой ЮНЕСКО изобразительного искусства и архитектуры при Российской академии художеств.

Т.И. Образцова является автором многочисленных научных статей, участником конференций, лауреатом творческих конкурсов и выставок в России и за рубежом. Дважды была лауреатом премии Союза дизайнеров России «Виктория» за лучшую работу в области дизайна, обладателем гран-при Московского международного фестиваля искусств «Традиции и современность» – «Вера». За свою творческую деятельность удостоена ведомственных и академических наград, среди которых

почетная грамота Министерства образования и науки Российской Федерации (2010 г.), серебряная медаль «Достойному» Российской академии художеств (2012 г.), медаль Федора Пармона Международной общественной ассоциации «Союз дизайнеров» (2011 г.), Почетная грамота Российской академии естественных наук (2011 г.).

Татьяна Образцова так говорит о своем творческом пути: *«Моя творческая жизнь складывалась, пожалуй, как у большинства профессиональных художников: обучение, иллюзия исключительного таланта, затем смятение, творческое самобичевание и, наконец, реальный поиск индивидуальности, собственного стиля, вида творчества, темы и формы, а главное – оригинальной идеи, внутреннего смысла и духовного единения с произведением. В итоге мои творческие изыскания воплотились в живописи и декоративных панно в смежных техниках. Постижение основ ковроткачества определило элементы "гобеленовой техники" в живописи, изучение способов создания всевозможных тканей обусловило использование текстиля и фурнитуры в декоративных панно. Живописным работам стали характерны замысловатая простота, отсутствие проработки деталей, бесконечное движение линий. Декоративные панно-коллажи обрели многослойность различных материалов и техник…».*

Основной темой в творчестве Т.Образцовой стали «таинства природы». В ее живописных произведениях преобладают лазурные, изумрудные и коричневые цвета, а в панно применяются натуралистичные декоративные элементы. Художник словно пытается перенести зрителя из реального мира в объемный мир своих «природных» произведений – божественный и поэтому по-другому осмысленный. Татьяна Образцова подчеркивает, что представленные в экспозиции произведения являются своеобразным ключом к пониманию истинной природы Вселенной: *«Со временем сложилась и тематическая канва произведений. Источником вдохновения стала не реальная жизнь, а безграничные пространства Земли, где города и страны соединяют не магистрали современных цивилизаций, а бесконечные караваны гор, таящие сокровища самоцветов, бездонные озера, блуждающие небеса, воплощенные в таинственных образах воображения, в которых просматриваются очертания причудливых животных, птиц, рыб и иных существ, виданных и невиданных.*

Магия круговорота природы: смена дня и ночи, гармония и буйство красок восхода и заката, цветения и увядания будоражат воображение. Ожидание чуда, предчувствие тайны всегда со мной – в мыслях, снах, картинах. Желание попасть в сказку рождает чувства и определяет творческую идею в ассоциативном воплощении.

Обращение к первообразам живой планеты не случайно. Тема природы защищает от половинчатости и компромиссов, предоставляет художнику полную свободу творчества. Не есть ли это истинная радость, правда и сила искусства».

По словам Татьяны Образцовой, смысл ее скромного труда как художника и человека – жить, творить, постигая таинственные лабиринты окружающего мира. Представленная экспозиция является попыткой отразить маленький отблеск безграничного пространства мироздания, бережно хранящего магию, красоту и силу таинств природы.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



Выставка «Визионарный реализм Андрея Есионова» в Риме

Музей San Salvatore in Lauro в Риме с 26 сентября 2019 по 25 января 2020 года представляет выставку произведений акварелиста, мастера современного русского изобразительного искусства, академика Российской академии художеств Андрея Есионова. Проект «Визионарный реализм Андрея Есионова» организован музеем в сотрудничестве с Российской академией художеств. Куратор – Марко Ди Капуа.

На выставке в Риме экспонируется около 100 произведений художника, в том числе его акварели и рисунки, что дает возможность посетителям погрузиться в художественные исследования талантливого русского мастера.

Андрей Есионов живет и работает в Москве, имеет престижные награды. Работы автора находятся в музейных собраниях Москвы (Московский музей современного искусства), Санкт-Петербурга (Государственный Русский музей), Флоренции (Академия изящных искусств и рисунка), Казани (Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан), Ташкенте (Государственный музей искусств Узбекистана) и многих других.

Признание Андрея Есионова на международной арт-сцене свидетельствует о значительном пути этого неординарного художника. Пройдя все ступени классического художественного образования, Есионов на 20 лет приостановил свою художественную карьеру, став предпринимателем. Лишь в 2010 году он возвращается в искусство и посвящает себя полностью живописи, что, по словам автора, сравнимо с «возвращением к дыханию». Перерыв в художественном творчестве был для Андрея Есионова периодом интенсивного накопления опыта визуализации и композиционных структур, что впоследствии нашло отражение в произведениях мастера.

За короткий промежуток времени художник намеренно выступил в нескольких живописных жанрах, прежде всего в портрете. Его известность обусловлена серией

портретов русских интеллектуалов – это образы писателя Владимира Войновича, кинорежиссеров Петра Тодоровского и Эльдара Рязанова, чемпиона мира по шахматам Анатолия Карпова, президента СССР Михаила Горбачева и др., написанные маслом на холсте. Однако любимой техникой Есионова остается акварель, которая интерпретирована им в новом, современном ключе. Художник формирует образ мгновения жизни, приостановленный между реалистическим изображением и «другим» символическим, сказочным измерением. То, что сначала кажется мимолетным отражением повседневной жизни, в работах автора превращается в нечто необыкновенное. Безупречная техника исполнения настолько высока, что представляет собой путь к преодолению самой реальности, являясь своего рода визионарной фигурацией.

Есионов черпает вдохновение из своих путешествий в Европу, из эпохальных изменений и политических перемен бывшего Советского Союза, которые он испытал на себе: прохожие, уличные художники, дети и животные являются главными героями, населяющими его мир. По мнению автора, человечество находится в постоянном движении. От массового туризма богатого населения до крупных миграционных потоков бедной части населения. Таким образом, экспозиция повествует об изменениях и противоречиях человечества в запутанных отношениях со своим «Я», со своим сознанием, сосредоточенным только на потреблении или на мечте потреблять.

Выставка «Визионарный реализм Андрея Есионова» представляет собой второй этап цикла персональных выставок, направленных на популяризацию искусства, художественных исследований и поэзии Андрея Есионова в Италии. После Флоренции и Рима выставка пройдет в Милане и Венеции.

Особенностью римской экспозиции является «экстрасенсорная» вовлеченность Лауры Бозетти Тонатто – всемирно известного парфюмера, создавшего ряд ароматов для произведений Андрея Есионова, которые дополняют новыми ощущениями живописную реальность полотен.

Выставка «Визионарный реализм Андрея Есионова» сопровождается каталогом, выпущенным издательством «Il Cigno GG» с критическими статьями куратора выставки Марко Ди Капуа и письменными оценками искусствоведов Томазо Монтанари, Александра Рожина и Виктории Ноэль-Джонсон.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Искусство Евразии

№ 3 (14), 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