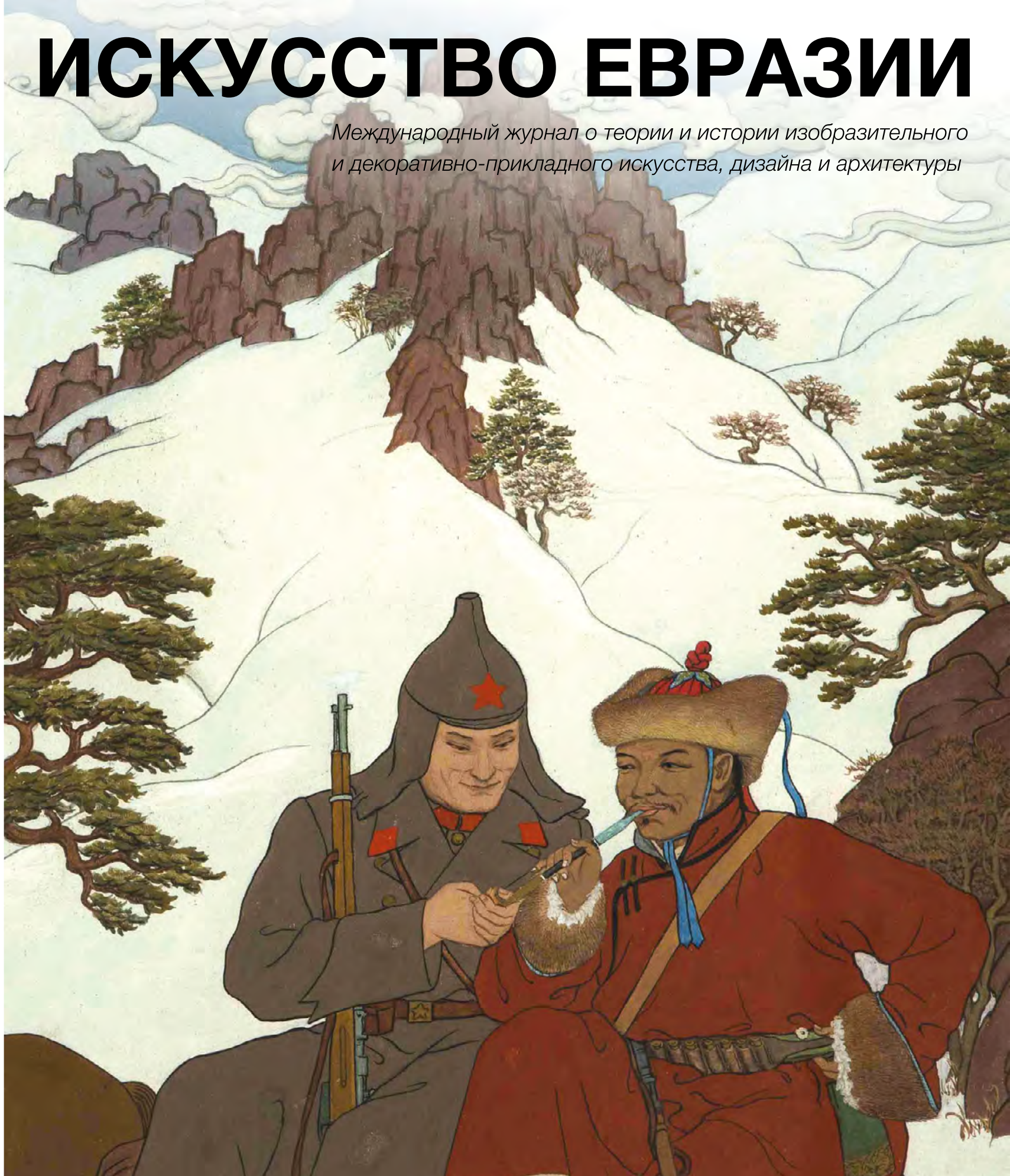


# ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



**Век и вечность: изобразительное искусство России и Монголии  
(к 100-летию дипломатических отношений двух стран)**

**Century and Eternity: Fine Arts of Russia and Mongolia  
(dedicated to the 100th anniversary of diplomatic relations between  
of the two countries)**

№ **3** (22) **2021**

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**Церетели Зураб Константинович** – председатель

**Шишин Михаил Юрьевич** – заместитель

председателя, докт. филос. н.

**Белокурова Софья Михайловна**, канд. филос. н.

**Кочемасова Татьяна Александровна**, канд. иск.

**Хабарова Маргарита Валериановна**, академик РАХ

**Фу Цзяожэнь**, президент Китайско-Российской

академии изобразительных искусств (КНР)

Издается с 2015 года.

## УЧРЕДИТЕЛИ

Российская академия художеств  
Государственный художественный музей Алтайского края  
Алтайский государственный институт культуры  
Алтайский государственный технический университет  
им. И.И. Ползунова  
Белокурова С.М.  
Шишин М.Ю.

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Батырева Светлана Гарриевна**, докт. иск.

**Бороноева Татьяна Анатольевна**, канд. иск.

**Будкеев Сергей Михайлович**, докт. иск.

**Геташвили Сергей Михайлович**, докт. иск.

**Голынец Галина Владимировна**, канд. иск.

**Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна**, канд. иск.

**Гуменюк Алла Николаевна**, канд. иск.

**Крист Габриэла**, докт. иск. (Австрия)

**Левданская Наталья Андреевна**, канд. иск.

**Мушниковна Елена Анатольевна**, канд. иск.

**Ом Чанд Ханда**, докт., профессор (Индия)

**Прохоров Сергей Анатольевич**, докт. иск.

**Романова Елена Олеговна**, академик РАХ

**Стародуб Татьяна Хамзянова**, докт. иск.

**Тома Людмила Анатольевна**, докт. иск. (Республика Молдова)

**Уранчимэг Доржсурэн**, канд. иск. (Монголия)

**Усанова Алла Леонидовна**, докт. иск.

**Федотова Елена Дмитриевна**, докт. иск.

**Худоногова Елена Юрьевна**, канд. иск.

**Царева Наталья Степановна**, канд. иск.

**Этингф Ольга Евгеньевна**, докт. иск.

## АДРЕС РЕДАКЦИИ

656038, Алтайский край,  
г. Барнаул, пр-т Ленина, 46,  
международная кафедра ЮНЕСКО  
тел. +7 (3852) 29-08-77  
E-mail: [publish@eurasia-art.ru](mailto:publish@eurasia-art.ru)  
Адрес страницы в сети Интернет:  
[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

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

Категория информационной продукции: 12+

## В оформлении обложки номера:

Уржингийн Ядамсурэн.  
Дружба. 1960-е. Фрагмент.  
Монгольская национальная галерея  
современного искусства

## 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

**Маркин Владислав Андреевич** – дизайн, верстка

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, научные электронные системы «КиберЛенинка» и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

## INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

**Zurab K. Tsereteli**, Editorial Council Chairman, Russian Academy of Arts

**Mikhail Y. Shishin**, D. Sc. (Philosophy), Deputy Chairman,  
Russian Academy of Arts

**Sophia M. Belokurova**, Cand. Sc. (Philosophy)

**Tatyana A. Kochemasova**, Cand. Sc. (Art History),  
Russian Academy of Arts

**Margarita V. Khabarova**, Russian Academy of Arts

**Fu Jiaoren**, China-Russian Academy of Fine Arts (China)

## EDITORIAL BOARD

**Svetlana G. Batyreva**, D. Sc. (Art Criticism)

**Tatyana A. Boronoeva**, Cand. Sc. (Art History)

**Sergey M. Budkeev**, D. Sc. (Art History)

**Nina V. Getashvili**, Cand. Sc. (Art History)

**Galina V. Golynets**, Cand. Sc. (Art History)

**Elena V. Griboosova-Grebneva**, Cand. Sc. (Art History)

**Alla N. Gumenyuk**, Cand. Sc. (Art History)

**Gabriela Krist**, D. Sc. (Art History), Austria

**Natalia A. Levdanskaya**, Cand. Sc. (Art History)

**Elena A. Mushnikova**, Cand. Sc. (Art History)

**Om Chand Handa**, D. Sc., India

**Sergey A. Prokhorov**, D. Sc. (Art History)

**Elena O. Romanova**, Academician, Russian Academy of Arts

**Tatiana Kh. Starodub**, D. Sc. (Art History)

**Lyudmila A. Toma**, D. Sc. (Art History), Republic of Moldova

**Uranchimeg Dorjsuren**, Ph. D. (Art History), Mongolia

**Alla L. Usanova**, D. Sc. (Art History)

**Elena D. Fedotova**, D. Sc. (Art History)

**Elena Y. Hudonogova**, Cand. Sc. (Art History)

**Natalya S. Tsareva**, Cand. Sc. (Art History)

**Olga E. Etinhof**, D. Sc. (Art History)

## EDITORS

Editor-in-chief: **Mikhail Shishin (Russia)**

Managing editor: **Elena Makarova (Russia)**

Editor: **Sophia Belokurova (Russia)**

Design and layout: **Karina Kamenskaya (Russia)**

Design and layout: **Vladislav Markin (Russia)**

Editorial staff: **Irina Fotieva (Russia)**

## FOUNDERS

Russian Academy of Arts,  
Altai state Institute of culture,  
Altai state technical University,  
Altai regional state art Museum,  
S.M. Belokurova,  
Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

## CONTACTS

46 Lenina Avenue,  
room 101 (The international UNESCO chair)  
656038, Barnaul,  
Russian Federation  
phone: +7 (3852) 29-08-77  
E-mail: [publish@eurasia-art.ru](mailto:publish@eurasia-art.ru)

Peer-reviewed 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.

**Cover illustration:**

Cover illustration:  
Urzhingiin Yadamsuren.  
Friendship. 1960s. Fragment.  
Mongolian National  
Modern Art Gallery

**The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, EBSCO Publishing, Google Scholar, WorldCat, DOI (Digital Object Identifier) indexes are assigned to scientific articles; metadata is stored in the DataCite and Crossref repositories in Russian and English. 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>.**

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 8

## ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

**Айнутдинов А.С.** Из истории Свердловского отделения Художественного фонда СССР 1940-х годов: рождение организации и начало ее работы 10

**Гао Лили.** Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян 22

**Коган Л.Д.** Художник Николай Симоновский: новый образ Санкт-Петербурга 34

**Тома Л.А.** Творчество Галины Кантор-Молотовой в театре кукол и не только 44

## ФОРУМ

**Байгалмаа П.** «Ригден-Джапо – Владыка Шамбалы» — творение известного русского художника, ученого, исследователя Центральной Азии Н.К. Рериха 60

**Бардалеева С.Б.** Коллекция буддийской скульптуры Монголии в собрании Национального музея Республики Бурятия 68

**Батырева С.Г.** Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии: к постановке проблемы изучения 78

**Ли Чуньсян.** Искусство сценической декорации в социалистической Монголии 90

**Онуфриенко Д.Е.** Возрождение войлочного искусства в Монголии на примере творчества художника Мунхсоёла Батсуха 104

**Хертек А.С.** Тува и Монголия: сотрудничество в области изобразительного искусства 116

**Шинковой А.И.** Монгольские произведения буддийского искусства в музеях Иркутска: общая характеристика коллекций 126

**Шишин М.Ю.** Творчество монгольского художника Д. Энхтайвана: этапы становления, ключевые элементы творческого метода 138

## ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

**Корнилина М.М.** Деятельность П.М. Третьякова на антикварном художественном рынке 152

**Семакова Н.А.** Проблемы атрибуции графики Б.В. Смирнова из собрания НГКМ 162

**Штольдер Н.В.** Графическое наследие Фердинанда Ходлера в швейцарских собраниях 176

## СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

**Чандра Л.** Куя. Дзэндо

186

## ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

- «Оазис Ностальгия». Выставка произведений Александра Майорова  
в Российской академии художеств 190
- «Недосказки». Выставочный проект Дмитрия Тугаринова и Валерия Архипова  
в Российской академии художеств 192
- «Мировосприятие». Выставка произведений Владимира Пименова в Российской  
академии художеств 194
- «Два поколения». Выставка произведений Николая Вдовкина  
и Екатерины Вдовкиной в Российской академии художеств 196
- «Крым». Выставка произведений Виктора Иванова в Российской академии  
художеств 198
- «Вдохновение и традиции». Выставка произведений Николеты Стати в МВК РАХ 200
- «Война и Мир». Выставка произведений Александра Быстрова и учеников  
в МВК РАХ 202
- «Индикт». Выставка произведений Виктора Калинина в Российской академии  
художеств 204
- «Оттиск личности». Выставка произведений Галины Ваншенкиной в МВК РАХ 205
- Выставка «Даши Намдаков. Трансформация» в Российской академии художеств 208

Introductory remarks

8

**ART OF THE XX–XXI CENTURIES****Ainutdinov A.S.** On the history of the Sverdlovsk branch of the URSSR Art Fund of the 1940s: the birth of the organization and the beginning of its work

10

**Gao Lili.** The brief analysis of the paintings of the Zhi Qing Period artists in Heilongjiang Province

22

**Kogan L.D.** Artist Nikolay Simonovsky: a new image of St. Petersburg

34

**Toma L.A.** Creative activity of Galina Kantor-Molotova in the puppet theatre and not only

44

**FORUM****Baigalmaa P.** “Rigden Jyepo — Messenger of Shambhala” is the creation of the famous Russian artist, scientist, researcher of Central Asia N.K. Roerich

60

**Bardaleeva S.B.** Collection of the Buddhist sculptures of Mongolia of the National Museum of the Republic of Buryatia

68

**Batyreva S.G.** Folk arts and crafts of the Oirats of Mongolia: to the formulation of the problem of study

78

**Li Chun Xiang.** Mongolia stage decoration in the socialist period

90

**Onufrienko D.E.** The revival of felt art in Mongolia in the case of the artist Munkhsoyol Batsukh

104

**Khertek A.S.** Tuva and Mongolia: cooperation in the fine arts

116

**Shinkovoy A.I.** Mongolian works of Buddhist art in the museums of Irkutsk: general characteristics of the collections

126

**Shishin M.Yu.** Creativity of the Mongolian artist D. Enkhtaivan: stages of formation, key elements of the creative method

138

**IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES****Kornilina M.M.** Pavel Tretyakov’s activity in the antique art market

152

**Semakova N.A.** Attribution problems of B.V. Smirnov’s graphics from the Novosibirsk State Museum of Local History collection

162

**Shtolder N.V.** The graphic heritage by Ferdinand Hodler in Swiss collections

176

## DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Kuya. Zendo 186

## ACADEMY NEWS

«Oasis of Nostalgia». Exhibition of works by Alexander Mayorov	190
«Understories». Exhibition project by Dmitry Tugarinov and Valery Arkhipov at the Russian Academy of Arts	192
«Worldview». An exhibition of works by Vladimir Pimenov at the Russian Academy of Arts	194
“Two generations”. Exhibition of works by Nikolai and Catherine Vdovkin at the Russian Academy of Arts	196
«Crimea». Exhibition of works by Viktor Ivanov at the Russian Academy of Arts	198
«Inspiration and Tradition». Exhibition of works by Nicoleta Stati at the Russian Academy of Arts	200
«War and Peace». Exhibition of works by Alexander Bystrov and students at the Russian Academy of Arts	202
«Indict». Exhibition of works by Viktor Kalinin at the Russian Academy of Arts	204
«Imprint of personality». Exhibition of works by Galina Vanshenkina at the Russian Academy of Arts	205
Exhibition «Dashi Namdakov. Transformation» at the Russian Academy of Arts	208



Дорогие читатели!

Как и всегда, я хочу поделиться своим впечатлением об идеях и темах, которые нашли свое воплощение в статьях наших авторов. Снова подчеркну, что мы им очень благодарны и что с каждой новой статьей открываем для себя удивительный мир искусства Евразии.

Уже в первой рубрике «Искусство XX–XXI веков» — если продвигаться с востока на запад — мы, прежде всего, рассказываем об особенном направлении искусства Китая 1960–1970 гг., практически не известном в России, а возможно, и в других странах, и получившем название Чжи Цин (образованная молодежь). В это время тысячи молодых людей, в том числе обучавшихся в художественных заведениях, отправились в сельскую местность, для того чтобы поднимать ее в экономическом, социальном и культурном планах. Конечно же, им было трудно, но автор статьи сосредоточивается не на этом, а на том, как это время сказалось и сказывается в творчестве художников, многие из которых ныне стали известными.

Продвигаясь дальше на запад, мы делаем остановку в Свердловске — ныне Екатеринбурге — и представляем неизвестные страницы истории Свердловского отделения Художественного фонда СССР. Это интересно не только с фактологической точки зрения, но еще и как знак благодарной памяти тем, кто формировал прочные основания современного уральского искусства.

Санкт-Петербург (Ленинград) — столица искусства, и мы рады представить его облик таким, каким он открылся Николаю Симоновскому и каким воплощен в его картинах, многие из которых также еще не были известны широкому кругу любителей искусства, да и искусствоведам.

Самая западная точка нашей остановки в путешествии по современному искусству Евразии — Молдова. Для многих будет открытием творчество Галины Кантор-Молотовой. Она с большим мастерством проявляет себя в сценографии кукольного театра. Образы ее героев, в которых сразу влюбляются дети, — добрые, забавные, смешные, очень открытые и понятные зрителю. Но этим не ограничивается ее искусство. В скульптуре художница выступает как глубокий философ, а в живописных произведениях — как тонкий лирик.

Центральная рубрика нашего журнала посвящена, казалось бы, политическому событию — 100-летию установления дипломатических отношений между Россией и Монголией в ноябре 1921 года. Но, обращаясь к тем годам, можно заметить, как радикально повлияло это событие на искусство Монголии и на художественные связи наших стран. Российские художники, уже состоявшиеся в искусстве, — Ц. Сампилов,

К. Померанцев и многие другие — приехали в Ургу, нынешний Улан-Батор. Они помогли монгольским талантливым художникам Б. Шараву, Л. Гаваа, У. Ядамсурэну совершить в кратчайшие сроки переход от средневекового по форме искусства к искусству нового времени. Сближение двух стран помогло многим одаренным художникам продолжить свое обучение в ведущих художественных институтах Советского Союза. Мы рассказываем лишь о двух мастерах, ныне проявляющих себя в разных сферах искусства — в художественной обработке войлока (Б. Мунхсоёл) и в живописи (Д. Энхтайван) и занимающих ведущие позиции в современном искусстве Монголии. Выросший уровень профессионального мастерства монгольских художников и обучение их в России, желание продолжить дружбу и творческое сотрудничество с коллегами естественно подвело к проведению совместных пленэров на территории России и Монголии. Этот раздел российско-монгольского сотрудничества хранит множество удивительных страниц и еще не известных произведений искусства. Пленэрам в Тыве и Монголии посвящен один из наших очерков.

Особую роль в художественном пространстве России и Монголии ныне играют музеи и галереи искусств. Во многих хранятся в буквальном смысле сокровища. О буддийских коллекциях рассказывается в статьях, посвященных музею имени Ц. Сампилова в Улан-Удэ и музейным собраниям Иркутска. В 1926–1927 гг. в Монголии работала экспедиция Н.К. Рериха. Покидая страну, которую он полюбил и где увидел ростки новой жизни, известный русский художник дарит правительству революционной Монголии картину «Великий Всадник», которая ныне украшает постоянную экспозицию одного из замечательных музеев Евразии — Музея изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара в Улан-Баторе.

Развитие искусства в Монголии стало поводом для разного рода искусствоведческих исследований. Мы представляем статьи, посвященные двум областям искусства — театральной сценографии и народному искусству западных монголов-ойратов.

В рубрике «По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей» мы публикуем статьи о том, как формировалась та или иная коллекция, как картины и рисунки оказывались в собрании музеев. О работах одаренного художника Б.В. Смирнова из собрания Новосибирского краеведческого музея; о том, как П.М. Третьяков собирал произведения для своей уникальной коллекции на антикварном рынке; о графических работах художника Фердинанда Ходлера.

В разделе «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры» мы решили рассказать о двух монахах, канонизированных буддийской церковью, — Дзендо (VII в.) и Куя (Коя) (X в.), которые были при жизни известны своими религиозными подвигами и поэтому изображены в танках. Надеемся, что публикация о них поможет атрибуции буддийских произведений, хранящихся в музейных собраниях.

Рубрика «Вестник Академии» представляет мастеров различных видов искусства, открывших свои выставки в стенах Российской академии художеств. Особенно интересными нам представляются выставки В. Калинина и В. Иванова, которые с 1970-х годов формируют осевое направление современного искусства нашей страны.

Прочитав последний лист журнала и вспоминая весь выпуск, находишь нечто общее между всеми художниками, такими несхожими, между произведениями искусства, выполненными в совершенно разных направлениях и в различной манере. Все подлинное искусство, скульптуры, рисунки наполнены огнем творчества. Человек, однажды испытавший муки и радости создания нового, становится другим, по-другому смотрит на мир. В его душе формируется непоколебимый стержень, который позволяет преодолеть очень многое. И одновременно рождается щедрость и страстное желание поделиться открытым со многими. Поэтому, дорогие читатели, если искры творческого горения художников доносятся до вас со страниц журнала «Искусство Евразии», то мы считаем, что движемся от номера к номеру в нужном направлении.

Михаил Шишин  
главный редактор

Dear readers!

As always, I want to share my impressions of the ideas and topics that have found their embodiment in the articles of our authors. I would like to stress again that we are very grateful to them and that with each new article we discover the wonderful world of Eurasian art.

Already in the first section “Art of the 20th — 21st centuries”, moving from East to West, first of all we talk about a special direction of Chinese art in 1960–1970, practically unknown in Russia, and possibly in other countries, and called Zhi Qing (‘Educated youth’). At that time, thousands of young people, including those studying in art institutions, went to the countryside in order to raise it economically, socially and culturally. Of course, it was difficult for them, but the author of the article focuses not on this, but on how this time affected the work of artists, many of whom have now become famous.

Moving further to the West, we make a stop in Sverdlovsk, now Yekaterinburg, and present unknown pages in the history of the Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund. This is interesting not only from a factual point of view, but also as a sign of grateful memory to those who have formed the solid foundations of modern Ural art.

St.-Petersburg (Leningrad) is the capital of art, and we are glad to present its appearance as it was revealed to Nikolai Simonovsky and as embodied in his paintings, many of which were not yet known to a wide audience and art critics.

The westernmost point of journey through the contemporary art of Eurasia is Moldova. For many, the work of Galina Kantor-Molotova will be a discovery. She shows herself with great skill in the stage design of the puppet theater. The images of her characters, in which children immediately fall in love, are kind, funny and understandable to the viewer. But in sculpture, the artist acts as a deep philosopher, and in paintings — as a subtle lyricist.

The central section of our journal is devoted to a seemingly political event — the 100th anniversary of the establishment of diplomatic relations between Russia and Mongolia in November 1921. But, turning to those years, you can see how this event radically influenced the art of Mongolia and the artistic ties of our countries. Russian artists Ts. Sampilov, K. Pomerantsev and many others came to Urga, present-day Ulaanbaator. They helped the Mongolian talented artists B. Sharav, L. Gavaa, U. Yadamsuren to make, in the shortest possible time, the transition from medieval art to modern art. The rapprochement of the two countries helped many gifted artists to continue their studies at the leading art institutes of the Soviet Union. We are talking about only two masters who are now showing themselves in different spheres of art — in the artistic processing of felt (B. Munkhsoyol) and in painting (D. Enkhtaivan) and occupying leading positions in the contemporary art of Mongolia. The increased level of professional skill of Mongolian artists and their training in Russia, the desire to continue friendship and creative cooperation with colleagues naturally led to the holding of joint plein airs in Russia and Mongolia. This section of Russian-Mongolian cooperation contains many amazing pages and still unknown works of art. One of our essays is dedicated to plein airs in Tuva and Mongolia.

Museums and art galleries now play a special role in the artistic space of Russia and Mongolia. Buddhist collections are described in essays dedicated to the Ts. Sampilov Museum in Ulan-Ude and in the museum collections of Irkutsk. In 1926–1927 an expedition of N.K. Roerich worked in Mongolia. Leaving the country he fell in love with and where he saw the sprouts of a new life, the famous Russian artist

presents the painting “The Great Rider” to the government of revolutionary Mongolia, which now adorns the permanent exhibition of one of the remarkable museums of Eurasia — the Fine Arts Zanabazar Museum.

The development of art in Mongolia has become a pretext for various kinds of art history research. We present articles dedicated to two areas of art: theater scenography and folk art of the Western Mongols-Oirats.

In the heading “On storerooms and expositions of museums and art galleries” we post articles about some collection was formed, how paintings and drawings ended up in the collection of museums. You can learn about the gifted artist B.V. Smirnov from the collection of the Novosibirsk Museum of Local History; about how P.M. Tretyakov collected works for his unique collection in the antique market; about the graphic works of the artist Ferdinand Hodler.

In the section “Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra” we talk about two monks canonized by the Buddhist Church — Zendo (7th century) and Kuya (Koya) (10th century), who were known for their religious exploits during their lifetime and therefore are depicted in tanks. We hope that publishing about them will help the attribution of Buddhist works stored in museum collections.

The heading “Academy News” presents masters of various types of art who have opened their exhibitions. We find the exhibitions of V. Kalinin and V. Ivanov particularly interesting. These artists form the axial direction of contemporary art in our country since the 1970s.

Leafing through the last page of the journal you find something in common between all the artists, so dissimilar, between works of art made in completely different directions and in a different manner. All truly talented and sincere paintings, sculptures, drawings are filled with the fire of creativity. A person who has once experienced the torment and joy of creation — begins to look at the world differently. An unshakable core is formed in his soul, which allows him to overcome a lot. At the same time, a desire is born in his soul to share the new that he discovered. Therefore, dear readers, if the sparks of the creative burning of artists reach you from the pages of “The Art of Eurasia” Journal, then we believe that we are moving from issue to issue in the right direction.

Mikhail Shishin  
Chief Editor

# ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

## ART OF THE XX–XXI CENTURIES

**Ainutdinov, Anton Sergeevich**

*Sverdlovsk branch of the Union of Artists of Russia,  
Yekaterinburg, Russian Federation*

**Айнутдинов Антон Сергеевич**

*Свердловское отделение Союза художников России,  
г. Екатеринбург, Российская Федерация*

ИЗ ИСТОРИИ СВЕРДЛОВСКОГО  
ОТДЕЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ФОНДА СССР 1940-Х ГОДОВ:  
РОЖДЕНИЕ ОРГАНИЗАЦИИ  
И НАЧАЛО ЕЕ РАБОТЫ

**ON THE HISTORY  
OF THE SVERDLOVSK BRANCH  
OF THE URSSR ART  
FUND OF THE 1940S:  
THE BIRTH OF THE ORGANIZATION  
AND THE BEGINNING OF ITS WORK**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.001

УДК 7.078+7.067

## АННОТАЦИЯ

Изучение сохранившихся до наших дней архивных документов Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников 1930–1940-х годов позволило реконструировать последовательность событий, связанных с возникновением и организацией работы местного представительства Художественного фонда СССР, чья деятельность до настоящего времени еще не находилась в поле зрения историков искусства. В статье рассматривается первое десятилетие существования этой организации в Свердловске, главной задачей которой, начиная с ее появления, являлась материальная и социальная поддержка творцов — художников и искусствоведов.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Свердловское отделение Художественного фонда СССР; Свердловское отделение Оргкомитета Союза советских художников; художники довоенного и послевоенного времени; социальная и материальная поддержка живописцев, графиков, скульпторов, искусствоведов; патронаж.

## ABSTRACT

The study of the archival documents of the Sverdlovsk branch of the Organizing Committee of the Union of Soviet Artists of the 1930s and 1940s that have survived to this day allowed us to reconstruct the sequence of events related to the emergence and organization of the work of the local representative office of the USSR Art Fund, whose activities have not yet been in the field of art historians. The article examines the first decade of the existence of this organization in Sverdlovsk, the main task of which, since its appearance, was the material and social support of creators — artists and art historians.

**KEYWORDS:** Sverdlovsk Branch of the USSR Art Fund; Sverdlovsk branch of the Organizing Committee of the Union of Soviet Artists; artists of the pre-war and post-war period; social and material support for painters, graphic artists, sculptors, art historians; patronage in art.

Архивные документы, связанные с деятельностью Художественного фонда СССР, начиная с 1940-х годов и вплоть до изменения государственно-социальной формации страны в 1990-е годы, еще не проанализированы исследователями. Вместе с тем всё, что имеет отношение к работе этой общественной организации, занимавшейся материально-бытовым обеспечением художников и искусствоведов, их социальной поддержкой, чрезвычайно важно описать, зафиксировать, отразить в специальной научной литературе в настоящее время, уже чуть отдаленное от советской эпохи. Это необходимо для того, чтобы у современников появилось конкретное, объемное и беспристрастное, очищенное от любых конъюнктурных и идеологических соображений, представление о том, чем занимался Художественный фонд СССР. Предлагаемая статья с опорой главным образом на корпус архивных источников, приводимый в ней, имеющих отношение к первому десятилетию существования Свердловского отделения фонда, ставит своей целью постановку такой искусствоведческой проблемы, несколько лет назад еще невозможной по идеологическим мотивам, а также осуществление первых практических шагов в решении подобной исследовательской задачи.

Художник Фёдор Шмелёв в самом начале 1940 года сообщал после возвращения из командировки в Москву среди прочих новостей о том, что в столице планируется создание Художественного фонда (рис. 1). На этот счет он сделал лаконичное замечание о нововведении, обращенное к художникам: «Создан будет Художественный фонд. Все члены (Оргкомитета Союза советских художников.— Прим. А. А.) могут быть участниками Художественного фонда» [14, л. 36]. На протоколе этого общего собрания, хранящемся в Государственном архиве Свердловской области, сделана рукописная пометка председателя, который вел то заседание: «Ответить Шмелёву на заданные вопросы товарищей» [14, л. 35]. Эти вопросы в том числе касались и того, что сообщил им об организуемом фонде вернувшийся из командировки живописец. Так, художник Олег Бернгард спросил у Ф. Шмелёва: «Что будет представлять из себя Художественный фонд?» [14, л. 37]. К сожалению, ответ, если он даже и был дан ему в тот день в устной форме, в уцелевшем протоколе в письменном виде отсутствует.

Дальнейшие события вокруг появления новой организации в Свердловске развивались не так стремительно, как можно было бы подумать, зная жесткую властную руку сталинского времени. Следующее упоминание о Художественном фонде СССР встречается уже только в документе конца марта 1940 года, который в свою очередь



1. Фёдор  
Константинович  
Шмелёв.

Фото из архива  
Свердловского отделения  
Союза художников России

хронологически последовал за постановлением Совета народных комиссаров СССР от 4 февраля 1940 года об учреждении фонда в Москве. Задержка с учреждением республиканских, областных и краевых отделений фонда была связана с необходимой перерегистрацией членов и кандидатов в местные творческие союзы — тех художников, которые, собственно, и могли пользоваться благами, прописанными в его уставе. В одном из протоколов собрания свердловских художников есть следующее упоминание, которое и позволило связать воедино эти два организационных процесса: «Выяснить в Москве следующие вопросы: 1. Об организации Художественного фонда. 2. О финансировании Союза. 3. Об инструкции перерегистрации членов и кандидатов ССХ. 4. Об организации творческих мастерских» [15, л. 14]. Однако к осени 1940 года предполагавшаяся перерегистрация так еще и не была закончена. В протоколе заседания правления от 2 сентября 1940 года содержится решение «начать перерегистрацию с 6/IX», а также фиксируется намерение оповестить об этом всех художников [16, л. 8]. Вместе с тем, как удалось выяснить из других источников, в то время отсутствовал еще и сам устав Художественного фонда СССР, утвержденный официальным образом Советом народных комиссаров СССР несколькими годами позднее.

За подписями заместителя председателя Совета народных комиссаров Вячеслава Молотова и управляющего делами Совета народных комиссаров СССР Якова Чадаева он был узаконен только 3 июня 1944 года [6, л. 4]. Продолжавшуюся работу вокруг организации фонда как в Москве, так и на местах, в том числе в Свердловске до 1944 года, прервала начавшаяся Великая Отечественная война, впрочем, эта работа не остановилась совсем.

Уже в конце 1941 года правление творческой организации художников приняло решение «просить Художественный фонд СССР открыть отделение Худож[ественного] фонда в Свердловске при Свердловском Союзе советских художников» и «выдвинуть тов. Голубчикова Н.П. заведующим отделением и поручить ему в ближайшее время начать работу по организации отделения» [17, л. 3]. 3 марта 1942 года правление даже утвердило план мероприятий отделения Художественного фонда [18, л. 30]. 15 июня 1942 года общее собрание свердловских художников проводил московский скульптор Сергей Меркуров, видный деятель монументальной пропаганды, в будущем директор Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина с 1944 по 1950 год. На этом заседании была подвергнута критике работа председателя Свердловского отделения местной творческой организации, скульптора Анатолия Анисимова и состоялись выборы в правление. Художественный критик из Москвы Осип Бескин, также участвовавший в этом заседании, заметил в своем выступлении: «Живу здесь около 8 месяцев, мною выпущено 15 плакатов, — это выходит по 5 плакатов в месяц, а это мероприятие тоже не нашло отражение в работе правления, как не нашло и текстильное производство. Не отмечена и работа скульпторов, одним словом, творческая жизнь союза мертва, и только за последнее время она начала оживать. Коллектив художников г. Свердловска, как я теперь узнал, по ряду товарищей стоит выше ряда других периферийных художников, но с ними не работали и ими мало интересовались, поэтому он на выставках в Москве занимал одно из последних мест» [19, л. 10]. В решении заседания было отмечено, что «в военный период правление не нашло достаточно активных форм переключений творчества художников на оборону страны» [там же, л. 13], а это происходило в то время, когда перед лицом врага находились «сегодня мы (художники разных частей страны. — Прим. А. А.) — москвичи и свердловцы» [19, л. 11]. Чтобы изменить ситуацию в положительную сторону в области агитационной, патриотической и монументальной пропаганды, свердловчанам была дана надежда на положительное решение вопроса со скульптурной ма-

стерской. С. Меркуров поручился организовать в Свердловске общую коллективную мастерскую для уральских скульпторов [19, л. 12]. Дальнейшая судьба обещания неизвестна, но есть предположение, что оно осталось просто на словах, так как в соответствии с порядком передачи местному отделению фонда в декабре 1943 года производственных мастерских ему отдали на баланс лишь здание бывшей церкви, принадлежавшей Художественному фонду СССР. Для осуществления передачи мастерских была создана специальная комиссия, которую возглавил художник Ф. Шмелёв, а временно исполняющей обязанности директора производственных мастерских стала З. Копьева [4, л. 8]. Живописец Александр Давыдов, который был избран председателем Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников в июне 1942 года, охарактеризовал отношения свердловчан с москвичами сложными, которые не изменила в лучшую сторону даже их географическая близость в войну: «Мы одно время ожидали, как манну небесную, пребывание какого-нибудь московского художника, который мог бы помочь нам, дать товарищеские советы и т.д. Теперь как будто есть все возможности к этому, и художников много и неплохих, я бы сказал, но они как-то стоят в стороне» [19, л. 11]. Ситуация вокруг нехватки квадратных метров площадей мастерских для скульпторов и живописцев, данное и в конце концов невыполненное обещание С. Меркурова и других москвичей лишь подтвердили сложившиеся поверхностные взаимоотношения.

Таким образом, *Свердловское отделение Художественного фонда СССР было учреждено 21 декабря 1943 года в момент передачи ему мастерских в здании бывшей церкви*. Любопытно отметить, что это не были новые помещения для художников в Свердловске — они и раньше использовались в творческих целях. Отдельные сведения о работе в них содержатся уже в документах второй половины 1930-х годов. Так, например, имущественные дела вокруг мастерских затрагивались на одном из собраний художников в 1936 году. В протоколе записано: «Слушали: Оборудование б. церкви под мастерские и квартиры. Постановили: 1) Возбудить ходатайство об отпуске средств для достройки б. церкви» [23, л. 128]. Или на одном из заседаний правления в 1938 году оглашались намерения приспособить церковь под индивидуальные мастерские: «На днях мы получили сообщение, что Всекохудожником Т-во (имеется в виду Уральское областное кооперативное товарищество «Художник», созданное 7 мая 1931 года. — Прим. А. А.) принято в члены Всекохудожника, но ни слова не говорится об оборотных средствах и материальной помощи. В отпуске средств на ремонт помещения б. Крестовоздвиженской церкви облисполком и отдел искусств отказали» [24, л. 45].

И там же добавлено важное замечание, имеющее безусловное историческое значение сегодня: «Если оборотных средств от Всекохудожника получено не будет, то мастерские организовать при Союзе советских художников» [24, л. 45а]. Из этого уточнения можно сделать вывод о том, что на протяжении 1930-х годов неоднократно обсуждалась проблема с наличием мастерских для творцов изобразительного искусства в Свердловске. Найденное решение было нетривиальным: вместо расширения или предоставления новых мастерских художникам были переданы те же самые помещения, которые просто формально были закреплены на балансе новой общественной организации — созданного местного отделения Художественного фонда СССР. Разница с подходом «Всекохудожника» (Всероссийского союза кооперативных товариществ работников изобразительного искусства в 1928–1953 гг.), в организацию которого в 1934 году вошло уральское представительство товарищества «Художник», состояла лишь в том, что начиная с 1943 года и по сравнению с 1930-ми годами отныне предполагалось финансировать содержание мастерских из государственного бюджета, а не оставлять эту непосильную задачу на плечах самих творцов, о чем один из них, председатель Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников Илья Камбаров, еще в 1937 году сообщал следующее: «Вопрос об организации *государственных мастерских* острый для нас, так как заказ по Дворцу пионеров закончен и средств на содержание скульптурной мастерской (б. Крестовоздвиженской церкви) нет» [25, л. 83]. Кроме того, контрактация художников «Всекохудожника», т. е. их материальное обеспечение осуществлялось нерегулярно, на всех членов товариществ заказов не хватало, поэтому финансовое положение свердловских художников в 1930-е годы не росло, а напротив, только снижалось вместе с денежным довольствием.

Какие изменения предполагал устав Художественного фонда СССР в жизни художников страны начиная с 1940-х годов? В документе было заявлено оказание художникам и критикам-искусствоведам, состоящим членами фонда (ими являлись члены и кандидаты в члены Оргкомитета Союза советских художников), содействия в развитии творческой деятельности и улучшения их материально-бытового положения. В отдельных случаях разрешалось на усмотрение правления организации помогать и молодым творцам, еще не состоящим членами союза. Для выполнения этих задач фонд должен был: содействовать своим членам в развитии творческой работы путем предоставления им возвратных ссуд и безвозвратных пособий во время работы над новыми художественными произведениями, снабжать художников

производственными материалами и инвентарем, содействовать распространению художественных произведений, принимать меры по внедрению в промышленность для массового изготовления лучших образцов художественных произведений, проводить мероприятия по строительству мастерских и студий для работы, обеспечивать ими художников, помогать с командировками, организовывать культурно-бытовое, медицинское и санаторно-курортное обслуживание членов фонда и их семей, оказывать членам фонда и их семьям постоянную, временную материальную помощь в случае нуждаемости и утраты трудоспособности, содействовать вместе с Управлением по охране авторских прав при Оргкомитете Союза советских художников в деле охраны авторских прав художников и искусствоведов [27]. При этом отмечалось, что Художественный фонд имел право открывать художественно-производственные мастерские, организовывать мероприятия по выработке инвентаря и материалов для производства художественных произведений, строить и содержать дома художников, дома творчества и библиотеки, дома отдыха, дачи, дома для престарелых, сирот, детские сады и столовые, пошивочные, обувные и другие мастерские, предназначенные для бытового обслуживания художников и искусствоведов, а также членов их семей, устраивать художественно-выставочные салоны с продажами художественных произведений и репродукций, оказывать юридическую помощь своим членам. Средства организации, которые предоставлялись членам фонда, должны были накапливаться за счет взносов членов Оргкомитета Союза советских художников, от доходов предприятий и имущества, «из производимых всеми государственными, кооперативными и общественными организациями и предприятиями начислений в размере 3% на вознаграждение, выплачиваемое художникам (живописцам, скульпторам, графикам, оформителям и художникам промышленности) за выполненные ими по своей специальности художественные работы» [27]. Руководящим органом фонда назначалось правление Оргкомитета Союза советских художников (при этом текущие вопросы решать поручено было правлению Художественного фонда СССР), а общий контроль творческой, производственной и финансовой деятельности велся комитетом по делам искусств при Совнаркомом СССР. В союзных, автономных республиках, областях, краях по постановлениям правления фонда организовывались местные отделения организации [27, л. 5–7].

В 1946–1949 годы Свердловское правление отделения Художественного фонда СССР, а также Свердловское отделение Оргкомитета Союза советских художников регулярно рассматривали

**2. Николай****Порфирьевич****Голубчиков****(первый слева),****Юрий Александрович****Иванов****(третий, в центре).**

Фото из архива

Свердловского отделения

Союза художников России



и выдавали положительные решения на получение возвратных ссуд и безвозвратных пособий. До июня 1948 года директором Свердловского отделения Художественного фонда СССР был Михаил Александрович Кузнецов, председателем правления — живописец Николай Порфирьевич Голубчиков, в состав правления входили скульпторы Василий Андреевич Буланкин, Петр Алексеевич Сажин, живописцы Анатолий Львович Маневич, Иван Васильевич Салов, Фёдор Константинович Шмелёв, директор отделения М. Кузнецов [28, л. 216]. Распространенной практикой в первые годы работы организации стало обращение художников за финансовой помощью для своих детей. Приведем только некоторые примеры. Так, живописец Николай Сазонов 22 сентября 1947 года обратился с заявлением следующего содержания: «Прошу оказать материальную помощь, для покупки дочери ботинок и галош» [7, л. 19]. Просьбу художника удовлетворили, но было вынесено решение также и об адресной помощи всем семьям членов Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников. В протоколе заседания правления от 5 ноября 1947 года отмечено по этому поводу: «В ознаменование 30-летия Октябрьской революции отпустить на детские подарки 2700 рублей, из них на детей работников мастерских 1200 рублей, отнести расход на статью “помощь детям”» [20, л. 4]. График Екатерина Гилева попросила выделить возвратную ссуду в размере 400 рублей: «Моя дочь больна и нуждается в усиленном питании. А т.к. в течение этого месяца заработки мои были ничтожные — я нахожусь в весьма затруднительном материальном положении. 28/XI.1947 г.» [8, л. 4]. График Олег Коровин также обращался за материальной помощью: «Прошу оказать мне материальную помощь в поездке детей в дом отдыха в размере пятьсот рублей. Прошу не отказать» [9, л. 76]. Деньги были

им предоставлены. Художник Лев Эппле, немец по национальности, неоднократно запрашивал после войны у фонда денежные средства. В одном из обращений ему требовалось на лечение детей 2000 рублей [10, л. 15]. Решением организации от 4 декабря 1947 года художнику было не отказано в ходатайстве [21, л. 23, с. 2]. Следует сказать, что послевоенные годы были сложными для всего советского народа, а не только для художественной интеллигенции. Уцелело, к примеру, и такое обращение от 4 сентября 1947 года, в котором Юлий Бершадский, ученик Ильи Репина, оказавшийся на Урале в эвакуации, делал запрос в Свердловское отделение Художественного фонда СССР на материальную помощь: «Прошу выдать тысячу рублей, которые требуются для упаковки и отправления из Одессы в Свердловск моих произведений (в количестве около сорока холстов, частью на подрамниках), которые сохранились в Одесском музее, после немецкой оккупации» [11, л. 27]. Денежный вопрос разрешился положительно для художника на заседании правления Свердловского отделения 30 сентября 1947 года. В протоколе зафиксировано: «выдать Бершадскому Ю.Р. 1000 рублей по статье “на ремонт мастерских”» [22, л. 35].

Как мы отмечали ранее, «если денежные вопросы на лечение, помощь детям, одолевавшие художников, еще как-то решались, то труднее обстояло положение дел с жильем и мастерскими, так как Дом художника еще не был построен» [1, с. 49], а к разработке его проекта даже не приступили. Председатель Свердловского отделения Союза советских художников Давид Ионин в письме к председателю Оргкомитета Союза советских художников Александру Герасимову в 1952 году среди прочего упоминал, что в перспективе «строительство 16 квартир, хотя и не полностью, но всё же облегчит тяжелые жилищно-бытовые условия свердловских художников, из которых 28 человек не имеют самостоятельных не только квартир, но и комнат» [12, л. 43]. Председатель правления Свердловского отделения фонда Юрий Иванов сообщал коллегам в письме в Москву: в 1952 году еще «ни один из художников не имеет самостоятельной мастерской» [13, л. 46]. Вместе с тем Свердловское отделение в 1951 году насчитывало семьдесят одного члена. В самом Свердловске проживали шестьдесят шесть человек [5, л. 55]. Художник Николай Чесноков впоследствии вспоминал, что личные помещения, предоставленные под мастерские в 1940-х годах, были только у графика Олега Коровина и живописца Виктора Зинова: «На втором этаже пристроя (сейчас Крестовоздвиженского мужского монастыря.— Прим. А. А.) к бывшей церкви, в которой помещался Художественный фонд,



**3. Мастерские  
Свердловского  
отделения  
Художественного  
фонда СССР в здании  
бывшего храма.**

Начало 1940-х гг.

Фото из архива

Свердловского отделения

Союза художников России

были две комнаты, изолированные друг от друга невысокой деревянной заборкой, примерно на метр не достигающей до потолка. Как особая привилегия, мастерские эти были предоставлены В.С. Зинову и О.Д. Коровину, очевидно, их считали более достойными претендентами на личное пользование этими помещениями» [33, с. 285]. О мастерских тех лет оставил записи и художник Виталий Волович: «Внизу, в большом зале, размещался скульптурный цех для производственных работ. Там делали бюсты вождей, памятники солдатам Великой Отечественной войны, надгробия... Там же работали форматоры... <...> Вечерами коридор освещался тусклым светом лампочки, едва проникающим сквозь густой слой осевшей на ней гипсовой пыли. <...> На втором этаже был живописный цех. Здесь выполняли заказные работы художники, не имеющие персональных мастерских. <...> Время от времени в конце зала полукругом расставлялись стулья, и тогда здесь проходили художественные советы. <...> Во время войны на первом этаже мастерских, возле входных дверей, за перегородкой жил слон (так как там располагался городской зоопарк.— Прим. А. А.). От голода он слабел всё больше и больше...» [3, с. 285].

Впрочем, в официальных документах, а не мемуарах, содержится другая информация о количестве членов, имевших мастерские

в конце 1940-х — начале 1950-х годов. В учетной карточке Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников 1950 года в графе обеспеченности индивидуальными мастерскими называются цифры: «живописцы — 8 человек, скульпторы — 6 человек» [30, л. 124]. Однако следует иметь в виду, что эти данные приписаны от руки, поэтому сейчас очень сложно установить их достоверность на момент составления документа, а также время, когда они были сделаны. В учетной карточке 1951 года [31, л. 152] количественный состав обеспеченных мастерскими не изменен по отношению к сведениям 1950 года, но данные уже приводятся в машинописном тексте. И в дальнейшем в отчетных справках эти цифры не менялись. Следует ли доверять обоим источникам в полной мере или руководствоваться воспоминаниями художников, например Н. Чеснокова? По-видимому, это дело личного выбора — верить документу для отчетности перед вышестоящим начальством или признавать правоту за публицистическим воспоминанием, содержащим, правда, и известную долю субъективности в эмоциональной оценке сталинского времени. Вместе с тем нужно обратить внимание и на такую оговорку, касающуюся мастерских, зафиксированную в одном из документов, что на их строительство — «Всекохудожником» или Художественным фондом — ни в 1950 году, ни в 1951 году никаких денежных

4. Живописный цех  
в Свердловском  
отделении  
Художественного  
фонда СССР.

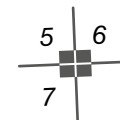
Начало 1940-х гг.  
Фото из архива  
Свердловского отделения  
Союза художников России



средств не выделялось [31, л. 152]. Из нее можно понять, что здание бывшей церкви, взятое на баланс Художественного фонда СССР в 1943 году, было единственным перестроенным помещением для работы в 1940-е годы, вплоть до открытия Дома художников после XX съезда КПСС. Именно в нем в соответствии с внутренним распорядком работали живописцы и скульпторы, создавая художественные произведения, — отсюда и разные сведения о постоянном количественном составе членов фонда и союза, обеспеченных коллективной мастерской (тех, кто регулярно занимался творчеством, не просто числился в организации), а не отдельными индивидуальными комнатами, которыми еще только в перспективе предстояло обеспечить свердловских творцов.

В 1948 году внутри Художественного фонда СССР в Москве проводилась перерегистрация хозяйственных производственных предприятий, которая, как отмечалось, не затрагивала отделений организации по стране. Они же в свою очередь получили отдельную проверку с 1 января по 1 июля того же года в местных финансовых органах [32, л. 14]. В результате такой проверки 28 марта 1948 года в Свердловске имущество фонда было зарегистрировано за художественно-производственным предприятием, в которое вошли несколько цехов: живописный, скульптурный, оформительский, издательский и росписи тканей [26, л. 13].

В акте обследования, прилагавшемся к его регистрации, можно даже отыскать такие подробности, как то, что для обслуживания коллектива мастерской (художественно-производственного предприятия) имелись швея, сапожник, портной, а также одна автомашина [2, л. 11]. После этого произошли и кадровые изменения в руководстве фонда. Директором отделения стал Дмитрий Сергеевич Горбачёв, председателем правления — живописец Юрий Александрович Иванов, членами правления стали живописцы Борис Кириллович Смирнов, Фёдор Константинович Шмелёв, Иван Васильевич Салов, скульпторы Василий Андреевич Буланкин, Галина (Гали) Владимировна Петрова [29, л. 203]. Руководящее звено фонда проводило свои заседания в Доме работников литературы и искусства, там же, где располагалось и правление Свердловского отделения Оргкомитета Союза советских художников. Вероятно, к концу 1940-х годов никакими из провозглашенных, согласно уставу фонда, благами, кроме материальных, свердловские художники еще не успели воспользоваться, а также ничего не начали строить ни для себя, ни для своих семей. Скорее всего, это было просто невозможно, поскольку только в 1949 году страна выполнила планы послевоенной пятилетки по восстановлению народного хозяйства, а в области культуры и искусства, сотрясавшейся во второй половине 1940-х годов многочисленными



**5. Скульптурный цех  
в Свердловском  
отделении  
Художественного  
фонда СССР.**

Начало 1940-х гг.  
Фото из архива  
Свердловского отделения  
Союза художников России



**6. В мастерских  
Свердловского  
отделения  
Художественного  
фонда СССР в здании  
бывшего храма.**

Начало 1940-х гг.  
Фото из архива  
Свердловского отделения  
Союза художников России

**7. Художники создают  
портреты членов  
Политбюро ЦК ВКП(б).**

В центре  
изображение  
Первого секретаря  
Ленинградского обкома  
и горкома ВКП(б)  
Андрея Жданова.

скандалами, расследованиями и постановлениями, диктовали идеологические «правила» Управление (Отдел) пропаганды и агитации при ЦК ВКП(б), а также высшее руководство СССР в лице Политбюро, старавшееся держать художественную интеллигенцию и напрямую, и через партийную власть на местах в «бериевских», «ждановских» и «маленковских» рукавицах. Кроме того, нельзя забывать также и тот факт, что в 1947 году были отменены карточки на продовольственные и промышленные товары, а также состоялась денежная реформа, по которой старые деньги обменивались на новые купюры. Таким образом, Художественный

фонд СССР мог заняться реальной материально-бытовой поддержкой художников и искусствоведов только после окончания реформирования финансовой сферы страны.

Таким образом, к началу 1950-х годов в Свердловске на постоянной основе начало свою работу местное отделение Художественного фонда СССР. Первое десятилетие ушло на создание организации, решение имущественных дел, определение людей, которые вошли в ее правление. Кроме этого, после войны по линии фонда уделялось большое внимание повышению благосостояния художников, заботе о членах их семей, так как



**8. Крестовоздвиженский мужской монастырь в 2021 году, в здании которого располагались мастерские Свердловского отделения Художественного фонда СССР.**

Фото из личного архива  
А.С. Айнутдинова

областное представительство «Всекохудожника» даже и не ставило подобной задачи, не говоря уже о том, чтобы иметь возможности к ее реализации в конкретных решениях. Архивные материалы 1950-х годов, среди которых сохранились бухгалтерские документы, справки и отчеты, дают основания предполагать, что на системной основе работа свердловского фонда началась именно в это десятилетие, выдвинувшее перед этой организацией и художниками, выгодоприобретателями ее становления и развития, круг новых профессиональных, материально-бытовых и имущественных (строительство мастерских и Дома художника) вопросов.

## Литература

1. Айнутдинов А.С. Послевоенное искусство Свердловска (1946–1952 годы) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 4 (19). С. 44–57. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/145>
2. Акт № 235 от 15 марта 1948 года инспекции Октябрьского горфо обследования производственных художественных мастерских Худ. фонда СССР // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2730. Оп. 1. Д. 9. Л. 11.
3. Волович В.М. Мастерская. Записки художника. Екатеринбург: Издательский дом «Автограф», 2017. 610 с.
4. Выписка из протокола № 29 заседания правления Художественного фонда СССР от 21 декабря 1943 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2730. Оп. 1. Д. 9. Л. 8.
5. Копия выписки из протокола № 25 § 5-а заседания правления Художественного фонда СССР 13 сентября 1951 года // Архив ССХ РСФСР. 15.02.1951–18.11.1954. Л. 55–56.
6. Копия Постановления Совета народных комиссаров СССР № 659 от 3 июня 1944 года «Об утверждении Устава Художественного фонда Союза ССР» // ГАСО. Ф. Р-2730. Оп. 1. Д. 9. Л. 4.
7. Обращение Н.П. Сазонова в Свердловское отделение Художественного фонда СССР // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7-б. Л. 19.
8. Обращение Е.В. Гилевой в Свердловское отделение Художественного фонда СССР // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7-б. Л. 4.
9. Обращение О.Д. Коровина в Свердловское отделение Художественного фонда СССР // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7-б. Л. 76.
10. Обращение Л.А. Эппле в Свердловское отделение Художественного фонда СССР // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7-б. Л. 15.
11. Обращение Ю.Р. Бершадского к Н.П. Голубчикову // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7-б. Л. 27.
12. Письмо Д.М. Ионина председателю Оргкомитета Союза советских художников А.М. Герасимову 25 января 1952 года // Архив ССХ РСФСР. 15.02.1951–18.11.1954. Л. 43.
13. Письмо председателя правления Свердловского отделения Художественного фонда Ю.А. Иванова председателю правления Художественного фонда Союза ССР Е.С. Меликадзе 25 января 1952 года // Архив ССХ РСФСР. 15.02.1951–18.11.1954. Л. 46–47.
14. Протокол общего собрания членов Союза советских художников от 2/1 1940 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 4. Л. 35–38.
15. Протокол заседания правления Свердловского Союза советских художников от 27 марта 1940 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 4. Л. 13.
16. Протокол заседания правления Свердловского Союза советских художников от 2 сентября 1940 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 4. Л. 8.
17. Протокол № 13 заседания правления Свердловского Союза советских художников от 25 декабря 1941 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 5. Л. 3.
18. Протокол объединенного заседания правления Свердловского Союза советских художников и отделения Художественного фонда по Свердловской области от 3 марта 1942 года // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 6. Л. 30–30а.
19. Протокол общего собрания членов Свердловского Союза советских художников от 15 июня 1942 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 6. Л. 9–14.
20. Протокол 15а заседания правления Свердловского отделения Художественного фонда СССР // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7-б. Л. 4.
21. Протокол № 17 заседания правления Свердловского отделения Художественного фонда СССР от 4 декабря 1947 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7-б. Л. 23. С. 1–2.
22. Протокол № 14 заседания правления Свердловского отделения Художественного фонда СССР // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7-б. Л. 33–36.
23. Протокол № 3 заседания Оргбюро ССХ, состоявшегося 16/VI 1936 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 127–128.
24. Протокол заседания правления Союза советских художников от 2/IX 1938 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 45–47.
25. Протокол № 24 заседания правления ССХ от 3/IX 1937 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 1. Л. 82–83.
26. Справка № 371 о Государственной регистрации // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2730. Оп. 1. Д. 9. Л. 13.
27. Устав Художественного фонда СССР // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2730. Оп. 1. Д. 9. Л. 5–7.
28. Учетная карточка Свердловского Союза советских художников (по состоянию на 1 июля 1948 года) // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 212–217.
29. Учетная карточка Свердловского Союза советских художников (по состоянию на 20 января 1949 года) // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 199–203.
30. Учетная карточка Свердловского Союза советских художников (по состоянию на 1 марта 1950 года) // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 121–125.
31. Учетная карточка Свердловского Союза советских художников (по состоянию на 1 января 1951 года) // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2022. Оп. 1. Д. 7. Л. 149–154.
32. Художественный фонд СССР. Отдел общий Свердловскому отделению 15-го марта 1948 г. № 993/112 // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. Р-2730. Оп. 1. Д. 9. Л. 14.
33. Чесноков Н.Г. Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. 316 с.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Айнутдинов Антон Сергеевич — кандидат филологических наук, историк искусства, Свердловское отделение Союза художников России, г. Екатеринбург, Российская Федерация. ORCID ID: 0000-0001-8616-9656. E-mail: [ant-one@yandex.ru](mailto:ant-one@yandex.ru)

**ABOUT AUTHOR:** Aikutdinov, Anton Sergeevich — Cand. Sc. (Philology), art historian, Sverdlovsk branch of the Union of Artists of Russia, Yekaterinburg, Russian Federation. ORCID ID: 0000-0001-8616-9656. E-mail: [ant-one@yandex.ru](mailto:ant-one@yandex.ru)

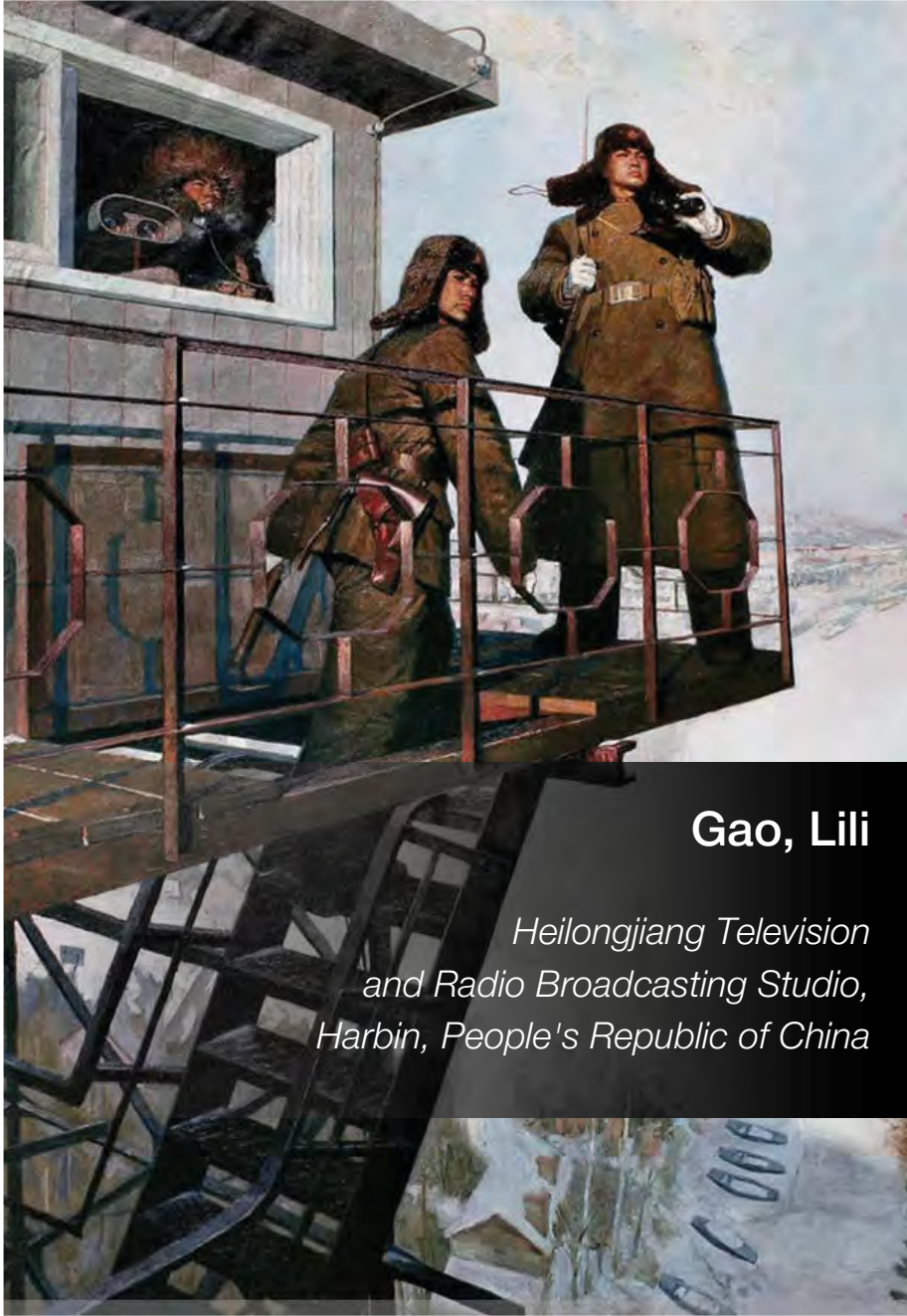
## References

1. Ainutdinov A.S. Post-war art of Sverdlovsk (1946–1952). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, No. 4 (19), pp. 44–57. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.004>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/145> (In Russian).
2. Act No. 235 of March 15, 1948 of the inspection of the Oktyabrsky City District of the inspection of industrial art workshops of the USSR Art Fund. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2730, aids 1, fol. 9. L. 11. (In Russian).
3. Volovich V.M. *Workshop. Artist's notes*. Yekaterinburg, Autograph Publ., 2017. 610 p. (In Russian).
4. Extract from the minutes No. 29 of the meeting of the Board of the USSR Art Fund of December 21, 1943. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2730, aids 1, fol. 9. L. 8. (In Russian).
5. A copy of the extract from the minutes No. 25 § 5-a of the Meeting of the Board of the USSR Art Fund on September 13, 1951. *Arkhiv SSKh RFSFR [Archive of the Union of Soviet Artists of the RFSFR]*. 15.02.1951–18.11.1954. L. 55–56. (In Russian).
6. A copy of the Resolution of Council of people's Commissars of the USSR No. 659 of June 3, 1944, «On approval of the Charter of the Art Fund of the USSR». *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2730, aids 1, fol. 9. L. 4. (In Russian).
7. Treatment N.P. Sazonova in the Sverdlovsk branch of the Art Fund of the USSR. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7-b. L. 19. (In Russian).
8. E.V. Gileva's appeal to the Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7-b. L. 4. (In Russian).
9. O.D. Korovin's appeal to the Sverdlovsk Branch of the USSR Art Fund. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7-b. L. 76. (In Russian).
10. L.A. Epple's appeal to the Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7-b. L. 15. (In Russian).
11. Appeal of Yu.R. Bershadsky to N.P. Golubchikov. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7-b. L. 27. (In Russian).
12. A letter from D.M. Ionin to the Chairman of the Organizing Committee of the Union of Soviet Artists A.M. Gerasimov on January 25, 1952. *Arkhiv SSKh RFSFR [Archive of the Union of Soviet Artists of the RFSFR]*. 15.02.1951–18.11.1954. L. 43. (In Russian).
13. Letter of the Chairman of the Board of the Sverdlovsk branch of the Art Fund Yu. A. Ivanov to the Chairman of the Board of the Art Fund of the USSR E. S. Melikadze on January 25, 1952. *Arkhiv SSKh RFSFR [Archive of the Union of Soviet Artists of the RFSFR]*. 15.02.1951–18.11.1954. L. 46–47. (In Russian).
14. Minutes of the General meeting of the members of the Union of Soviet artists from 2/I, 1940. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 4. L. 35–38. (In Russian).
15. The minutes of the Board meeting of the Sverdlovsk regional Union of Soviet artists from 27 March 1940. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 4. L. 13. (In Russian).
16. The minutes of the Board meeting of the Sverdlovsk regional Union of Soviet artists of September 2, 1940. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 4. L. 8. (In Russian).
17. Protocol No. 13 of the Board meeting of the Sverdlovsk regional Union of Soviet artists from 25 December 1941. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 5. L. 3. (In Russian).
18. The Protocol of the joint Board meeting of the Sverdlovsk regional Union of Soviet artists and the branch of the Art Fund of the Sverdlovsk region from March 3, 1942. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 6. L. 30–30a. (In Russian).
19. Minutes of the General Meeting of Members of the Sverdlovsk Union of Soviet Artists of June 15, 1942. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 6. L. 9–14. (In Russian).
20. Minutes of the 15a meeting of the Board of the Sverdlovsk branch of the USSR Art Fund. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7-b. L. 4. (In Russian).
21. Protocol № 17 meeting of the Board of the Sverdlovsk branch of the Art Fund of the USSR from December 4, 1947. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7-b. L. 23. V. 1–2. (In Russian).
22. Protocol No. 14 of the meeting of the Board of the Sverdlovsk branch of the Art Fund of the USSR. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7-b. L. 33–36. (In Russian).
23. Protocol No. 3 of the meeting of the organizing Bureau of the AOA on 16/VI 1936 SAS. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 1. L. 127–128. (In Russian).
24. The minutes of the meeting of the Board of the Union of Soviet artists 2/IX 1938. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 1. L. 45–47. (In Russian).
25. Protocol № 24 meeting of the Board of the AOA of 3/IX 1937 SAS. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 1. L. 82–83. (In Russian).
26. Certificate number 371 on the State registration. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2730, aids 1, fol. 9. L. 13. (In Russian).
27. The Charter of the Art Fund of the USSR. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2730, aids 1, fol. 9. L. 5–7. (In Russian).
28. Registration card of the Sverdlovsk regional Union of Soviet artists (as of 1 July 1948). *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7. L. 212–217. (In Russian).
29. Registration card of the Sverdlovsk regional Union of Soviet artists (as of January 20, 1949). *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7. L. 199–203. (In Russian).
30. Registration card of the Sverdlovsk regional Union of Soviet artists (as of March 1, 1950). *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7. L. 121–125. (In Russian).
31. Registration card of the Sverdlovsk Union of Soviet Artists (as of January 1, 1951). *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2022, aids 1, fol. 7. L. 149–154. (In Russian).
32. Art Fund of the USSR. General department of the Sverdlovsk department on March 15, 1948 No. 993/112. *State Archive of the Sverdlovsk region*, coll. R-2730, aids 1, fol. 9. L. 14. (In Russian).
33. Chesnokov N.G. *A dream come true*. Yekaterinburg, Ural University Publ., 2000. 316 p. (In Russian).

## Для цитирования | For citation:

Айнутдинов А.С. Из истории Свердловского отделения Художественного фонда СССР 1940-х годов.: рождение организации и начало ее работы // *Искусство Евразии [Электронный журнал]*. 2021. № 3 (22). С. 10–21.  
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.001>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/743>

Ainutdinov A.S. On the history of the Sverdlovsk branch of the URSSR Art Fund of the 1940s: the birth of the organization and the beginning of its work. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 10–21. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.001>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/743> (In Russian).



**Gao, Lili**

*Heilongjiang Television  
and Radio Broadcasting Studio,  
Harbin, People's Republic of China*

**Гао Лили**

*Хэйлунцзянская студия теле- и радиовещания,  
г. Харбин, Китайская Народная Республика*

**THE BRIEF ANALYSIS  
OF THE PAINTINGS  
OF THE ZHI QING PERIOD ARTISTS  
IN HEILONGJIANG PROVINCE**

**КРАТКИЙ АНАЛИЗ  
ЖИВОПИСИ ХУДОЖНИКОВ  
ПЕРИОДА ЧЖИ ЦИН  
В ПРОВИНЦИИ ХЭЙЛУНЦЗЯН**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.002**

**УДК 7.036(510)**

## АННОТАЦИЯ

Движение «Образованная молодежь» (Чжи Цин) — беспрецедентное социальное явление в истории, просуществовавшее более десяти лет, — охватывало более половины семей в городах Китая и полностью изменило судьбу целого поколения. В провинции Хэйлунцзян находилась большая группа Чжи Цин. Сюда, а именно в Тункинский край провинции, приезжало очень много молодежи из Пекина, Тяньцзиня, Шанхая, Чжэцзяна и других мест. Таким образом, по статистике в 1960–1970-х годах в Хэйлунцзяне насчитывалось 1936900 членов Чжи Цин. Здесь было немало тех, кто просто любил заниматься искусством, а много лет спустя стал известным в стране живописцем, и благодаря им живописная история Хэйлунцзяна 1960–1970-х стала яркой страницей в мировом искусстве. Этот период истории противоречив, и возможности для художественного творчества тоже были ограничены, тем не менее в картинах художников Чжи Цин соединилась искренняя творческая страсть с восприятием исторических процессов и личным мировоззрением. Молодые художники этого периода выразили свое понимание трудностей человеческой жизни, воспевали трудолюбие, позволяющее преодолевать трудности, в картинах отражена своеобразная красота холодного края и реализм жизненных ситуаций. Однако самое главное, что объединяет все работы художников движения Чжи Цин, это любовь и трудолюбие в стойком служении искусству. Этот незабываемый творческий опыт имеет для современного искусства безусловную ценность как с исторической и художественной точек зрения, так и в аспекте коллекционной работы. По прошествии многих лет автор исследования возвращается к этому периоду искусства Китая, чтобы изучить основные характерные черты творчества художников Чжи Цин, работавших в провинции Хэйлунцзян, определить историческую ситуацию, повлиявшую на их произведения, и провести предварительный анализ, благодаря которому станет возможным глубже и полнее увидеть это уникальное явление в истории современного искусства.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Хэйлунцзян; Чжи Цин («Образованная молодежь»); живопись; Великий северный край; искусство Чжи Цин.

## ABSTRACT

The Educated Youth Movement (Zhi Qing), an unprecedented social phenomenon in history that has existed for more than ten years, reached more than half of families in Chinese cities and completely changed the fate of an entire generation. There was a large group of Zhi Qing members in Heilongjiang Province. A lot of young people came there from Beijing, Tianjin, Shanghai, Zhejiang and other places. Thus, according to statistics, in the 1960s and 1970s, there were 1,936,900 Zhi Qing members in Heilongjiang. There were many who simply loved to do art, and many years later became a famous painter in the country, and thanks to them the picturesque history of Heilongjiang of the 1960s — 1970s became a bright page in world art. This period of history is controversial, and the possibilities for artistic creation were also limited, nevertheless, in the paintings of the Zhi Qing artists, a sincere creative passion was combined with the perception of historical processes and a personal worldview. Young artists of this period expressed their understanding of the difficulties of human life, praised industriousness that allows one to overcome difficulties, the pictures reflect the peculiar beauty of the cold edge and the realism of life situations. However, the most important thing that unites all the works of the artists of the Zhi Qing movement is love and hard work in persistent service to art. This unforgettable creative experience is of unconditional value for contemporary art, both from a historical and artistic point of view, as well as in the aspect of collecting work. Over the years, the author of the study returns to this period of Chinese art in order to study the main characteristics of the work of Zhi Qing artists who worked in Heilongjiang province, to determine the historical situation that influenced their works, and to conduct a preliminary analysis, thanks to which it will be possible to see deeper and more fully this unique phenomenon in the history of modern art.

**KEYWORDS:** Heilongjiang; Zhi Qing (Educated Youth); painting; Great Northern Territory; art of Zhi Qing.

### Живописная среда Хэйлунцзяна в период Чжи Цин

Говоря о Хэйлунцзянском движении Чжи Цин («Образованная молодежь»), нельзя не упомянуть о тех непростых условиях, в которых трудились молодые люди: суровая местность, пустоши, бесконечные горные леса, ослепительно белые снега и льды, холодные ветра, замерзшие реки, удаленные деревни, постройки для скота, жизнь по несколько десятков человек в больших соломенных домах без электричества, хлопковые куртки и масляные лампы... В таких действительно сложных жизненных условиях молодежь Чжи Цин создавала современное сельское хозяйство, именно эти молодые люди стали свидетелями превращения «пустоши в житницу». Они внесли неоценимый вклад в развитие промышленного производства провинции Хэйлунцзян, а также распространяли передовые идеи в политике и культуре в этом приграничном районе. Эпоха 1960-х годов и время появления Чжи Цин в провинциях, в частности в Хэйлунцзяне, — в большей степени отголоски событий на Даманском полуострове. Главная политическая задача заключалась в активном движении в приграничье во имя государственного строительства и борьбы с «советским ревизионизмом». Лю Цзиньшэн в своих воспоминаниях писал: «Мы приехали в приграничные подразделения из больших городов, внутренний душевный порыв был очень силен. Особые трудности были связаны с природой, но героизм и романтика того времени еще занимает в моем сердце особое место. Во имя революции, во имя страны, во имя сопротивления советскому ревизионизму... Во имя всего этого мы были согласны переносить любые трудности».

Лютые холода северо-востока были исключительно тяжелы, по утрам люди просыпались и обнаруживали, что волосы покрыты инеем, за ночь вода в посуде превращалась в лед, а летом беспокоило множество насекомых. Все молодые люди из Чжи Цин были не старше 17–18 лет, когда в период «культурной революции» остановилось промышленное производство и учебные заведения прекратили занятия. Это привело к тому, что миллионы выпускников остались без дела. В это время молодым людям следовало получать высшее образование, однако они провели 7–8 лет в удаленном регионе, преодолевая тоску и уныние.

### Творческая среда Хэйлунцзянского отделения Чжи Цин

Говоря о горячей любви молодежи из Чжи Цин к живописи, можно сказать, что это было сродни золоту, которое сверкает всегда, и, кроме

того, любовь — это лучший учитель. Живописцы рисовали плакаты и оформляли лозунги для наглядной агитации, писали портреты, проводили театрализованные представления, организовывали места для собраний. Часто в тех плохих и голодных условиях друзья или единомышленники собирались вместе и находили возможность, чтобы сделать несколько рисунков, эскизов, пейзажей — конечно, в этих работах могло не быть ничего особенного с художественной точки зрения, но для увлеченных искусством людей они давали ощущение счастья. Так, Чэн Даньцин рассказывает: «Что доказали художники из среды Чжи Цин? Институтов нет, рисовать вовсе невозможно, и поэтому путь обучения искусству фактически сформировался как неофициальная система взаимодействия учеников и учителей, так называемая “неформальная среда”. В беспокойный век “культурной революции” молодым любителям искусства было так трудно следовать официально признанным канонам, однако были старшие товарищи, которые каждому юному художнику передавали знания и поддерживали его. К сожалению, многие из этих педагогов остались неизвестными. Но каждый художник из Чжи Цин до конца своих дней помнит их как истинных учителей» [5].

У хэйлунцзянских художников из Чжи Цин было немало лидеров, имеющих отношение к художественным кругам Китая. Среди них были те, кто приехал в Хэйлунцзян из Колледжа искусств в Пекине (сейчас это Центральная академия изобразительных искусств. — Прим. перев.): Ли Цзянго, Чжу Вэйфэн, Гун Сяобинь, Чжао Сяомо, Чэнь Синьминь, Чжао Яньчао, Чжао Пэй, Ю Цзиньдун, Лю Цзиньшэн, Ли Цзымин, Ван Цзэнди и другие. Из Пекинского училища искусств и ремесел в Хэйлунцзян отправились Тянь Ли, Чжан Кэнь, а также Люй Кунси из средней школы Пекина. Что касается представителей других городов и провинций, то можно отметить шанхайских выпускников, также направившихся в Хэйлунцзян по программе «Ввысь в горы, вниз в деревни» (Лю Цзиньжэнь, Пань Хэншэн, Фан Фан, Ван Дэюань, Ли Чжунфа, Лю Юйлян, Чэнь Имин, Чжан Чжунда, Ли Бинь, Ли Сяньян, Вэй Синьянь, Ян Циньцин, Дэн Сяопэн, Чжоу Гобинь и другие), уроженцев Тяньцзиня (Линь Цзяньцунь), Гуйлиня (Вэй Цзинмин), г. Хайнина из провинции Чжецзян (Ян Дицзян), Цзясина (Шэнь Цзявэй), а также самого Хэйлунцзяна (Ван Хунъи, Лю Гуанхай, Хань Шаогуан, Сунь Чжаолу и другие). Таким образом, из Колледжа искусств прибыло в Хэйлунцзян более 20 человек. И несмотря на то, что они успели проучиться только один год, они уже отличались достаточно широким кругозором, талантом и оказали огромное влияние

на художников-непрофессионалов из Чжи Цин. Кроме этого, при строительстве производственных корпусов также преподавалось рисование, что стало любителям искусства хорошей платформой для совершенствования навыков мастерства.

Причина, по которой эти любящие рисовать люди из большого коллектива Чжи Цин чего-то достигли, заключается в том, что живопись изменила их, подарила им новые возможности. Иными словами, движение «Вниз в деревни...» и долгое пребывание на севере вдохновило их, пробудило желание творить, обогатило их жизненный опыт, позволило накопить материал для их творчества, расширило их дорогу в искусстве. Ван Дэюань в своей статье, посвященной воспоминаниям о Чжи Цин, писал: «Более сорока лет назад прогрессивное движение, заданное импульсом “культурной революции”, начало тормозить. И несколько лет существования движения “Ввысь в горы, вниз в деревни” огромное количество семей испытывало тяжесть экономических проблем, разлук и других неприятностей. Траектория жизни множества молодых людей также изменилась, амбициям молодежи пришлось столкнуться с реалиями “холодного северо-востока”. А повторение пути предков, в труде борющихся за выживание, стало своеобразной формой воспитания, только этот смысл вкладывался в политическую повестку. По сравнению со многими молодыми людьми из Чжи Цин я считаю “везучим”, благодаря всему вышесказанному я получил специальные навыки, которые еще на этом уровне восполнили недостаток моих знаний о природе человеческих отношений. Несмотря на то что время деятельности Чжи Цин было достаточно трудным, мы держали в руках кисточку. Это помогало преодолеть раздражение и тоску. В часы уныния искусство помогало укрепиться духом, укрепляло внутреннее “я”. В своей основе умение рисовать не имеет прикладного значения, но когда решаются определенные политические задачи, искусство становится незаменимым средством. Поэтому, когда я был в отряде, то часто бегал в штаб подразделения, чтобы оформить выставку, начертить что-то или выполнить другую творческую работу. Благодаря этому я пользовался уважением. В 1973 году издательство “Жэньминь мэйшу” выпустило художественный альбом для подразделения Чжи Цин, а я сделал эстампы в клубе корпуса. После этой работы меня выбрали для участия во Всекитайской художественной выставке. И творческая жизнь в художественной группе подразделения стала моим ежедневным ожиданием».

В 1970-е годы искусство Чжи Цин достигло высшей точки своего развития, и само творчество

с этого периода становится более зрелым. К концу 70-х годов Чжи Цин возвращается в город. Ли Цзяньго в своей статье пишет: «Самым большим желанием Чжи Цин было вернуться в город, стремление к этой цели пронизывало всю жизнь молодежи из этого движения. Что будет после достижения этой цели, никто не задумывался». После возвращения домой они сдавали вступительные экзамены, многие принимали решение поступать в университет, более глубоко погрузиться в учебу, были и те, кто связал себя с искусством и стал знаменитым. Их опыт стал той страницей в истории Китая, которую невозможно закрыть, более того, участники Чжи Цин долгое время в глубине души переживали этот жизненный опыт. Каждый раз, когда в разговоре снова возникала тема о периоде Чжи Цин, глаза свидетелей тех событий наполнялись слезами. То братство, дружба, добрососедские отношения, тоска по родному дому, перипетии человеческой жизни, крах мечтаний, неопределенность — всё это сплелось вместе и определило специфику времени.

#### **Характерные особенности живописи хэйлунцзянских художников периода Чжи Цин**

Живописная история Хэйлунцзяна 1960–1970-х стала яркой страницей в мировом искусстве, однако она до сих пор недостаточно изучена. Обратимся к отдельным работам и проведем анализ с точки зрения живописного мастерства, сюжетов и средств художественной выразительности. В настоящем исследовании использованы материалы художественных альбомов и каталогов [1; 4; 5; 6; 7] и немногочисленные научные статьи и монографии об истории искусства Великого Севера [2; 3].

Все работы хэйлунцзянских художников периода Чжи Цин можно условно поделить на 3 типа, отражающие 1) рефлексии над событиями периода, 2) рефлексии над эмоциональной атмосферой периода, 3) философскую рефлексии. Далее мы рассмотрим характерные признаки каждого типа.

##### *1. Произведения, отражающие рефлексию над событиями периода*

Картины этого типа — это реалистичные портреты или жанровые композиции на темы, связанные с жизнью и бытом молодежи из Чжи Цин. Такие картины являются фактически свидетельствами очевидца, они ведут правдивую хронику происходившего. Этот тип картин представляет собой образец в большей степени интуитивного отражения действительности, реалистического изображения, и такие композиции легко создают резонанс между художником и зрителем. Наиболее репрезентативны в этом отношении работы Шэнь Цзявэя «На страже нашей великой Родины»



1. Шэнь Цзявэй.  
**На страже нашей  
великой Родины.**

1974.

Холст, масло.

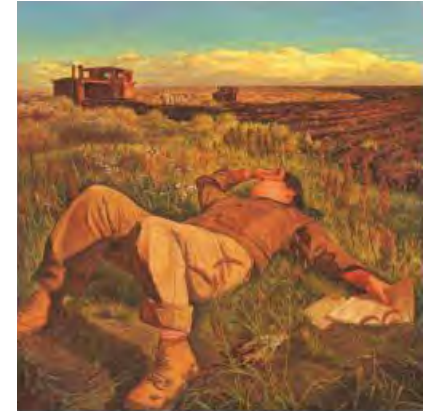
189 x 159.

Фото предоставлено  
художником

(далее сокр. «На страже», рис. 1), Ли Цзымина «Отдых» (рис. 2) и «Время» (рис. 3), Лю Гуанхя «Письмо из дома» (рис. 4) и «Наступила ночь» (рис. 5), Лю Кунси «Хроники молодости. Возраст невинности» (рис. 6), Чжао Пэя «Я и мои ученики»

(рис. 7), Чэн Имина «Воспоминания о молодости» (рис. 8) и некоторые другие. Эти произведения повествуют о том, как пустынные, неплодородные земли превращались в богатые нивы, какой труд в возделывание этих полей вложили молодые

2	3	4
5	6	7
	8	



2. **Ли Цзымин. Отдых.**

2011.  
Холст, масло.  
90 x 120

3. **Ли Цзымин. Время.**

2011.  
Холст, масло.  
80 x 100



4. **Лю Гуанхай. Письмо из дома.**

2008.  
Холст, масло.  
190 x 170

5. **Лю Гуанхай. Наступила ночь.**

2010.  
Холст, масло.  
190 x 170

6. **Лю Кунси. Хроники молодости. Возраст невинности.**

2009.  
Дерево, темпера.  
160 x 180

7. **Чжао Пэй. Я и мои ученики.**

2011.  
Холст, масло.  
71 x 71



8. **Чэн Имин. Воспоминания о молодости.**

2007.  
Холст, масло.  
300 x 500

люди, сделав окраину житницей и основой жизни для всего Китая. Сегодня это время вспоминается как тяжелое, но тогда все были преисполнены боевого духа, оптимизма, ведь именно в этом и заключается сила молодости.

Ниже представим несколько тезисов, касающихся раскрытия композиции и авторского замысла указанных картин.

«На страже нашей великой Родины» — известное произведение художника Шэнь Цзявэя,

ярко характеризующее искусство эпохи «культурной революции». Это произведение было выбрано комитетом по культуре Госсовета Китая в 1974 году для участия в Художественной выставке, посвященной 25-летию образования Китайской Народной Республики. Выставленная в Государственном музее изобразительных искусств картина Шэнь Цзявэй сразу стала известной. Помимо печати в газетах и журналах, а также различных агитационных изданиях, картина стала основой для плакатов, календарей, которые выпускались по всей стране. Завоевав огромную популярность, Шэнь Цзявэй на волне такого энтузиазма написал обобщающую работу на тему «Героические образы на форпосте борьбы с ревизионизмом», которая была опубликована в «Справочнике по изобразительному искусству» (№ 9, 1975).

Итак, на картине мы видим возвышающуюся сторожевую вышку, солдат, устремивших взгляд вверх, первые лучи утреннего солнца озаряют окружающее пространство. Вся композиция словно подчиняется природным ритмам, но тем не менее очень созвучна культурным и творческим требованиям того времени. Художник изображает солдат на фоне неба, они — главные действующие лица здесь, структурно композиция воспринимается как очень устойчивая за счет отдельных элементов (лестница), образующих треугольник. В реальности, как и говорил сам Шэнь Цзявэй, такой угол наклона, как в картине «На страже», невозможен. Такое художественное искажение перспективы определило общий пафос картины, сделав ее более величественной, усилило значимость центрального бойца. В результате, на тогдашний взгляд, картина полностью соответствовала творческой догме «Сань ти чу» («три исключительности». — *Прим. перев.*). Если же смотреть на картину глазами современного зрителя, то необходимо сказать, картина стала творческой удачей художника, поскольку в ней раскрывается важная мысль о восприятии прошлого: мы смотрим на прошедшее как бы снизу вверх, с почтением. Кроме того, эта картина формирует новую эстетику в китайской жанровой живописи.

Ли Цзымин комментирует свое произведение так: «Содержание картины “Время” — это предметы, которые были у каждого бойца. Каждый раз, увидев значок с изображением Мао, книги, военную сумку, кружку с чаем, я сразу вспоминаю то время, которое уже не забудется никогда» [из личного архива автора] (сам Ли Цзымин был 65-м попавшим в Чжи Цин из Пекина).

О своем творческом замысле Лю Кунси говорит: «“Хроники молодости” — это серия картин, которая отражает мой личный опыт и судьбу,

которую наше поколение не выбирало. Этот опыт и внутренние переживания оказали влияние на всю мою жизнь! Я стараюсь изображать конкретных людей, так я словно открываю завесу прошлого, и лица становятся ярче, и можно увидеть, что в Великом северном краю цвела молодая жизнь и романтическая юность».

Автор картины «Я и мои ученики» Чжао Пэй вспоминает детали того периода: «В маленьких школах наших подразделений были люди, отвечавшие за обучение искусству, языку, физическое воспитание. В то время в школах первичного производственного предприятия не было никакого спортивного инвентаря, только один футбольный мяч. Был один мальчик по фамилии Ян, он с родителями приехал из Шаньдуна, семья очень нуждалась, сам он был тощий, смуглый, глаза небольшие, настоящий сорванец. Штаны на нем были рваные, ходил он всегда голым по пояс, носился по всему полю от края до края. Он произвел на меня неизгладимое впечатление. Потом его образ переосмыслился, и в этой моей работе он становится главным героем. Под огромным небом, на бескрайней земле, беззаботно пинают мяч дети, смеясь и шумно борясь за победу. Я слышу эхо их голосов и надеюсь, что учеба в школе первичного производственного предприятия сделала их жизнь лучше. Возвышенные иллюзии рассеиваются, жизненные трудности всегда идут рядом с неизвестностью будущего. А эта работа — портрет того времени, того мира, той жизни и тех чувств» [из личного архива автора].

О своих впечатлениях и переживаниях, легших в основу картин, Лю Гуанхай говорит: «Три живописных полотна “Воспоминания в красных тонах”, “Письмо из дома” и “Подсолнух”, можно сказать, написаны моей кровью, потому что в них мои печали и радости, в них время моей юности. И наиболее трогательной для зрителя стала именно картина “Письмо из дома”, на которой изображена девушка-трактористка, лежащая на не до конца распаханной земле. В ее руке открытое письмо, а другая рука закрывает лицо — возможно, от солнечного света, а может быть — от слез? Многих зрителей картина трогает до глубины души. Работая над этой картиной, я постарался точно воспроизвести свой опыт тех лет. Когда я был в военном подразделении, я зачастую жил по принципу “вставай утром в 2:30, в поле питайся 3 раза, после работы исчезни”. Однажды мне надо было косить. Я косил все утро, и до конца мне осталась одна борозда, а уже время обеда, и я не хотел отставать от остальных. Но... множество чувств вдруг обрушилось на меня, я бросил косу, упал на борозду. Надо мной

было синее небо с белыми облаками, яркий солнечный свет резал глаза, и острое до слез чувство тоски по дому наполнило мое сердце» [из личного архива автора].

*2. Произведения, отражающие рефлексию над эмоциональной атмосферой периода*

Произведения, относящиеся к этому типу композиции, обладают высокой выразительностью, исключая повторяемость. С изобразительной точки зрения картины представляют более широкий стилистический спектр, включая реализм, экспрессионизм, примитивизм, элементы абстрактных форм.

«Иное» является одним из центральных понятий в психологической науке. Единство и неоднородность — важные понятия гештальт-психологии. В этом контексте искусство интерпретируется через форму, а не как культурный и общественный феномен, художественный объект как бы конструируется заново. По теории гештальт-психологии, внешняя реальная форма предметов находится в зрительном восприятии человека, таким образом, устанавливается связь между чувствами человека и художественным образом. В случае если существующая связь включает несколько разнородных «сил», позволяющих возвести некую модель до уровня композиции, мы можем говорить о появлении нового уникального эстетического опыта. Таким образом, под действием такого «иногизоморфизма» люди через внешнюю форму и художественное воплощение воспринимают такие эстетические категории, как «жизненная сила», «жизнь», «движение», «равновесие», «впечатление».

Среди произведений этого типа можно назвать работы Вэй Синьяна («Экологическая серия», рис. 9), Ван Хунъи («Родник», рис. 10; «У моря», рис. 11), Ю Ли («В кругу семьи», рис. 12) и Чжу Вэйфэн («В поту», рис. 13) и другие. Данные работы ярко демонстрируют художественный принцип «неоднородного изоморфизма». Все вышеперечисленные авторы являются представителями Чжи Цин. Например, автор картин «Родник» и «У моря» Ван Хунъи родился в Харбине, во время движения «Ввысь в горы, вниз в деревни» отправился в Хэйлуцзян в уезд Хулинь в 35-й отряд 4-го подразделения производственно-строительного корпуса. Он принимал участие в творческой группе низовой организации, занимался художественной деятельностью. Кроме того, он много рисовал вместе с участниками художественного кружка из войскового соединения. Автор «Экологической серии» Вэй Синьян в ноябре 1969 года отправилась по программе «Вниз в деревни...» в Хэйлуцзян из Шанхайского училища текстильной промышленности

и работала в дорожно-строительной бригаде в уезде Синьлинь в регионе Хинганского хребта. В 1988 году работала в Ассоциации деятелей искусств Чжэцзяна. Созданная ею в 2000 г. «Экологическая серия» на основе цвета и абстрактных форм выражает идею осмысления природы художником. Художница с помощью выразительных форм раскрыла существующую таинственную связь между искусством и внутренней природой человека, а также подтвердила, что творческий процесс и эмоциональный опыт имеют единую структуру и природу «неоднородного изоморфизма».

*3. Произведения, отражающие философскую рефлексию*

Картины, отражающие философскую рефлексию, отличаются полистилизмом, они разнообразны по форме и выразительным средствам, от реалистических до экспрессионистских и сюрреалистических. Изображаемое служит здесь в качестве некоего «путеводителя мыслей» для зрителя, определяет, каким образом содержание произведения выражается через символические смысловые точки. Так восприятие зрителя и замысел художника входят в резонанс. Из наиболее ярких представителей этого направления можно выделить следующих художников и их произведения: Линь Цзяньцзюнь («Мое время трав», рис. 14; «Китайский комплекс», рис. 15), Чжан Чжунда («Земная жизнь», рис. 16; «Красное сердце неизменно», рис. 17) и другие. Эти несколько произведений являются результатом рефлексии художников Чжи Цин о социально-исторических явлениях. Таким образом, произведения этой категории не только несут отпечаток искусства прошлого, но и являются результатом творческих поисков и размышлений.

Обратимся к авторскому замыслу указанных произведений. Масштабная живописная работа Линь Цзяньцзюнь «Мое время трав. 1968» шириной 3,6 м композиционно составлена из различных жизненных сценок молодежи Чжи Цин, которые перемежаются с начертанием 29 лексем, имеющих отношение к травам. Порядок их расположения случайный, но задает определенный ритм и основания для некой персонификации «прибрежных трав, трав плоскогорий, сорных трав, бурьяна, щетинника зеленого, лаванды, мимозы, душистых трав, “крепкого стебля” (обр.— “человек с крепким характером”.— Прим. перев.), “травы возле заячьей норы” (обр.— “делать пакости”.— Прим. перев.), осоки, травы для циновки, ванили, лакричника, зеленотравника, клевера, гуттуинии сердцелистной (травы с запахом рыбы), диких трав, мелкотравья (обр.— “скорописи”.— Прим. перев.), “травы на гребне



9 | 10 | 11

12 | | 13

14 | | 15

9. **Вэй Синьян.**  
**Экологическая серия.**  
2000.

Холст, акрил.  
40 x 50.

Фото предоставлено  
художником



10. **Ван Хунъи.**  
**Родник.**  
2008.

Холст, масло.  
160 x 160.

Фото предоставлено  
художником

11. **Ван Хунъи.**  
**У моря.**  
2008.

Холст, акрил.  
60 x 80.

Фото предоставлено  
художником



12. **Ю Ли.**  
**В кругу семьи.**  
Холст, акрил.  
120 x 120.

Фото предоставлено  
художником

13. **Чжу Вэйфэн.**  
**В поту.**  
2008.

Холст, масло.

Фото предоставлено  
художником

14. **Линь Цзяньцюнь.**  
**Мое время трав.**  
1968. 2003.

Холст, масло.

360 x 198.

Фото предоставлено  
художником

15. **Линь Цзяньцюнь.**  
**Китайский комплекс.**  
1994.

Холст, масло.

198 x 190.

Фото: [7]

стены” (обр. — “конформист”. — *Прим. перев.*). Травы с их скромностью и достоинством, вездесущностью и естественностью стали метафорой всей судьбы движения Чжи Цин. Сто молодых людей — это сто разных характеров, сто разных самоощущений и сто разных историй. Использование текста в живописных произведениях с точки зрения выразительности является нетрадиционным методом в живописи, хотя и важным напоминанием о жизненных ценностях, кроме того этот прием провоцирует воспоминания и рефлексии. Посредством

обычного «мелкотравья»-скорописи разворачиваются глубокие размышления о ценности жизни и общественном долге.

Линь Цзяньцюнь так говорит о творческом замысле: «Это работа яркая, масштабная, но ее главное символическое значение заключено в выбранном грязно-желтом цвете, используемом для фона. Желтый цвет в принципе символизирует истину, но не чистый желтый — это ложь и предательство. И на этом мощном фоне я делаю образы Чжи Цин едва заметными, плоскостными, затемненными. Образы в картине



## 16. Чжан Чжунда.

**Земная жизнь.**

2008.

Холст, масло.

180 x 180.

Фото: [7]

## 17. Чжан Чжунда.

**Красное сердце  
неизменно.**

2007.

Холст, масло.

210 x 180.

Фото предоставлено  
художником

основаны на старых фотографиях, которые мне довелось снимать в 20 лет во время жизни в подразделении, а также на моих собственных портретах и биографических фотоснимках. Используемые средства художественной выразительности — плоскостность, затемнение, размытость — служат для обработки яркого образа. Это нужно, чтобы вызвать те истинные и смутные воспоминания и целый спектр ощущений, которые невозможно выразить словами и которые принесли нескольким сотням миллионов человек «культурная революция» и движение Чжи Цин 30–40 лет назад».

Другой, заслуживающей упоминания работой, является картина Ли Цзянцзюнь «Китайский комплекс», выбранная для участия в VIII Всекитайской художественной выставке и являющаяся «шедевром за Великой китайской стеной, получившим приглашение для участия в выставке масляной живописи «Моя земля, мой народ»». Это произведение с составной композицией создано в 1994 году. Каждая часть композиции имеет особый скрытый смысл и глубокое содержание. Сейчас, глядя на эту работу, мы чувствуем, что она несколько мрачна, и фактически это также и размышление об исторических перипетиях китайского государства.

О причинах создания работы «Земная жизнь» так говорит ее автор — художник Чжан Чжунда:

«В этой жизни я играю множество ролей, все они несут налет дилетантства и зависят от условий жизни и индивидуальных черт характера. Я добросовестно отработал большую часть жизни, 20 слов и одна картина — вот и автобиография: читал книги, ездил в деревни, писал картины, готовил еду, изучал наследие Будды. Мы, проведя несколько лет в Чжи Цин, стали менее культурными по сравнению со старшим поколением, а по сравнению с молодым поколением — менее подкованы в научном знании. Но от себя скажу, что стремился показать особенности нашего поколения: множества преданных людей, избравших «культурную революцию», решительных в действии, не боящихся кривого зеркала, прошедших пять метаморфоз. У всех было чувство ответственности, и даже в сложных жизненных условиях они не оставляли надежду. И хотя на каждом этапе человеческой жизни события очень разные, дух, пронизывающий существо человека, не меняется никогда».

Итак, вот несколько характерных работ художников из Чжи Цин, произведений, обладающих ясным колоритом и богато отражающих дух эпохи, воплощающих художественное переосмысление и рефлексию о социальных изменениях и исторической ответственности, а также редко освещаемую тему роли Чжи Цин в обустройстве приграничных районов. Это произведения, отражающие опыт

каждого, кто жил в эпоху полной отдачи себя великим и героическим устремлениям и «культурной революции». Перед нами живописные произведения разных стилистических направлений, но все эти картины раскрывают реальность с глубоким уровнем рефлексии и высоким художественным мастерством. В этом заключается своего рода устойчивый синтез между историей и искусством. Именно об этом говорил художник и писатель Чэнь Даньцин: «Это была тяжелая тоска, боль всего общества, рана эпохи, так много молодых людей из Чжи Цин славно начали свой путь и закончили его страданиями. Только тысячная часть цветущей “красной” молодежи нашей Родины (каждое Все-китайское народное собрание составляет столько) смогла достигнуть чего-то, единицы стали известны, большинство затерялось. И только благодаря искусству мы нашли мирное пристанище. Вполне достаточно талантливых людей из молодого поколения, чтобы мы затерялись на их фоне. Художники Чжи Цин из эпохи искусства “культурной революции” оставили историческую сцену и ушли на покой, но, к счастью, живопись не уходит. Да, нам правда повезло!» [5].

Художники, опираясь на художественные формы и осознавая суть необратимых жизненных процессов, создали целую серию произведений, в которых масляная живопись стала своеобразным зеркалом духовной культуры молодежи Чжи Цин. Подлинное искусство, как и наука, не может лгать. Когда искусство в своей самобытной форме раскрывает перед зрителем ход истории, то, по сравнению с письменным источником, делает это более интуитивно, более свежо, более пронзительно и вдумчиво.

## Литература

1. 文革画册 黑龙江生产建设兵团—美术作品选集。黑龙江生产建设兵团编。黑龙江人民出版社。1972。[Культурная революция. Альбом. Коллекция художественных произведений Хэйлунцзянского производственно-строительного корпуса. Хэйлунцзянский производственно-строительный корпус].
2. 邓灿,孙勇才。北大荒文学艺术史。黑龙江人民出版社。1996。[Дэн Цан, Сунь Юнцай. История искусства Великого Севера].
3. 黑龙江省艺术史志集成资料汇编。(第五期)。黑龙江省艺术研究所。1985。[История искусства Хэйлунцзяна: полное собрание. Выпуск 5].
4. 文革画册《黑龙江美术作品选》。黑龙江人民出版社出版时间。1973。[Изобразительное искусство Хэйлунцзяна: избранные работы. Альбом].
5. 陈丹青。纪念知识青年上山下乡四十周年 青春叙事—知青油画邀请展(致辞)。2008。[Чэнь Даньцин. Каталог молодежной выставки масляной живописи в ознаменование 40-летнего юбилея начала движения «Ввысь в горы, вниз в деревни» (вступительная статья)].
6. 知青油画家作品·40年青春叙事。知青画家群体吉林美术出版社。2009。[Масляная живопись художников Чжи Цин, рассказ о юности длиной в 40 лет].
7. 吾土吾民系列油画邀请展2—化境长城外。曹星原编著。辽宁美术出版社。2011。[Моя земля, мой народ: серия живописных выставок — шедевры за Великой китайской стеной].

## References

1. *Wéngé huàcè "Hēilóngjiāng shēngchǎn jiànshè bīngtuán—měishù zuòpǐn xuǎnjí" Hēilóngjiāng shēngchǎn jiànshè bīngtuán biān* [Cultural Revolution. Album. Art Collection of Heilongjiang Construction and Production Building]. Harbin, Heilongjiang People's Publishing House, 1972. (In Chinese).
2. Dèng Càn, Sūn Yǒngcái. *Běidà huāng wénxué yìshù shǐ* [History of art of the Great North]. Harbin, Heilongjiang People's Publishing House, 1996. (In Chinese).
3. *Hēilóngjiāng shěng yìshù shǐ zhī jíchéng zīliào huìbiān"(dì wǔ qī)* [Heilongjiang Art History: Complete Collection. Edition 5]. Harbin, Heilongjiang Institute of Art History, 1985. (In Chinese).
4. *Wéngé huàcè "Hēilóngjiāng měishù zuòpǐn xuǎn"* [The Fine Arts of Heilongjiang: Selected Works. Album]. Harbin, Heilongjiang People's Publishing House, 1973. (In Chinese).
5. Chén Dānqīng. *Jìniàn zhīshì qīngnián shàngshān xià xiāng sìshí zhōunián qīngchūn xùshì—zhīqīng yóuhuà yāoqǐng zhǎn (zhìcí)* [Catalog of the youth exhibition of oil painting in commemoration of the 40th anniversary of the beginning of the movement «Up to the mountains, down to the villages»]. S. n., 2008. (In Chinese).
6. *Zhīqīng yóuhuàjiā zuòpǐn, 40 nián qīngchūn xùshì* [Oil painting by artists Zhi Qing, a story of his 40-year-old youth]. Jilin, Jilin Art Publishing House, 2009. (In Chinese).
7. Cáo Xīngyuán (ed.). *Wú tǔ wú mín xià yóuhuà yāoqǐng zhǎn 2—huàjìng chángchéng wài* [My Land, My People: A Series of Painting Exhibitions — Masterpieces Behind the Great Wall of China]. Liaoning, Liaoning Art Publishing House, 2011. (In Chinese).

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Гао Лили — магистр искусствоведения, Хэйлунцзянская студия теле- и радиовещания, г. Харбин, Китайская Народная Республика. Куратор художественных выставок. E-mail: 386530562@qq.com

Перевод с китайского С.М. Белокуровой.

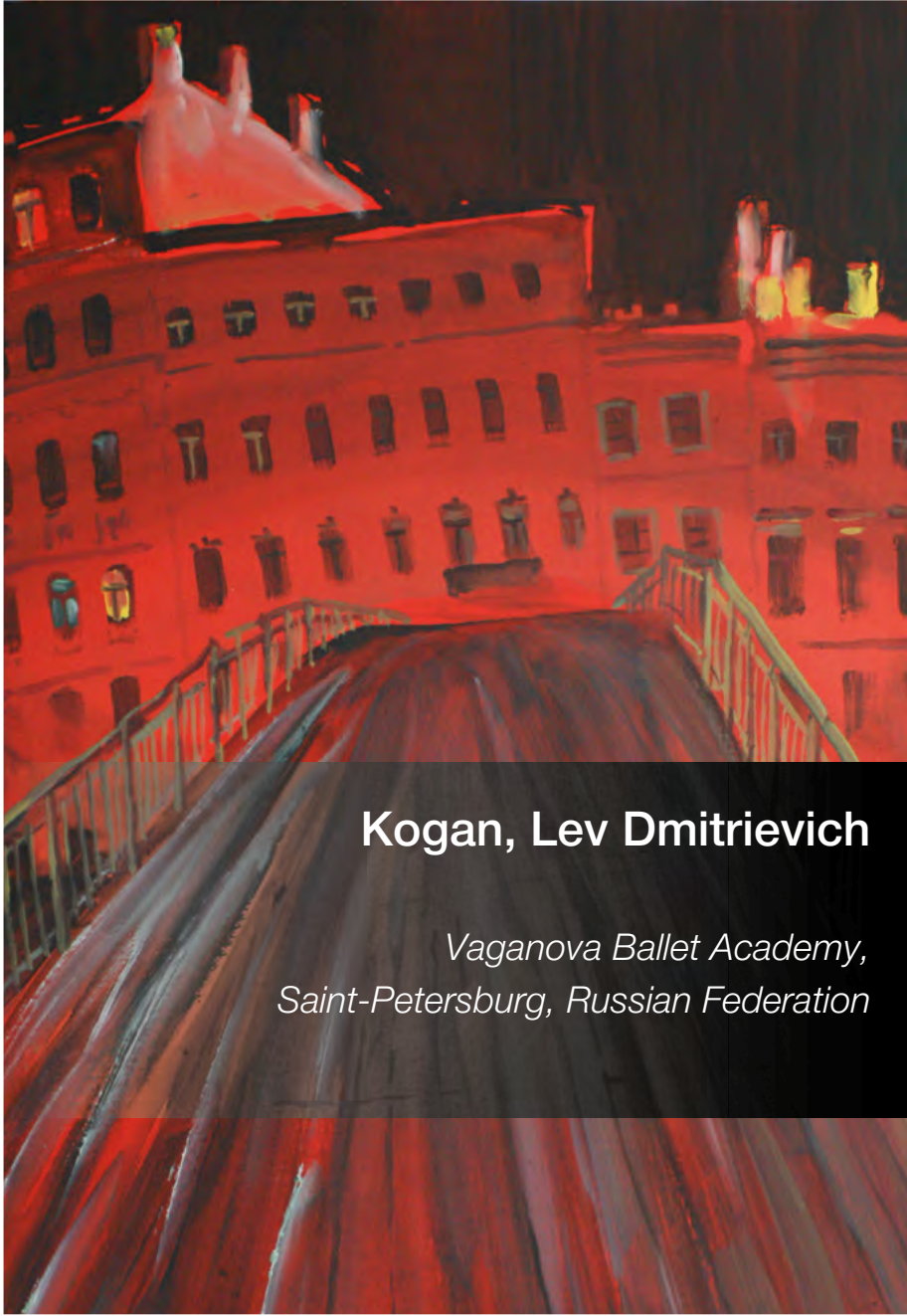
**ABOUT AUTHOR:** Gao, Lili — Master of Arts, Heilongjiang Television and Radio Broadcasting Studio, Harbin, People's Republic of China. Curator of art exhibitions. E-mail: 386530562@qq.com

Translated from Chinese by S.M. Belokurova.

## Для цитирования | For citation:

Гао Лили. Краткий анализ живописи художников периода Чжи Цин в провинции Хэйлунцзян // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 22–33. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/763>

Gao Lili. The brief analysis of the paintings of the Zhi Qing Period artists in Heilongjiang Province. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 22–33. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.002>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/763> (In Russian).



**Kogan, Lev Dmitrievich**

*Vaganova Ballet Academy,  
Saint-Petersburg, Russian Federation*

**Коган Лев Дмитриевич**

*Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой,  
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация*

**ARTIST NIKOLAY SIMONOVSKY:  
A NEW IMAGE OF ST. PETERSBURG**

**ХУДОЖНИК  
НИКОЛАЙ СИМОНОВСКИЙ:  
НОВЫЙ ОБРАЗ  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.003**

**УДК 75+7.047(21-21)(470.23-25)**

## **БЛАГОДАРНОСТИ:**

Автор благодарит Николая Симоновского за предоставление для печати фотографий своих работ в высоком качестве.

## **ACKNOWLEDGMENTS:**

The author thanks Nikolay Simonovsky for providing high quality photographs of his works for printing.

---

## **АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена творчеству петербургского художника Н.Л. Симоновского, произведения которого находятся в известных государственных и частных собраниях. В основе методологии лежит комплексный подход: сочетание методов искусствоведения — иконологии, иконографии, герменевтики и формально-стилистического анализа. В центре внимания — рассмотрение петербургского урбанистического пейзажа в творчестве художника. Выявляется расширение образной характеристики петербургского пейзажа, где органично соединены противоположные начала, поэтическое и приземленно-бытовое. Таким образом, отмечается основное художественное завоевание Симоновского: продолжение и развитие темы поэтизации непоэтичного на примере пейзажного жанра.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Н.Л. Симоновский; Санкт-Петербург; пейзаж; урбанистический пейзаж.

## **ABSTRACT**

The article is devoted to the work of the St. Petersburg artist Nikolay L. Simonovsky, whose works are in well-known public and private collections. The methodology is based on an integrated approach: a combination of methods of art history: iconology, iconography, hermeneutics and formal stylistic analysis. The focus is on examining the urban landscape of St. Petersburg in the artist's work. The expansion of the figurative characteristics of the Petersburg landscape is revealed, where opposite principles, poetic and mundane, are organically combined. Thus, the main artistic achievement of Simonovsky is noted: he poetizes the unethical in paintings in the landscape genre.

**KEYWORDS:** Nikolay Simonovsky; St. Petersburg; landscape; urban landscape.

### Введение

Николай Симоновский — известный петербургский художник, продолжатель династии художников Симоновских. Он уже прошел интересный и значительный путь в искусстве, но тем не менее его работы еще не становились предметом специального рассмотрения, и предлагаемая статья призвана восполнить этот пробел. Спектр направлений творчества Н. Симоновского разнообразен: живопись самых разных жанров (пейзаж урбанистический и природный, портрет), графика (в том числе люмино-графика, книжная графика), художественная фотография (пейзаж, портрет), а также сочинение музыки и поэзии, выступления по телевидению и радио и другое. В данной статье предметом рассмотрения является характерный для Н. Симоновского урбанистический пейзаж Санкт-Петербурга; кроме этого дается краткая характеристика портретных работ и природных пейзажей художника. Методология работы основана на применении иконологического, иконографического, герменевтического, формально-стилистического методов искусствоведения.

Сначала скажем несколько слов о биографии художника. Николай Симоновский родился в Санкт-Петербурге (Ленинграде). Окончил Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию имени А.Л. Штиглица — в то время Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой — по специальности «Промышленное искусство. Дизайн». С Ленинградом — Петербургом связана и вся деятельность художника. Тринадцать книг, в издании которых он принимал участие (1995–2020), и двенадцать персональных выставок живописи и графики (1987–2020) — впечатляющие цифры. Работы художника находятся в престижных коллекциях Русского музея (художественная фотография), Государственного музея современного искусства «Царскосельская коллекция» (акрил), музея «Разночинный Петербург» (акварель), галереи «Борей» (акрил). Ряд произведений Симоновского хранят частные коллекционеры России и Германии.

### Урбанистический пейзаж

Главное достижение Симоновского — оригинальная поэтизация непоэтичного в пейзажном жанре. При этом основное внимание художника привлекает урбанистический пейзаж современного Петербурга.

Тенденция поэтизации обыденного в отечественном пейзаже, точнее, в работах, посвященных Петербургу, возникла в середине XIX века. У ее истоков стоял известный акварелист Л.О. Премацци<sup>1</sup>, и в дальнейшем она была продолжена в творчестве А.К. Беггрова, К.А. Винклера,

А.Н. Шиндлера. Затем указанное направление наполнилось новым содержанием, заиграло иными гранями у мирискусников. Целостности и даже иногда монументальности художественных образов в творчестве своих предшественников представители «Мира искусства» противопоставили совершенно иные эмоции и образы. Негромкая камерность — неотъемлемая черта их работ. Простота мотивов, часто очень будничных, сочеталась в работах А.Н. Бенуа, М.В. Добужинского, А.М. Остроумовой-Лебедевой, Е.Е. Лансере с приподнятой романтикой мироощущения, вибрацией мазки и изысканной ритмикой певучих линий. Далее эта традиция была подхвачена в ленинградском пейзаже. Чаще всего он сдержан и негромок, лирически прост. Одни художники тяготеют к уравновешенной манере реалистов XIX века (М.А. Канеев, А.П. Солоницын), иные к трепетности «Мира искусства» (В.М. Конашевич, Л.Г. Ройтер).

У Симоновского это направление наполнилось новыми смыслами и эмоциями. Лиризация и образно-смысловое укрупнение низменного (мотивы Апраксина рынка и особенно часто встречающихся у Симоновского железнодорожных путей) — важное достижение живописи и графики художника, его весомый вклад в богатую традицию петербургского пейзажа. Особенно нужно отметить тяготение Симоновского к пейзажу индустриальному, который еще с конца XX века под влиянием скептического отношения к этому жанру [4, с. 319] испытывает упадок<sup>2</sup>. Симоновский далек от распространенной конъюнктурной героико-романтической трактовки индустриального пейзажа<sup>3</sup> с его открытой романтикой и надменной патетикой. Более чем обыденные городские мотивы получают у мастера поэтический оттенок, хотя романтическое начало скрыто, оно находится под спудом быта. Железнодорожные вагоны, депо и пути, промышленные постройки в картинах Симоновского живут своей жизнью, уютной даже в своей неуютности.

Так, на картине «Практически кремль» (2013, рис. 1) промышленные строения с высокими трубами за грязно-красным высоким забором в окружении пустыря создают неповторимый образ, порождают неожиданные ассоциации. В другой работе — «Железнодорожная насыпь» (2013) бурная растительность у железнодорожного полотна неожиданно отмечена насыщенными тонами. Фонари неприметной станции играют роль лунного диска в произведении «Боровая, ночь, платформа» (2012, рис. 2), и сама эта картина отчасти напоминает типичный романтический пейзаж с сиянием луны за деревьями. В этом контексте можно вспомнить, например, знаменитый пейзаж К.-Д. Фридриха «Двое, созерцающие луну» (1819–1820). И это

1. Н.Л. Симоновский  
**Практически кремль.**  
2013.  
Бумага, гуашь.  
Собственность автора



не единственный случай. Ряд работ Симоновского не чужд подобной сдержанно-бытовой интерпретации известных художественных мотивов. Сходно трактуется и неприметное пространство около Новой Голландии («Секретный путь в Голландию», 2015, рис. 3). Небо, отражающееся в воде, эффектная архитектура слева и в центральной части картины «Боровая, ночь, платформа» сочетаются с бытовыми невзрачными строениями справа. Композиция произведения в принципе статичная и уравновешенная, но тяготеет к динамике: выносятся вперед облицованный угол набережной канала и неказистое ограждение справа. Особенно интересно колористическое построение работы. Пастозная живопись сине-голубых небес отражается в сине-черной воде внизу. Кирпичный цвет разных оттенков сочетается с коричневато-зелеными тонами облицовки. Справа темно-сиреневое полотнище на доме и отливающая холодным блеском сталь небольших конструкций обогащают колористическую гамму работы.

Город Симоновского преобразен, но изменение реальности носит не столь явный характер, как, например, в картине В. Шевчука «Санкт-Петербург. Дожди» (1998)<sup>4</sup>. При этом для

Симоновского характерна не графичная манера, более привычная для ленинградского пейзажа XX века<sup>5</sup>, а манера живописная. Художник тяготеет к лаконичному пейзажу-этюду и пейзажу настроения, без развернутой сюжетности. В последние годы он отходит от позиции созерцательного наблюдателя города, в связи с чем можно отметить выставку «Однажды в марте» (2020, акрил, Музей современного искусства им. С.П. Дягилева, СПбГУ). Вертикальный большой формат картин, цветовые и световые контрасты, динамичные, зачастую, стремительные ритмы открывают новую страницу в урбанистическом пейзаже.

Очень важна для характеристики творческого метода художника картина «Горсткий мост в красном» (2018, рис. 4). Работа построена на сочетании различных композиционных осей, сложном насыщенном «надбытовом» колорите, некоторой трансформации предметности, своеобразном ракурсе обзора. В произведении убедительно сочетаются разные оси композиции: глубинно-пространственная, горизонтальная, вертикальная и даже отчасти диагональная. Мост акцентирует направление движения вглубь пространства. Но одновременно очевиден и некий взлет по вертикали этой конструкции, создаваемый формой



2. Н.Л. Симоновский  
**Боровая, ночь,  
платформа.**  
2012.  
Бумага, гуашь.  
Собственность автора

3. Н.Л. Симоновский

**Секретный путь  
в Голландию.**

2015.

Холст, акрил.

Собственность автора



досок моста, длинными линиями белой краски, сияющими перилами. Явно обозначенная горизонталь домов сочетается с вертикалями их фасадов. Это движение ввысь продолжается в более усложненных ритмах труб и надстройки на доме. А наклон домов, «съезжающих» влево, указывает на явные признаки слегка намеченной горизонтальной композиционной оси.

Подбор цветовых тонов относительно лаконичен: красный, черно-коричневый, желтый, зеленый, белый. В качестве главного цвета выбран красный — нехарактерный для северной столицы. Но этот яркий цвет, а также насыщенность тонов и их сложное сочетание создают звучную палитру, особенно разнообразную в колористической симфонии досок моста. Тоновая гармония произведения основана на главенстве родственных красного и темно-коричневого тонов, которые динамизируются контрастным желтым и контрастно-дополнительными зелено-серым, а также белым тонами. На картине мы узнаем городское пространство в районе Фонтанки, но «полет моста», диагональный наклон домов, освещение создают сочетание реального и фантастического. В этой работе ярко проявилась суть образно-стилистической трактовки городского

пространства в картинах Симоновского. Банальная, с блеклыми тонами, реальная архитектура тихих городских уголков преобразуется художником в почти невероятное действо.

В произведении «Можайский мост утром» (2019, рис. 5) это образно-композиционное решение проявилось в более сдержанно-изысканном варианте. Здесь мы также видим сочетание горизонтальной, вертикальной и диагональных композиционных осей. Но динамика этой работы гораздо спокойнее. Художником показаны и красивый рисунок ограды моста, и интересной формы эркер дома, но поэтичное снова сопоставляется с низким — справа стоят невзрачные строения, возносится безликий брандмауэр дома. Золотистый серовато-коричневый колорит и световые акценты также приносят поэтичное начало в картину, создают особую атмосферу произведения.

#### **Природный пейзаж**

Изредка художник создает и пейзажи природные. Особенно интересны акварели Симоновского, созданные осенью — зимой 2013 года. Нечасто обращается живописец к сложной технике этого жанра, но владеет ею великолепно.



4. **Н.Л. Симоновский**

**Горсткин мост**

**в красном.**

2018.

Холст, акрил.

Собственность автора

5. **Н.Л. Симоновский**

**Можайский мост утром.**

2019.

Холст, акрил.

Частное собрание

Стремление к динамичной диагональной композиционной оси, относительно звучный, поющий цвет, использование самых различных приемов мазка, лаконизм средств (в некоторых работах доходящий до аскетизма) создают выразительные образы. Исток динамизма и жизненности работ — в противопоставлении «бегущих», устремляющихся ввысь сучьев деревьев и их спокойных округлых крон, горизонтального травяного покрова и динамичной диагонали. Динамизму способствуют и сама прихотливая, текучая техника смешанной акварели (акварель, белила), и использование

самых многообразных приемов мазка. Облики живой природы многогранно дифференцированы: сияющая полнокровность красок, полнозвучность, сочетающаяся с элегией, уравновешенность, строгость, наконец, почти застывшая жизнь.

#### **Портрет**

Временами художник обращается к портрету, многообразно и интересно трактуя этот жанр. В некоторых случаях акцентируются формальные средства: ритм, колорит («Саня Бихтер с бородой, оценивает работу»), в других случаях —

6. **Н.Л. Симоновский**  
**Ночь на Введенском.**

2020.

Холст, акрил.

Собственность автора





психологизм. Трепетная задумчивость с легкими ренессансными реминисценциями предстает перед нами в портрете «Марина». Очень выразителен лаконичный задумчиво-мечтательный романтический образ Дмитрия Северюхина (рис. 7).

Некоторая отстраненность, сдержанность, длинные певучие ритмы, насыщенный, но выверенный колорит отличают работу «Л. М.<sup>6</sup> в желтой рубашке». Весь композиционный строй этого произведения невольно отсылает зрителя к древнерусской живописи. Но все эти живописные ассоциации даются легко, ненавязчиво, они естественны и органичны.

### Выводы

Урбанистические пейзажи Симоновского, несмотря на весь свой спокойный оптимизм, явственно показывают процесс бездумно-наступательного и жестокого поглощения городом живой природы. Пейзажи художника по-своему уютны, но их гармония далека от безмятежности<sup>7</sup>, она постоянно находится под угрозой. Зелень, зарево солнца предстают у художника в клетке городских строений и конструкций. И эта тревожная нота остро и беспокойно звучит в городской симфонии живописца. В творчестве Симоновского непопулярный ныне у художников индустриальный пейзаж становится живым и актуальным. Синтез обыденно-низменного и поэтически-возвышенного, реального и фантастического, знакомого и нового создает сложное полифоническое звучание урбанистических пейзажей художника. Расширение образной характеристики петербургского пейзажа, в которой органично соединены противоположные начала, — главное достижение Николая Симоновского, его крупный вклад в богатую традицию пейзажной живописи, посвященной Северной Пальмире.

### Примечания

1. Симеоновский мост (1852), Вид на Неву и Николаевский мост (1876).
2. Неслучайно современный исследователь пишет об индустриальном пейзаже конца XX века: «С гибелью веры в “светлое коммунистическое будущее” исчезли токи, питающие современный тип пейзажа, и он прекратил свое существование» [2, с. 8].
3. Об этом варианте пейзажа см. в [5, с. 76].
4. О работе В. Шевчука см. в [1, с. 76].
5. Об этом см., например, в [3, с. 196–197].
6. Отец художника.
7. О таком типе пейзажа см. в [6, с. 41].

### 7. Н.Л. Симоновский Дмитрий Северюхин.

Бумага, маркер.  
Частное собрание  
Д. Я. Северюхина

## Литература

1. Балаш А.Н. Василий Шевчук. Светлана Шевчук. Москва: Белый город, 2008. 65 с.
2. Балашова И.Б. Индустриальная тема в творчестве Александра Пантелеева. Вологда: Арника, 2010. 144 с.
3. Иванов С.В. Городской пейзаж в ленинградской живописи // Петербургские искусствоведческие тетради. Статьи по истории искусства. АИС. Вып. 54. СПб.: Ассоциация искусствоведов, 2019. С. 195–208.
4. Кривонденченков С.В. Пейзаж в русской живописи XVIII–XX веков: комплексное исследование: дисс. ... докт. искусствоведения. Санкт-Петербург: [б. и.], 1999. 412 с.
5. Майорова Н.О., Скоков Г.К. История русской живописи. Вторая половина XX века. Москва: Белый город, 2007. 128 с.
6. Малюкова Л.Н. Алексей Адамов. Москва: Белый город; Воскресный день, 2017. 65 с.

## References

1. Balash A.N. *Vasilij Shevchuk. Svetlana Shevchuk* [Vasily Shevchuk. Svetlana Shevchuk]. Moscow, Belyj gorod Publ., 2008. 65 p. (In Russian).
2. Balashova I.B. *Industrial'naya tema v tvorchestve Aleksandra Panteleeva* [Industrial theme in the work of Alexander Panteleev]. Vologda, Arnika Publ., 2010. 144 p. (In Russian).
3. Ivanov S.V. *Gorodskoj pejzazh v leningradskoj zhivopisi* [City landscape in Leningrad painting]. *Peterburgskie iskusstvovedcheskie tetradi* [Petersburg art history notebooks. Articles on the history of art]. Issue 54. St. Petersburg, Association of Art Critics, 2019, pp. 195–208. (In Russian).
4. Krivondenchenkov S.V. *Landscape in Russian painting of the XVIII–XX centuries: a comprehensive study*. Diss. dokt. Iskusstvovedeniya [Landscape in Russian painting of the 18th – 20th centuries: a comprehensive study. D. Art sci. diss]. St. Petersburg, s. n., 1999. 412 p. (In Russian).
5. Majorova N.O., Skokov G.K. *Istoriya russkoj zhivopisi. Vtoraya polovina XIX veka* [History of Russian painting. Second half of the twentieth century]. Moscow, Belyj gorod Publ., 2007. 128 p. (In Russian).
6. Malyukova L.N. *Aleksej Adamov* [Alexey Adamov]. Moscow, Belyj gorod, Voskresnyj den' Publ., 2017. 65 p. (In Russian).

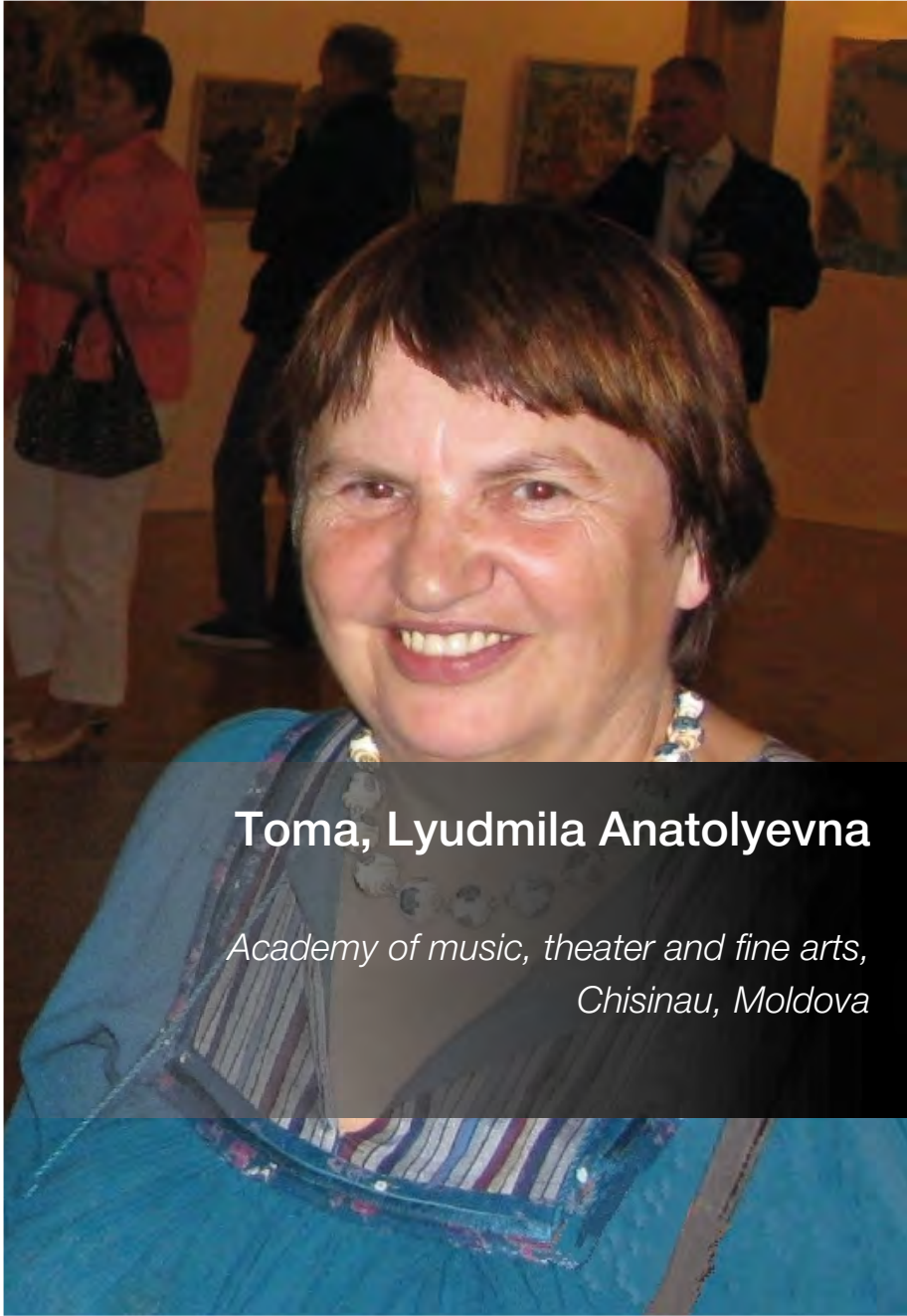
**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Коган Лев Дмитриевич — кандидат искусствоведения, Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация. ORCID 0000-0003-2887-3981.  
E-mail: levkoganspb@gmail.com

**ABOUT AUTHOR:** Kogan, Lev Dmitrievich — Cand. Sc. (Art History), Vaganova Ballet Academy, Saint-Petersburg, Russian Federation. ORCID 0000-0003-2887-3981. E-mail: levkoganspb@gmail.com

## Для цитирования | For citation:

Коган Л.Д. Художник Николай Симоновский: новый образ Санкт-Петербурга // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 34–43. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.003>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/765>

Kogan L.D. *Artist Nikolay Simonovsky: a new image of St. Petersburg. Iskusstvo Evrazii* — *The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 34–43.  
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.003>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/765> (In Russian).



**Toma, Lyudmila Anatolyevna**

*Academy of music, theater and fine arts,  
Chisinau, Moldova*

**Тома Людмила Анатольевна**

*Академия музыки, театра и изобразительных искусств,  
г. Кишинев, Республика Молдова*

**CREATIVE ACTIVITY  
OF GALINA KANTOR-MOLOTOVA  
IN THE PUPPET THEATRE  
AND NOT ONLY**

**ТВОРЧЕСТВО ГАЛИНЫ  
КАНТОР-МОЛОТОВОЙ  
В ТЕАТРЕ КУКОЛ  
И НЕ ТОЛЬКО**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.004**

**УДК 75.051+745/749+730+75.054**

## АННОТАЦИЯ

В статье раскрываются разнообразные задачи, решаемые Галиной Кантор-Молотовой в области театрального и декоративного искусства, станковой живописи и скульптуры. Достижения работающей в Кишиневе с 1972 года выпускницы Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (1971, по специальности «театральная техника и оформление спектакля» со специализацией «художник-скульптор театра кукол») признаны в Молдавии и в других странах. Ее произведения находятся в Театральном музее имени А.А. Бахрушина и Музее Театра Образцова в Москве, в Ташкенте, в частных коллекциях России, Украины, Эстонии, Германии, Франции и других стран. Более 10 персональных выставок этого мастера было организовано в Кишиневе и Париже.

Об отдельных гранях творчества художницы написано немало статей, но в целом ее путь не исследовался с достаточной полнотой. В некоторой мере этот пробел восполняет недавно изданный альбом «Galina Cantor-Molotova», презентация которого состоялась в Кишиневе в Национальном музее истории Молдовы на открытии выставки избранных произведений — кукол для детского театра, гобеленов и живописи. Однако местное издание небольшим тиражом увидят лишь немногие любители искусства.

Творчество Г. Кантор-Молотовой достойно введения в широкий искусствоведческий оборот, включая не только кукол и эскизы декораций для спектаклей, но и гобелены, скульптуру, живопись.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Галина Кантор-Молотова; куклы; сценография; эскиз; гобелен; композиция; экспрессия; декоративность; монументальность; живопись; этюд; колорит; скульптура.

## ABSTRACT

The article reveals the tasks solved by Galina Cantor-Molotova in the field of theatrical and decorative art, easel painting and sculpture. The achievements of this graduate of the Institute of Theatre, Music and Cinematography in Leningrad (1971), who has been working in Kishinev (Chisinau) since 1972, are recognized in Moldova and in other countries. There were organized more than ten personal exhibitions of this master in Kishinev and in other cities, among them being Paris.

A lot of articles have been written about individual facets of the artist's work, but in general, her path in art hasn't been studied with sufficient completeness. To some extent, this gap is filled by the recently published album "Galina Cantor-Molotova", the presentation of which took place in Kishinev at the National Museum of History of Moldova, while opening the exhibition of her selected works — puppets for children's theatre, tapestries and paintings. However, only a few art lovers will see the local edition with a small circulation.

A subtle lyricist in painting, a muralist in tapestry and sculpture, though we are talking about small forms, Galina Cantor-Molotova gives free rein to her imagination in theatrical works. Her puppets are marked by a special warmth of author's feeling, which is the result of her character, modest and benevolent, sincerely loving her main audience — children. The artist's works are worthy of introduction into a wide range of art criticism.

**KEYWORDS:** Galina Cantor-Molotova; puppets; scenography; sketch; tapestry; composition; expression; decorativeness; monumentality; painting; etude; color; sculpture.

Полувековой творческий путь Галины Кантор-Молотовой определяется, прежде всего, работой в кукольном театре, но включает также поиски своего образного языка в области гобелена, скульптуры и живописи. Своеобразное дарование мастера отмечалось в научных статьях специалистов [1, с. 80–89; 4, с. 90–91, 194; 7, с. 11, 13; 9, с. 5–16; 11, с. 24, 28, 62, 69, 81] и во многих информационных публикациях [2, с. 28–29; 3, с. 55, 66; 5, с. 16; 6, с. 69–70; 8, с. 3; 10, с. 197; 12, с. 6]. Однако искусствоведческий обзор всех граней искусства художницы осуществляется в данной статье впервые.

Галина Николаевна Молотова родилась на станции Неболчи Новгородской области. Она рано увлеклась скульптурой, посещала занятия изобразительным искусством во дворце культуры города Кронштадта, затем получила высшее образование в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии (1971). После года работы художником-постановщиком в областном театре кукол в Вологде приехала в Кишинев вместе с мужем-однокурсником Владимиром Викторовичем Кантором и маленькой дочерью Наташей. В Кишиневе, ставшем родным городом, она работала художником-постановщиком и скульптором в республиканском театре кукол «Ликурич» (1972–1983; 1995–2000; с 2005 по настоящее время), в телевизионном театре «Прикиндел» (1983–1993), главным художником театра «Гугуцэ» (1993–1995; 2000–2004).

Куклы, созданные Г. Кантор-Молотовой, излучают яркие эмоции. Их выразительность соответствует сценическим замыслам, но основана на изучении типажа в окружающей жизни. Художница признается: «Для меня в поисках образа самое главное — понять психологию героя, понять через эмоцию. Думаю, что я, так же как актер, пропускаю образ через себя, стараюсь представить его внутреннюю сущность. В этом чаще всего, естественно, помогает режиссер. Но если я получаю только информационную характеристику персонажа, то этого недостаточно, необходима зрительная эмоция, которую я получаю, наблюдая за людьми, окружающими меня. Иногда, неосознанно, куклы выходят похожими на кого-то. Я интуитивно выискиваю это внешнее эмоциональное выражение среди знакомых лиц» [9, с. 5]. Наблюдательностью художницы объясняется и секрет неоднозначной характеристики театральных героев. Девочка Мальвина из сказки «Буратино» (рис. 2) при внешней нежности уверена в поступках, готова стать строгой учительницей, выступить против Карабаса. В облике маленькой Бабы Яги (рис. 3) проявлен и задиристый нрав, и потаенная грусть ребенка, не познавшего родительской ласки.



1. Г. Кантор-Молотова.

Фотопортрет.

2012.

Архив художницы

Высокую оценку труду Г. Кантор-Молотовой в качестве художника-кукольника дал профессор Н.П. Наумов, заведующий кафедрой режиссуры и актерского мастерства театра кукол Российского государственного института сценического искусства, с которым в течение многих лет периодически сотрудничали супруги Галина и Владимир Канторы (в Вологде, Кишиневе, Париже): «Успех спектакля в театре кукол во многом зависит от того, какая кукла будет в руках актера. Если она придумана и сделана Галиной Николаевной Молотовой, то и актер, и режиссер могут быть спокойны. Актер получил хорошую куклу! И не просто куклу, а действительно отличный художественный инструмент. Что значит — хорошая кукла? Красивая? Да! Удобная в управлении? Да. Но главное — в кукле должен быть заложен характер: значит, актеру есть что играть! И это прекрасно понимает Галина Николаевна» [9, с. 5]. В интерпретации художницы даже отрицательные герои спектаклей предстают забавными персонажами.

Экспрессия кукол достигается путем скульптурного решения голов, с преувеличениями в их структуре, в пропорциях фигур. Мастер придает значение фактуре материалов для изготовления



2. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Кукла Мальвина**  
**из спектакля**  
**«Буратино».**  
1973.

Коллекция художницы

3. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Кукла из спектакля**  
**«Маленькая Баба Яга».**  
1976.

Коллекция художницы

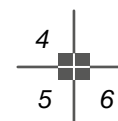
кукол, увязывает их с образной идеей. Например, все персонажи спектакля «Золушка» имеют волосы из соломки разных цветов, для маленькой Бабы Яги они смоделированы из манильского каната, а для Мальвины — из тюля.

Г. Кантор-Молотова находит неожиданные стилистические решения театрального зрелища в целом. Персонажи спектакля «Хырзобул» созданы из деревянных ложек (рис. 4), в основе кукол постановки «Язык мой — враг мой» — народная керамика. Изучив восточные миниатюры, художница определила единый сказочный настрой декораций, героев и даже афиши к спектаклю «Волшебная лампа Алладина» (рис. 5–7).

Художница оформила более 100 спектаклей и является сценографом 20 из них. Она стала и умелым преподавателем технологии изготовления кукол как в Кишиневе (Институт искусств,

1992–1995; Центр детского творчества «Гиочел», 2008–2011), так и на «стажах» (мастер-классах) в Париже, Лионе (1998–2008). Обучая стажеров во Франции, Г. Кантор-Молотова внесла свою лепту в итоговые кукольные спектакли для детей и взрослых — «Сказка о Царе Салтане», «Красавица и чудовище», «Вий», «Идиот», спектакль городского уличного театра на ходулях в городе Лион (рис. 9) и другие. Возникали там и неожиданные заказы, например на пальчиковые куклы-символы времен года (рис. 10) или на большие куклы для театра Avant-Quart (спектакль «Mes quatre rêves de Lucy»). С 2007 года мастер сотрудничает с компанией Du Midi и другими театрами Франции.

По-своему выразительны эскизы к театральным постановкам, где графической четкостью линий и активностью цветового аккорда определяется

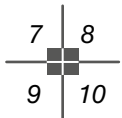


4. Г. Кантор-Молотова.  
Куклы из спектакля  
«Хырзобул».  
1994.  
Коллекция театра «Гугуцэ»

5. Г. Кантор-Молотова.  
Кукла из спектакля  
«Волшебная лампа  
Алладина».  
2002.  
Коллекция театра «Гугуцэ»

6. Г. Кантор-Молотова.  
Кукла из спектакля  
«Волшебная лампа  
Алладина».  
2002.  
Коллекция театра «Гугуцэ»





7. Г. Кантор-Молотова.  
Кукла из спектакля  
«Волшебная лампа  
Алладина».

2002.

Коллекция театра «Гугуцэ»

8. Г. Кантор-Молотова.  
Кукла «Домовой»  
из телепередачи  
«Спокойной ночи,  
малыши».

1983.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

9. Г. Кантор-Молотова.  
Кукла для уличного  
театра на ходулях.

2001.

Коллекция компании  
Zanka, Лион

10. Г. Кантор-Молотова.  
Пальчиковая кукла  
«Осень».

2000.

Частная коллекция,  
Париж





11	12
13	14

11. Г. Кантор-Молотова.  
**Эскизы кукол**  
к спектаклю  
«Маленькая Баба Яга».  
Театр «Ликурич».  
1976.  
Бумага, акварель.  
50 x 60.  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



12. Г. Кантор-Молотова.  
**Эскиз кукол**  
к телеспектаклю  
«Золушка».  
1975.  
Бумага, смешанная  
техника. 50 x 70.  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

13. Г. Кантор-Молотова.  
**Эскизы масок**  
и костюмов  
к спектаклю  
«Джельсомино  
в стране лжецов».  
Театр «Ликурич».  
1979.  
Фанера, смешанная  
техника.  
50 x 70.  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

14. Г. Кантор-Молотова.  
**Эскизы кукол**  
к спектаклю  
«Крокодил Гена  
и его друзья».  
Театр «Ликурич».  
1992.  
Бумага, смешанная  
техника.  
50 x 70.  
ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

характер образов и общий эмоциональный настрой спектакля. В ранних работах сохранялось одноцветное поле листа бумаги — белое или чёрное (рис. 11, 12), затем намечается фон-среда, связующая персонажей в единую композицию даже без конкретизации сюжета (рис. 13, 14).

Талант Г. Кантор-Молотовой как сценографа раскрывается во всех аспектах его специфики. Для телевизионного театра «Прикиндел» она создала не только кукол (рис. 16, 17), но и ряд мастерски разработанных декораций (постановки «Козетта», «Золушка» и др.). Городской пейзаж в спектакле «Козетта» (рис. 15) передает атмосферу исторического сюжета Гюго в доступной для детей сказочной форме.

Новый вектор в творчестве Г. Кантор-Молотовой определился в Карпатах, в селе Яворив Ивано-Франковской области, где ежегодно проходили пленэры художественного текстиля «Красит сама природа» в рамках Международного этно-художественного проекта «Экологический ракурс». Увлечшись разработкой композиций гобеленов, она стала регулярно приезжать в это

живописное место. Зеновия Шульга, профессор Львовской национальной академии искусств, отмечает: «Галина Кантор-Молотова — активная участница проекта: ее работы зрители имели возможность видеть на выставках авторов проекта <...>, организованных в разных городах Украины, Молдовы, России. И везде работы художницы выделяются экспрессией и оригинальностью образов, привлекают внимание зрителей особым колоритом и высоким профессионализмом, изысканным вкусом и творческой фантазией» [9, с. 11]. «Традиционный гуцульский лижнык, ткань бытового предназначения благодаря художнице получила оригинальную трактовку. Кроме множества орнаментальных композиций под названием «Молдавские мотивы», она создала цикл гобеленов, который сразу обратил на себя внимание. Впечатление от работ усиливается благодаря применению шерстяной пряжи натурального окраса, использованию растительных красителей, которые организаторами пленэра пропагандируются поныне» [9, с. 12].

Произведения Г. Кантор-Молотовой в этой области отмечены 6 дипломами.

15 | 16 | 17

18 | 19 | 20

15. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Эскиз декорации**  
**к спектаклю «Козетта».**  
**Телетеатр «Прикиндел».**  
1983.

Бумага, смешанная  
техника.

50 x 60.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

16. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Эскиз кукол**  
**к спектаклю «Козетта».**  
**Телетеатр «Прикиндел».**  
1983.

Бумага, акварель,  
пастель.

50 x 60.

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

17. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Кукла Козетта.**  
1983.

Коллекция художницы

18. **Г. Кантор-Молотова.**  
**«Арлекин».**  
**Гобелен из серии**  
**«Театр».**

2001.

Овечья шерсть.

200 x 145.

Коллекция  
республиканского театра  
кукол «Ликурич»

19. **Г. Кантор-Молотова.**  
**«Мальвина».**  
**Гобелен из серии**  
**«Театр».**

2003.

Овечья шерсть.

200 x 140.

Коллекция  
республиканского театра  
кукол «Ликурич»

20. **Г. Кантор-Молотова.**  
**«Казанова».**  
**Гобелен из серии**  
**«Театр».**

2001.

Овечья шерсть.

200 x 145.

Коллекция  
республиканского театра  
кукол «Ликурич»



Вполне логично, что мастер кукольных спектаклей задумала цикл гобеленов на театральную тему — «Арлекин» (рис. 18), «Мальвина» (рис. 19), «Казанова» (рис. 20) и др. В них изображения, ассоциативно связанные с известными персонажами, подчинены принципу геометрической орнаментальности всех элементов композиции, наиболее удобной для ткачества.

Естественно и появление ковров не только с графической стилизацией объектов («Рыба», рис. 21), но и с растительными мотивами. Эти композиции выделяются свободной ритмикой, мягкостью контуров, разнообразием цветовой гаммы, свидетельствуя о некотором влиянии живописи, которой параллельно занимается художница (рис. 22–26).

Заметим, что отмеченным направлениям интересов Г. Кантор-Молотовой предшествовало иное, весьма редкое в области гобелена — смелое включение в композицию обнаженных фигур.

Некоторые работы возникли в воображении художницы при рассматривании узоров на камнях, найденных у речки в селе Яворив. Пластика тела в гобелене «Женский торс» (рис. 27) напоминает скульптуру, и это сравнение поддерживается серой «каменной» тональностью формы, выделенной светлым фоном левого верхнего угла диагональной композиции и темным с противоположной стороны.

Большинство же мотивов с декоративно упрощенными фигурами обнаженных мужчин и женщин создано после посещения Лувра. Автора вдохновили увиденные там фрагменты текстиля коптов со свободной интерпретацией библейских сюжетов в сочетании с традициями эллинистического искусства. Художница находит разнообразные темы и пути решений, иногда включает в композицию элементы пейзажа: «Двое. Девушки» (рис. 28), «Карпаты. Отдых» (рис. 29), «Женщины на берегу реки». Геометрически четкая стилизация в одних



21. Г. Кантор-Молотова. «Рыба». 2002. Овечья шерсть. 180 x 140. Коллекция художницы

22. Г. Кантор-Молотова. «Дерево». 2000. Овечья шерсть. 140 x 90. Коллекция художницы

23. Г. Кантор-Молотова. «Розы». 2000. Овечья шерсть. 150 x 90. Коллекция художницы

24. Г. Кантор-Молотова. «Нежные цветы». 2005. Овечья шерсть. 200 x 150. Коллекция художницы

25. Г. Кантор-Молотова. «Подсолнух». 2009. Овечья шерсть. 150 x 100. Коллекция художницы

26. Г. Кантор-Молотова. «Натюрморт». 1999. Овечья шерсть. 180 x 135. Коллекция художницы

21 | 22 | 23

24 | 25 | 26



27. **Г. Кантор-Молотова.**  
**«Женский торс».**

1998.

Овечья шерсть.

140 x 190.

Коллекция художницы

гобеленах чередуется с эскизно легким рисунком в других. Динамичная ритмика сменяется успокоенной мелодичностью. Добродушная улыбка автора ощутима в сюжетах «В раю» (рис. 30), «Адам и Ева» (рис. 31).

Увлечение живописью, основы которой были обретены в студенческие годы, возникло у Галины Кантор-Молотовой не без влияния друзей-коллег — Людмилы Цончевой и Инессы Цыпиной. Им она периодически позировала с 1980-х годов. Нестандартный облик творческой личности из сферы театра отражен в ряде замечательных портретов кисти этих живописцев (рис. 32, 33). Вместе они обсуждали проблемы образной пластической экспрессии, писали этюды на пленэре, и ни у кого из них не возникало желания примкнуть к поискам новых модных путей в искусстве, привлекавших ряд молодых современников. Г. Кантор-Молотова, верная своему мироощущению, решает специфические задачи живописи — достигает целостности и свежести колорита, его

светоизлучения, — и ее полотна обретают свое негромкое, убедительное звучание, адекватное душевному настрою (рис. 34–41).

Объектами изображения служат привычные мотивы жизни, будь это старые улочки Кишинева, села Молдавии или побережье Крыма, Прибалтики, озера Франции... Выразить средствами живописи то, что представляется характерным, важным в наблюдаемом явлении, — задача традиционного реализма, но каждый автор решает ее по-своему.

Галина Кантор-Молотова воспринимает природную реальность в изменчивости состояний, чувствует нестабильность среды, в которой пребывают предметные формы. Такое мироощущение сродни «импрессионистическому», а манера письма варьируется в зависимости от непосредственного диалога с натурой. Соотношениями цветов автор выявляет не столько конкретные признаки (приметы места, времени года, суток), сколько причастность изображаемого мотива



28 | 29  
30 | 31



28. Г. Кантор-Молотова. «Двое. Девушки». 1998. Овечья шерсть. 180 x 200. Национальный музей украинского народного декоративного искусства, Киев

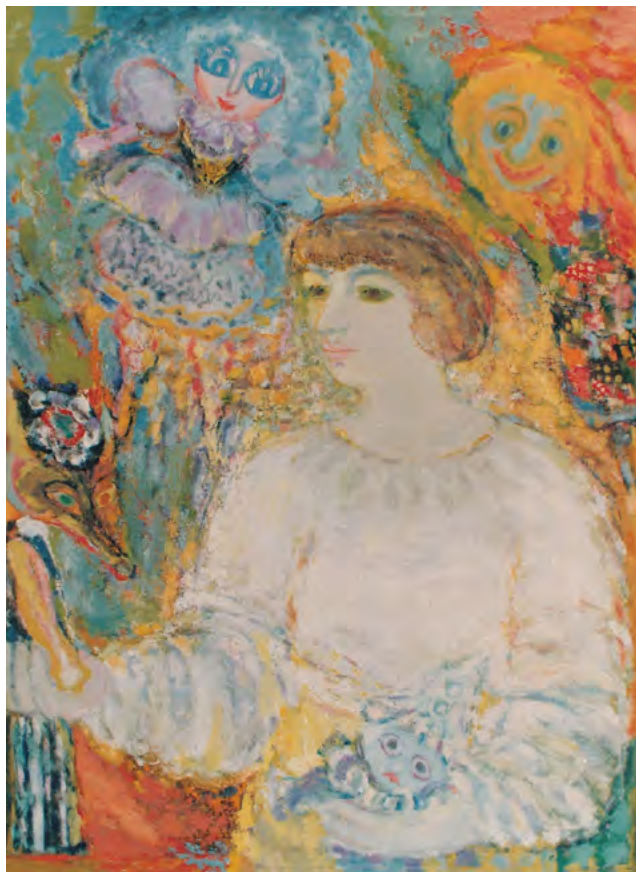
29. Г. Кантор-Молотова. «Карпаты. Отдых». 1999. Овечья шерсть. 220 x 300. Коллекция художницы

30. Г. Кантор-Молотова. «В раю». 2001. Овечья шерсть. 220 x 150. Коллекция художницы

31. Г. Кантор-Молотова. «Адам и Ева». 2005. Овечья шерсть. 200 x 140. Коллекция художницы

32	33
34	35
36	37

32. **И. Цыпина**  
(1947–2013).  
«**Портрет художника**  
**театра**  
**Г. Кантор-Молотовой**».  
1985.  
Холст, масло.  
100 x 70.  
Частная коллекция



33. **Л. Цончева**  
(1946–2017).  
«**Портрет Галины**».  
1985.  
Холст, масло.  
74 x 60.  
Частная коллекция.



34. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Натюрморт с яблоками.**  
1989.  
Картон, масло.  
40 x 50.  
Коллекция художницы

35. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Цветущая вишня.**  
2018.  
Холст, масло.  
38 x 38.  
Коллекция художницы

36. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Дельфиниум**  
**в Ботаническом саду.**  
1998.  
Холст, масло.  
40 x 50.  
Коллекция художницы



37. **Г. Кантор-Молотова.**  
**Церковь Успения**  
**Богородицы**  
**в Кишиневе.**  
1997.  
Холст, масло.  
50 x 50.  
Коллекция художницы



38	39
40	41

38. **Г. Кантор-Молотова.**

**Колодец в селе**

**Бутучень.**

1998.

Картон, масло.

35 x 50.

Коллекция художницы

39. **Г. Кантор-Молотова.**

**Весна.**

2001.

Холст, масло.

35 x 35.

Коллекция художницы



40. **Г. Кантор-Молотова.**

**Желтые ирисы.**

2014.

Картон, масло.

40 x 50.

Коллекция художницы

41. **Г. Кантор-Молотова.**

**Гуси в селе Оксентя.**

2019.

Холст, масло.

39 x 39.

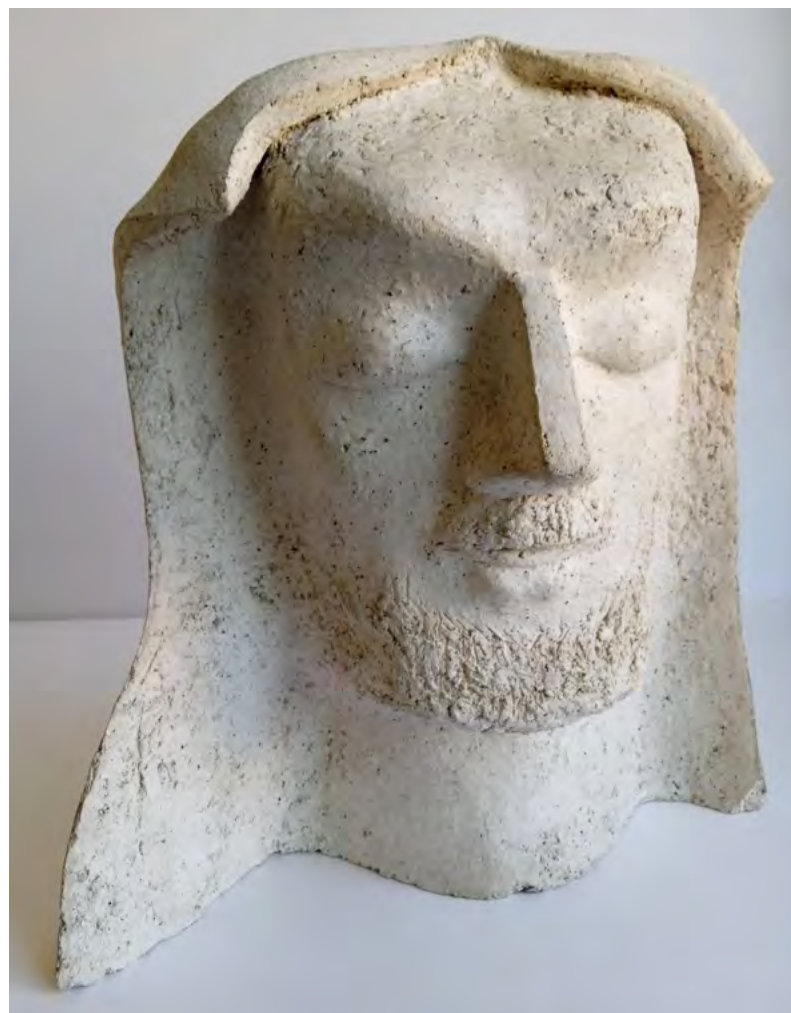
Коллекция художницы

всеобъемлющей световоздушной атмосфере, которая воздействует на статичные объекты и как бы оживляет их. В этой атмосфере «дышат» дома, дороги, растения на лесных опушках или в ботанических садах, палисадниках, не утрачивают жизненных импульсов и цветы, фрукты, овощи в натюрморках. Лирический настрой этюдов художницы при их небольшом формате отмечают те зрители, кому важна в искусстве искренность чувств, душевная теплота.

Среди станковых произведений Г. Кантор-Молотовой, выполненных масляными красками, нет ни портретных образов, ни композиций с фигурами. Однако она периодически создавала портреты скульптурные и пластику малых форм, преимущественно из шамота. В портретных образах проявлены индивидуальные приметы модели, но не они акцентированы. Для художницы

важнее передать состояние человека творческой профессии — погруженность в свой духовный мир. При этом она достигает эффекта единства материальной основы, из которой рождаются объемы: сохранены края пласта шамотной массы с какой-либо стороны округлой формы, скульптурная голова может оказаться полый подобно маске (рис. 42, 43, 45). Полыми стали и некоторые фигуры, как, например, «Русалка», движение которой ассоциируется с волной (рис. 44).

Тяготея к расширению диапазона экспрессивных средств искусства, Г. Кантор-Молотова не перестает постигать особенности новых для нее материалов. Она создала ряд интересных произведений из керамики, фарфора. Свое представление о космической материи художница воплотила в серии «Планеты» (рис. 46), где лаконичные формы, близкие геометрическим,



42. Г. Кантор-Молотова. Портрет художника. 1983. Шамот, окиси. 31 x 26 x 21. Коллекция художницы

43. Г. Кантор-Молотова. Портрет режиссера. 1983. Шамот, окиси. 28 x 30 x 18. Коллекция художницы

44. Г. Кантор-Молотова. Русалка. 1983. Шамот, окиси. 13,5 x 17,5 x 26. Коллекция художницы

45. Г. Кантор-Молотова. Автопортрет. 1983. Шамот, окиси. 22,5 x 18 x 28. Коллекция художницы



но обогащенные фактурным рельефом, могут вызвать неоднозначные ассоциации. Их эстетическое воздействие дополнено цветовым звучанием.

В разных сферах искусства Галина Кантор-Молотова использует язык пластики, соответствующий их задачам, проявляя цельность личности. Тонкий лирик в живописи, монументалист в гобеленах и в скульптуре, даже малых форм, она дает волю фантазии в театральных работах как для детей, так и для взрослых. Неизменно сказываются главные ее качества: профессионализм, основанный на понимании специфики вида искусства и технических возможностей материала, взыскательность к своему труду и неуспокоенность творческого духа. Художница не стремится выработать свои легко узнаваемые стилистические приемы, но ее произведения можно узнать по особой теплоте авторского чувства, что является следствием характера человека, скромного и доброжелательного, искренне любящего основных своих зрителей — детей.

46. Г. Кантор-Молотова.

Из серии «Планеты»

(слева направо):

**Планета белая.**

1986.

Фарфор.

13 x 20 x 20

**Планета-шар.**

1986.

Фарфор, ангобы.

12 x 120 x 20

**Планета коричневая.**

1986.

Глина, ангобы.

18 x 18 x 15

## Литература

1. Кердиваренко С. Театрально-декорационное искусство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984. 108 с.
2. Русская ветвь изобразительного древа Молдовы. Каталог-справочник / Сост. С. Сулин. С.-Петербург: Товарищество русских художников РМ «М-АРТ», 2013. 176 с.
3. Шульга З. Плодотворное сотрудничество. Проект «Писанка». Львів: Гердан Графіка, 2005.
4. Шульга З. Рукотворная ткань. Традиции и современность. Львів: Гердан Графіка, 2005.
5. Юнко А. Ночные бдения и дневные сны // Русское слово. Кишинев, 06.05.2016. С. 16.
6. Chişinău în pictură (peisaje, portrete). Catalog-bibliografie. Chişinău: S. n., 2012. 176 p.
7. Cincilei G. O poveste a poveştilor. Chişinău: Ed. Uniunii Scriitorilor, 1995. 88 p.
8. Costa J. L'univers fantastique de l'enfance // La Montagne. Creuse. France, 08.06.2005. P. 3.
9. Galina Cantor-Molotova: Păpuşi. Măşti. Sculptură. Schiţe pentru spectacole. Tapiserii. Pictură / Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice; alcătuitor: Ludmila Toma; traducere din limba rusă: Ala Rusnac. Chişinău: S. n., 2021. 107 p.
10. Malcoci V. Galina Cantor-Molotov – 45 de ani de activitate artistică în Moldova // Panoramic Art 2016. Chişinău; Editura "Bons Offices", 2018. P. 197.
11. Pasecinic V. Jocul păpuşarilor. Chişinău: Editura "Virginia", 1995.
12. Peyrel V. La creation artistique dereour a Mortroux // L'Echo de la Creuse. France, 10.07.2005. P. 6.

## References

1. Kerdivarenko S. *Teatral'no-dekoratsionnoye iskusstvo Moldavii* [Theatrical and decorative art of Moldova]. Chisinau, Shtiintsa Publ., 1984. 108 p. (In Russian).
2. Sulin S. (comp.). *Russkaya vetv' izobrazitel'nogo dreva Moldovy. Katalog-spravochnik* [Russian branch of the pictorial tree of Moldova. Directory-reference]. S.-Peterburg, Association of Russian Artists of the RM «M-ART», 2013. 176 p. (In Russian).
3. Shulga Z. *Plodotvornoe sotrudnychestvo. Proekt "Pysanka"* [Fruitful cooperation. Pysanka project]. Lviv, Gerdan Grafika Publ., 2005. (In Russian).
4. Shulga Z. *Rukotvornaya tkan'. Traditsii i sovremennost'* [Man-made fabric. Tradition and modernity]. Lviv, Gerdan Grafika Publ., 2005. (In Russian).
5. Yunko A. Nochnyye bdeniya i dnevnnyye sny [Night vigils and daytime dreams]. *Russkoye slovo — Russian word*. Kishinev, 06.05.2016. P. 16. (In Russian).
6. *Chişinău în pictură (peisaje, portrete). Catalog-bibliografie* [Chisinau in painting (landscapes, portraits). Catalog-bibliography]. Chisinau, S. n., 2012. 176 p. (In Romanian).
7. Cincilei G. *O poveste a poveştilor* [A story of stories]. Chisinau, Ed. Uniunii Scriitorilor, 1995. 88 p. (In Romanian).
8. Costa J. L'univers fantastique de l'enfance. In: *La Montagne. Creuse*. France, 08.06.2005. P. 3. (In French).
9. Toma L. (comp.). *Galina Cantor-Molotova: Păpuşi. Măşti. Sculptură. Schiţe pentru spectacole. Tapiserii. Pictură* [Galina Cantor-Molotova: Dolls. Masks. Sculpture. Sketches for shows. Tapestries. Painting]. Chisinau: S. n., 2021. 107 p. (In Romanian and Russian).
10. Malcoci V. Galina Cantor-Molotov – 45 de ani de activitate artistică în Moldova [Galina Cantor-Molotov - 45 years of artistic activity in Moldova]. In: *Panoramic Art 2016*. Chisinau, Bons Offices Publ., 2018. P. 197. (In Romanian).
11. Pasecinic V. *Jocul păpuşarilor* [The game of puppets]. Chisinau, Virginia Publ., 1995. (In Romanian).
12. Peyrel V. La creation artistique dereour a Mortroux. In: *L'Echo de la Creuse*. France, 10.07.2005. P. 6. (In French).

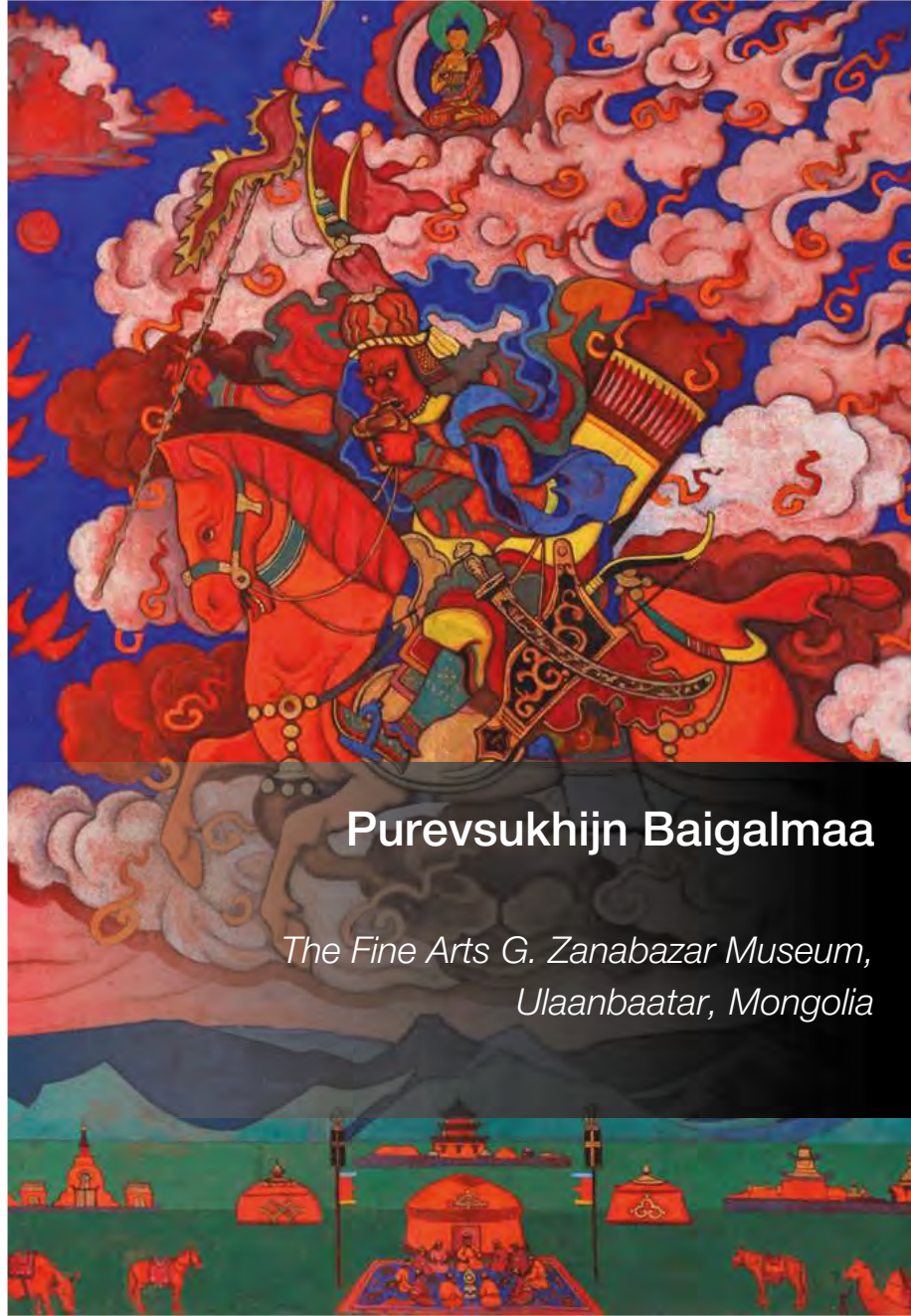
**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Тома Людмила Анатольевна — доктор искусствоведения, доцент, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев, Республика Молдова. Заслуженный деятель искусств, член секции критики Союза художников Молдовы, член Ассоциации искусствоведов (АИС).  
Email: liytoma@mail.ru

**ABOUT AUTHOR:** Toma, Lyudmila Anatolyevna — D.Sc. (Art Studies), Associate Professor, Academy of music, theater and fine arts, Chisinau, Moldova. Honored Artist, Member of the Criticism Section of the Union of Artists of Moldova; Member of the Association of Art Critics. E-mail: liytoma@mail.ru

## Для цитирования | For citation:

Тома Л.А. Творчество Галины Кантор-Молотовой в театре кукол и не только // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 44–59. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.004>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/744>

Toma L.A. Creative activity of Galina Kantor-Molotova in the puppet theatre and not only. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 44–59. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.004>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/744> (In Russian).



**Purevsukhijn Baigalmaа**

*The Fine Arts G. Zanabazar Museum,  
Ulaanbaatar, Mongolia*

Ф О Р У М

F O R U M

**Пурэвсухийн Байгалмаа**

*Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара,  
Улан-Батор, Монголия*

**“RIGDEN JYERO — MESSENGER  
OF SHAMBHALA” IS THE CREATION  
OF THE FAMOUS RUSSIAN ARTIST,  
SCIENTIST, RESEARCHER  
OF CENTRAL ASIA N.K. ROERICH**

«РИГДЕН-ДЖАПО —  
ВЛАДЫКА ШАМБАЛЫ» —  
ТВОРЕНИЕ ИЗВЕСТНОГО  
РУССКОГО ХУДОЖНИКА,  
УЧЕНОГО, ИССЛЕДОВАТЕЛЯ  
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ Н.К. РЕРИХА

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.005

УДК 75.021.326

## АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию картины «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» (1927) из собрания Музея изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара в Улан-Баторе. Автор дает анализ исторических предпосылок создания произведения Н.К. Рерихом, известным исследователем Центральной Азии, русским художником и ученым, представляет идею Шамбалы и замысел картины, подробности преподнесения картины в дар правительству Монголии того времени. Также приведены результаты спектрального и химического анализа, что подтвердило подлинность картины и одновременно внесло вклад в создание базы данных об использовании красок художником. Идея картины носит символический характер и воплощает мечты и чаяния народов Монголии и всего буддийского мира о приходе новой эпохи Справедливости, Братства и Счастья народов.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Николай Рерих; владыка Шамбалы; Рэгдэндагва; Грядущее; Великий Всадник; Ригден-Джапо; Монголия начала XX века; живопись; темпера.

## ABSTRACT

The article is devoted to the study of the painting “Rigden Jyepo — Messenger of Shambhala” (1927) from the collection of the Fine Arts G. Zanabazar Museum in Ulaanbaatar. The author analyzes the historical background of the creation of the work by N.K. Roerich, a famous researcher of Central Asia, a Russian artist and scientist, and also presents the idea of Shambhala and the idea of the painting, the details of presenting the painting as a gift to the government of Mongolia at that time. The results of spectral and chemical analysis of the canvas and paints confirmed the authenticity of the painting and at the same time contributed to the creation of a database on the use of paints by the artist. The idea of the painting is symbolic and embodies the dreams and aspirations of the peoples of Mongolia and the entire Buddhist world about the arrival of a new era of Justice, Brotherhood and Happiness of peoples.

**KEYWORDS:** Nicholas Roerich; Messenger of Shambhala; Ragdendagwa; Great rider; Rigden Jyepo; Mongolia of the early 20th century; painting; tempera.

**Введение**

В 1921 году в Монголии победила Народная революция, что радикально изменило социально-экономическое развитие и заложило новые направления в культуре, в том числе в изобразительном искусстве. Творческая интеллигенция и художники были призваны выполнить ведущую роль в деле просвещения общества. Именно в это время, в 1926 году, в ходе своей знаменитой Центрально-Азиатской экспедиции (1925–1927) известный исследователь Центральной Азии, русский художник и ученый Н.К. Рерих впервые посетил Монголию. В период своего пребывания в нашей стране с середины сентября 1926 года по 12 апреля 1927 года он создал монументальное полотно «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» (сам художник называл его «Великий Всадник»)<sup>1</sup>. 11 марта 1927 года Н.К. Рерих представил и в торжественной обстановке подарил свою картину правительству Монгольской Народной Республики. Произведение было с благодарностью принято премьер-министром Цэрэндоржем, а сейчас оно занимает почетное место в экспозиции зала монгольского рисунка Музея изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара.

В дарственном письме Н.К. Рерих пишет: «... Монгольский народ строит свое светлое будущее под знаменем Нового Века. Великий Всадник освобождения несется над просторами Монголии. И Великий Хурулдан в деятельном совещании слагает решения новой народной жизни. И громовно звучит зов Красного прекрасного Владычного Всадника. Во время расцвета Азии считалось лучшим подарком произведение искусства или книга. Пришли опять лучшие времена Азии. Прошу Правительство Монгольской Народной Республики принять от меня картину “Великий Всадник”» [1].

В книге «Сердце Азии» Николай Константинович отмечал: «Когда я подарил Монгольскому правительству мою картину “Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы”, она была принята с совершенно особыми чувствами. Член правительства сообщил мне, что монголы имеют намерение построить особый памятный храм, где эта картина займет центральное место» [4]. Ученый Б. Содов вспоминает: «Я хорошо помню тот день, когда привезли скопированные наскальные рисунки с памятника в Налайхе и из монастыря Манзушир. По случаю третьей годовщины провозглашения Монгольской Народной Республики была написана картина “Рэгдэндагва” и подарена нашему правительству, премьер-министр Б. Цэрэндорж повесил ее в своем кабинете. На картине, написанной в чисто монгольских традициях, был изображен герой на огненном коне, летящий над величественными горами, долинами и городами Монголии, возвещая новую эру. Когда я спросил Н.К. Рериха, кто этот герой, он ответил, что это Сухэ-Батор» [6, с. 156].



1. Н.К. Рерих.  
Ригден-Джапо —  
Владыка Шамбалы  
(Великий Всадник).  
1927.

Музей изобразительных  
искусств  
имени Г. Дзанабадзара,  
Улан-Батор, Монголия

**Обсуждение**

Картина «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» является одним из ключевых произведений в наследии Н.К. Рериха, и поэтому ее изучение позволяет полнее представить творчество художника в целом, а особенно в Монголии. Долгое время судьба картины была неизвестна. И даже во время пребывания в Улан-Баторе в 1958 году сына художника, Ю.Н. Рериха на его вопрос об этой картине не было дано ответа. Как пишет в своих очерках И.И. Ломакина, «...представьте, как мне повезло, когда я, работая в запасниках Художественного музея... вытащила стоявшие в плотной шеренге работ художников МНР “Великого Всадника”. С лупой разглядывала его сантиметр за сантиметром, нашла автограф Н.К. Рериха! И наконец, на конце колчана в черном ромбике значилась дата: “1927. РХ” (то есть от Рождества Христова)» [2, с. 159а].

Это было важное событие в судьбе картины. Оно, с одной стороны, способствовало поступлению ее в собрание авторитетного государственного художественного музея имени Г. Дзанабадзара, а с другой стороны, дало повод к проведению подробных исследований данной работы, результатами которых мы стремимся поделиться в настоящей статье. До последнего времени данное произведение лишь упоминалось и воспроизводилось в альбомах и обзорных статьях. Таким образом, целью статьи

2. **Н.К. Рерих.**  
**Ригден-Джапо —**  
**Владыка Шамбалы**  
**(Великий Всадник).**

Фрагмент.

1927.

Музей изобразительных  
искусств

имени Г. Дзанабадзара,  
Улан-Батор, Монголия



является многоаспектное изучение картины Н.К. Рериха. Что требует разработки комплексного метода исследования, соединяющего метод исторической реконструкции и восстановление процесса создания полотна с методами, используемыми в современных точных науках, в частности при проведении реставрационных работ.

Замысел картины возник у Н.К. Рериха тогда, когда он впервые услышал о легендарной стране всеобщего счастья — Шамбале во время художественного оформления знаменитого буддийского храма в Санкт-Петербурге. Позже он приложил немало усилий по изучению обширного эпического наследия об этой стране во время своих научных путешествий по Тибету, Монголии, Лакаду и Сиккиму. В универсальном характере чаяний и верований людей разных стран Николай Константинович видел общность мировой цивилизации и потенциальную возможность сближения и единения народов мира, а также определяющее значение культуры в судьбах современного человечества.

Было очевидно, что картина Н.К. Рериха «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» создавалась под сильным влиянием известной легенды, популярной как среди народов буддийских стран, которые он посетил, а так и в Монголии. В народном сознании освобождение Монголии и начало преобразований соединилось с этим образом Страны всеобщего счастья. Как свидетельствуют современники художника, он обнаружил, что вера в наступление новой эры Шамбалы была тогда необычайно сильна в Монголии. На улицах монгольской столицы он встречал отряды кавалеристов, которые пели песню о Шамбале, сочиненную бойцами Сухэ-Батора. Песня называлась «Жан Шамбалын дайн» («Война Северной Шамбалы»), слово «жан» в переводе с тибетского языка означает «север, северная сторона». В этой песне есть такой куплет:

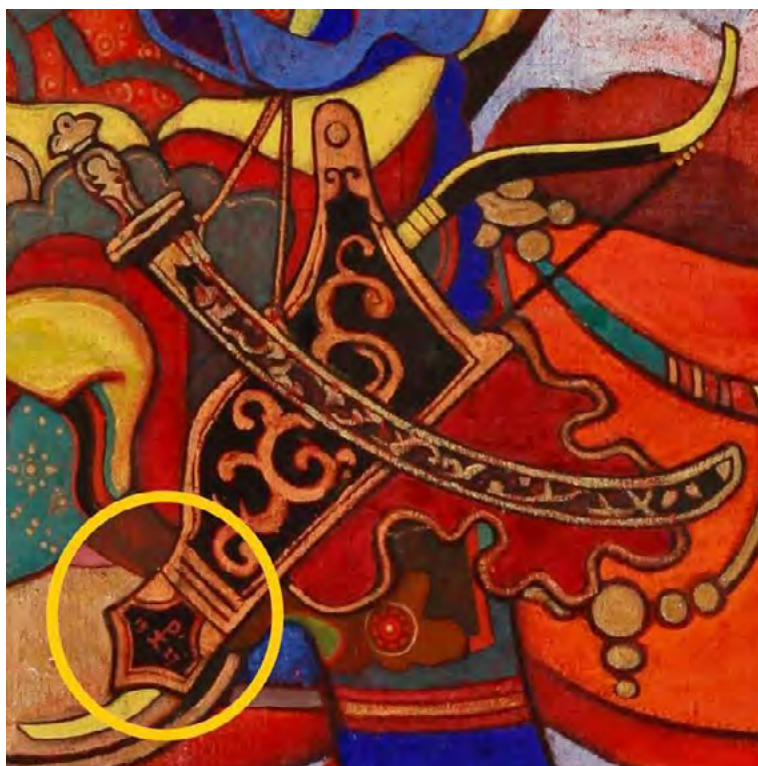
Война Северной, Шамбалы!  
 Умрем в войне этой,  
 Чтоб переродиться вновь  
 Как рыцари Владыки Шамбалы [7].

Песня родилась во время Народной революции 1921 года и посвящена флагу революционных войск. Из содержания этой песни видно, что Монгольская народная революция в начальный период ее развертывания действительно носила общенациональный характер, в ней участвовали представители всех слоев общества, в том числе дворяне, монахи и народ. Как очень пронзительно заметил и отобразил в своей работе Николай Рерих, в словах песни выражается твердая вера в начало новой эры Шамбалы, вдохновлявшая верующих монголов в борьбе за национальную свободу.

Картина поступила в музей 10 марта 1978 года по протоколу № 2 ведомства по управлению музеями Министерства культуры. До того, как попасть в Музей изобразительных искусств, она находилась в хранилище коллекции старых картин, в запаснике Государственного Центрального музея без всякого учета и регистрации. В таких случаях нередко возникают спорные вопросы об авторстве произведения искусства, известны случаи подмены произведения искусства на копию. Чтобы решить эту проблему, вышел приказ директора Музея изобразительных искусств им. Г. Дзанабадзара № 51/А от 8 октября 2018 года о проведении поверхностного спектроскопического и химического анализов картины Н.К. Рериха с использованием ультрафиолетового излучения. Данный анализ провели научный сотрудник Института сохранения культурного наследия (Нара, Япония) Сонвук Рю (Sungwook Ryu) и М. Оюунтулга, практикант-исследователь кафедры охраны и защиты культурного наследия Университета Нары, которые на основе образцов красок, взятых с картины, установили состав красок и дату ее написания.

**Результаты анализа образцов красок, взятых с картины Н.К. Рериха**

Образцы красок были взяты с обратной стороны деревянной рамы картины, хранящейся в Музее изобразительных искусств, маленькой палочкой



## 3. Подпись

**Н.К. Рериха на картине  
«Ригден-Джапо —  
Владыка Шамбалы».**

1927.

Музей изобразительных  
искусств  
имени Г. Дзанабадзара,  
Улан-Батор, Монголия

с кусочком ваты на конце. Данная краска была минеральной с содержанием хрома. Впервые эта краска появилась в Европе в 1700-х годах. В то время в Азии использовались свинцовые красители. Свинец вдыхали, он был очень токсичным для легких, не был экологически чистым, поэтому его перестали применять. Вместо него стали пользоваться темперой. Краска с рамы картины оказалась темперной, которая использовалась в Европе в XIX и XX веках.

Проведенные исследования на уровне микроскопии позволили получить следующие результаты, которые мы для наглядности представляем ниже в иллюстрациях.

Поскольку красный цвет является доминантным в картине, были выбраны для более глубокого анализа две точки красного цвета, что позволило с высокой точностью определить химический состав примененных красок.

Затем по той же методике были проанализированы пигменты синего и зеленого цвета, которые играют в композиции картины важнейшую роль.

Далее приведен анализ двух точек зеленого цвета.

### **Результаты инфракрасной спектроскопии с преобразованием Фурье (FTIR-анализа).**

#### **Итоги № 2**

Холст. Плотность: 8 долевых, 8 нитей утка. Видны зазоры между нитками. Диаметр волокна: основа 0,8 ~ 1,5 мм, уток 0,8 ~ 1 мм. Скручивание нити: основа и уток скручены в направлении навстречу. Материал: хлопок.

Цвет. Синий: Al (алюминий), Si (кремний), Y (иттрий), S (сера), K (калий), Ca (кальций), Ti (титан), Fe (желе-

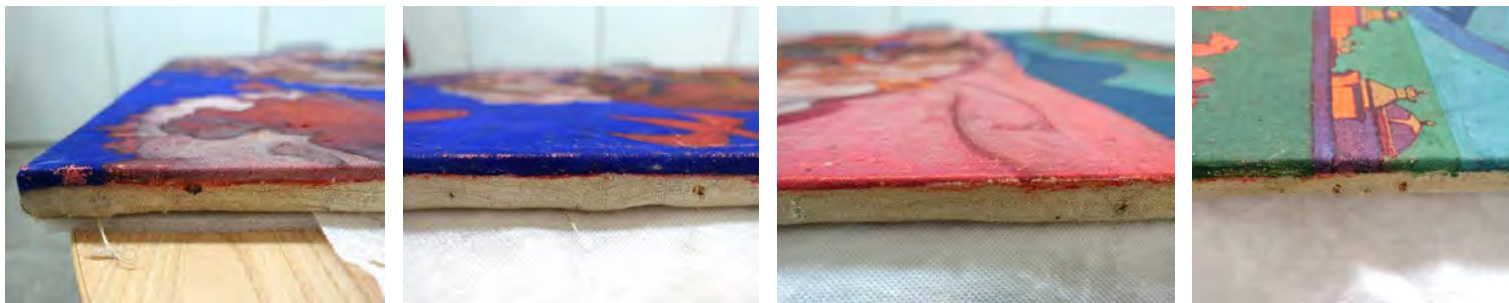
зо), Zn (цинк), As (мышьяк), Kr (криптон) обнаружены методом рентгеноструктурного анализа. Зеленый: Si (кремний), Pb (свинец), Ca (свинец), Ba (барий), Fe (железо), Zn (цинк) обнаружены методом рентгеноструктурного анализа. Красный: Si (кремний), S (сера), Cl (хлор), K (калий), Ca (кальций), Ba (барий), Fe (железо) обнаружены методом рентгеноструктурного анализа.

Состояние. Состояние хорошее, деградация не подтверждена.

Проведенный химический и спектральный анализ картины Н.К. Рериха «Великий Всадник» подтвердил время создания картины и снял все возникающие сомнения о возможной подмене. Картина ныне занимает место в постоянной экспозиции Музея изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара. Она привлекает внимание посетителей, ее внимательно рассматривают, живо и с большим пониманием обсуждают не только зрители, но и специалисты. Картина важна не только своей историей и замечательными художественными достоинствами, но и в качестве примера глубокого проникновения в культуру, в духовные чаяния монгольского народа замечательным русским художником Н.К. Рерихом. Он очень любил Монголию, обращался к ней в своих картинах и литературных произведениях. Приведем в заключение его слова, которые это наилучшим образом подтверждают: «Как бы ни перерождался народ, всё-таки его основы неизбываемы. То же самое мы можем наблюдать и на многих других народах. Изменяются условия, приходит счастье или несчастье, но душа народа остается. Последите народную душу по старым песням, по сказаниям и притчам. В этих нерушимых

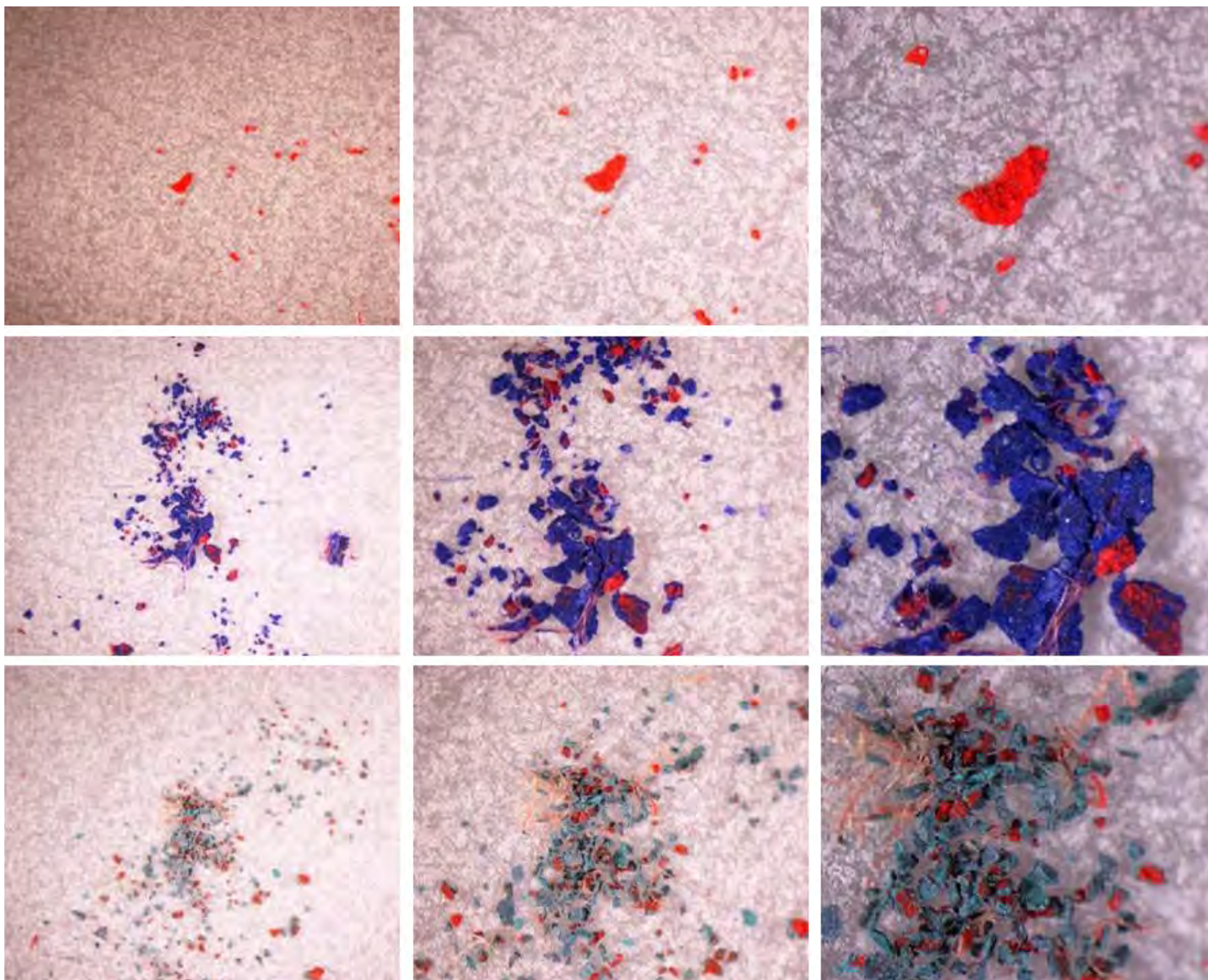
**4. Фрагменты рамы,  
с которой взяты  
образцы материала.**

Музей изобразительных  
искусств  
имени Г. Дзанабадзара,  
Улан-Батор, Монголия



**5. Образцы красок  
для анализа.**

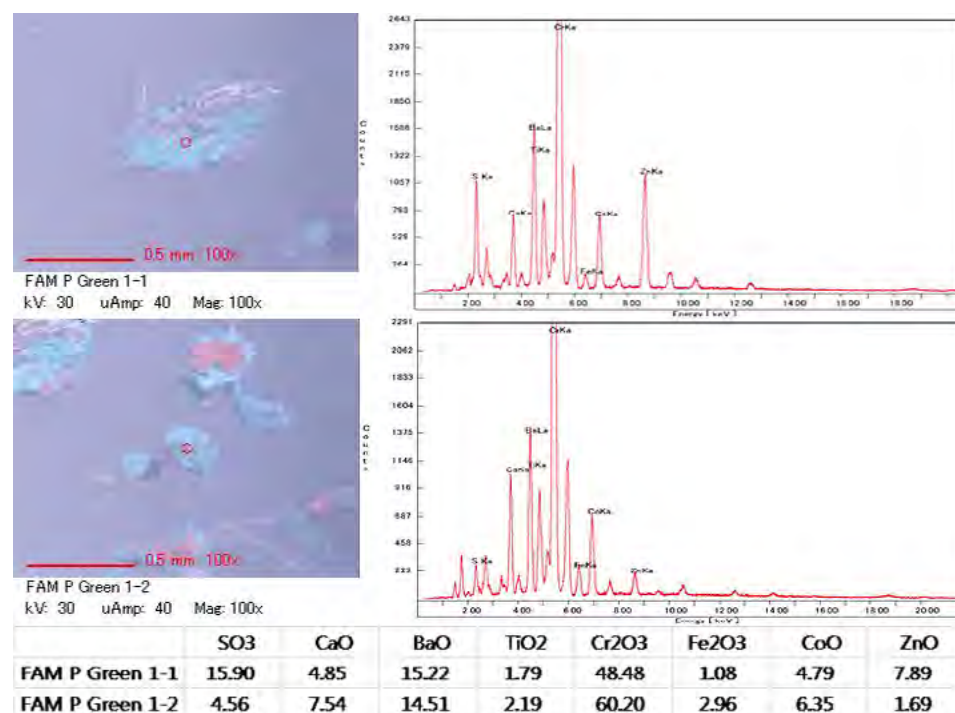
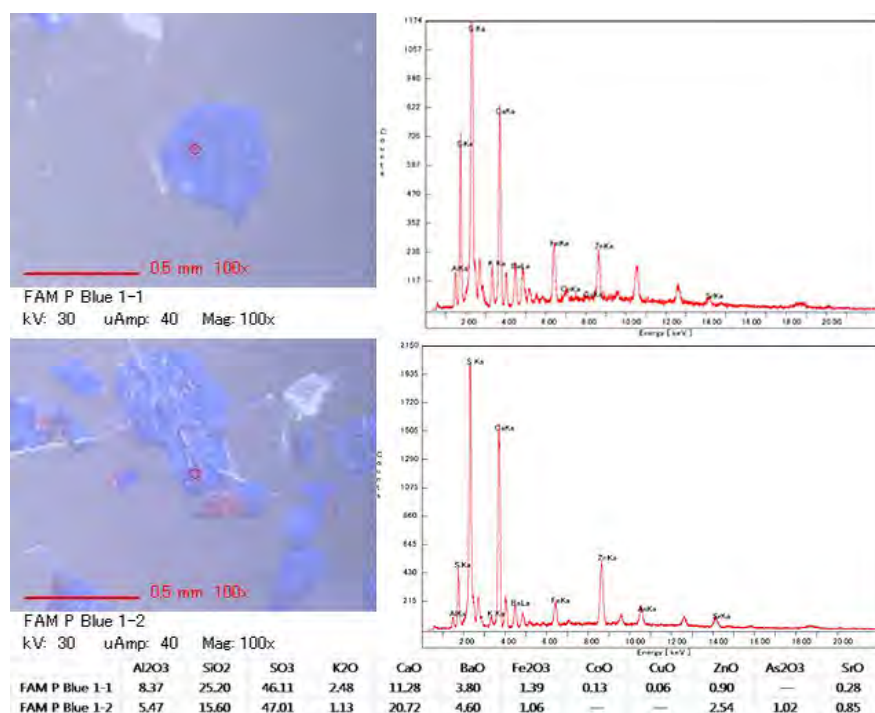
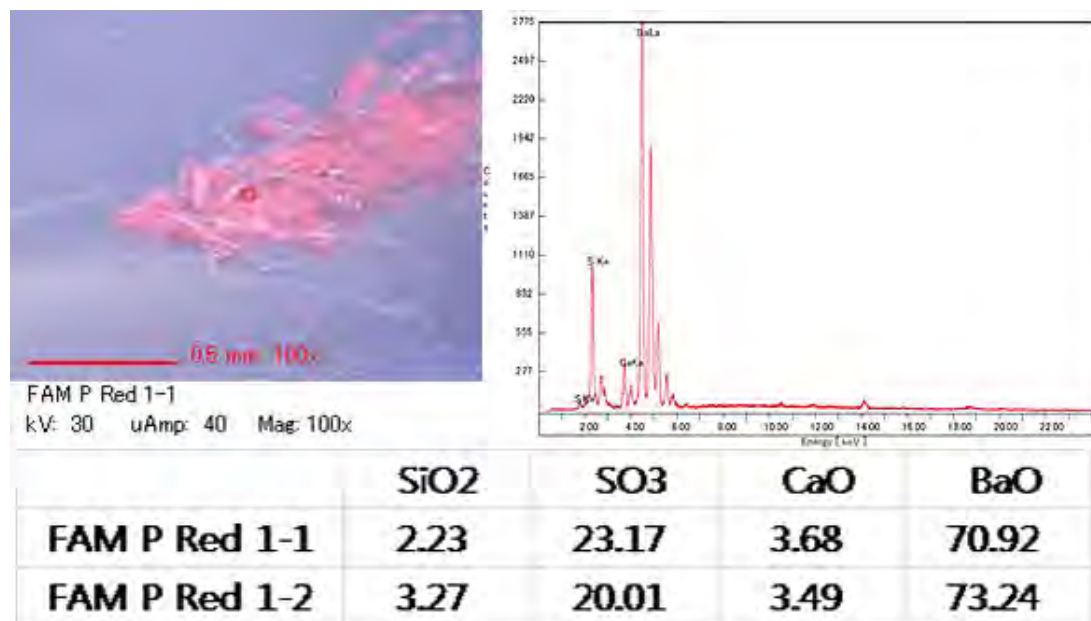
Музей изобразительных  
искусств  
имени Г. Дзанабадзара,  
Улан-Батор, Монголия



народных памятках вы увидите лучшие характеристики. Если вы припомните законы монгольских ханов, если вспомните героический эпос этого народа, то во всём отразится натура твердая, мужественная, нередко аскетическая, терпеливо переживающая случайности времен. Если вы видите эти заветы прошлого, которые не погибли в потоках современных ощущений, то разве не следует помочь такому народу, желающему мирного преуспеяния» [3].

**Выводы**

Проведенные исследования помогли убедительно доказать подлинность одного из значимых произведений Н.К. Рериха «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» («Великий Всадник»). Появление этой картины имеет не только большое художественное значение, но и символически подтверждает вклад художника в дело популяризации новых социально-экономических преобразований в Монголии после Народной революции, большое внимание правительства того времени в области просвещения монгольского народа посредством искусства. Это художественное



полотно не только возродило веру людей в светлое будущее, но и изменило манеру рисования, образ мышления монгольских художников, ограниченных канонами восточной живописи.

В ходе исследований было доказано, что монументальное полотно Н.К. Рериха «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» написано применявшейся в Европе в XIX–XX веках темперой. Полученные эмпирические материалы могут быть применены как в научных исследованиях творчества художника, так и при проведении реставрационных работ.

### Примечания

1. Согласно каталогу живописи и графики Н.К. Рериха, составленному В.Н. Бендюриным, картина носит несколько наименований и сопроводительных подписей: «Грядущее (Великий всадник). 1927. Х., м. 164 x 124. Улан-Батор (Улаанбаатар), Гос. музей изобразительных искусств им. Дзанабадзара. (32, 75). / Великий Красный Богатырь (Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы). 164 x 125. На обороте надпись по-тибетски: “Грозный царь Рэгэндагва Владыка Шамбалы”. (“Рериховское наследие”, т. 3, ч. 1). / Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы. (“Сердце Азии”). По последним данным “минеральные пигменты”, то есть темпера» [5].

6. Анализ краски красного цвета

7. Анализ краски синего цвета

8. Анализ краски зеленого цвета

## Литература

1. Бира Ш. Н.К. Рерих как великий монголист-художник // Дельфис. 2002. № 1 (29). URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/nkrerikh-kak-velikii-mongolist-khudozhnik> (дата обращения: 01.08.2021).
2. Ломакина И.И. Великий Всадник // Монгольская столица, старая и новая (и участие России в ее судьбе). М.: Товарищество научных изданий КМК, 2006. С.155–159.
3. Рерих Н.К. Монголы. 1935 г. Пекин // Рерих Н.К. Листы дневника: в 3 т. Т. 1. М.: Международный центр Рерихов, 1995.
4. Рерих Н.К. Сердце Азии // Рерих Н.К. Цветы Мории. Пути Благословения. Сердце Азии. Рига: Виеда, 1992. С. 240–241.
5. Рериховская энциклопедия: каталог живописи и графики Н.К. Рериха / авт.-сост. В.Н. Бендюрин. Новосибирск, 2013. 364 с.
6. Бадамням М. Аав хүү Рерих нар ба Монгол. Улаанбаатар: Бемби сан, 2008. 515 х.
7. Roerich by his Contemporaries // Archer, March 24, 1927. P. 38–45.

## References

1. Bira Sh. N.K. Rerikh kak velikiy mongolist-khudozhnik [N.K. Roerich as a great Mongolist artist]. *Delphis*. 2002, No. 1 (29). Available at: <http://www.delphis.ru/journal/article/nkrerikh-kak-velikii-mongolist-khudozhnik> (Accessed: 01.08.2021). (In Russian).
2. Lomakina I.I. Velikiy Vsadnik [The Great rider]. *Mongol'skaya stolitsa, staraya i novaya (i uchastiye Rossii v yeye sud'be)* [Mongolian capital, old and new (and Russia's participation in its fate)]. Moscow, Partnership of scientific publications KMK, 2006, pp.155–159. (In Russian).
3. Roerich N.K. *Mongoly. 1935 g. Pekin* [Mongols. 1935 Beijing]. Roerich N.K. *Listy dnevnika: v 3 t.* [Diary sheets: in 3 volumes]. Vol. 1. Moscow, International Center of the Roerichs, 1995. (In Russian).
4. Roerich N.K. Serdtse Azii [Heart of Asia]. Roerich N.K. *Tsvety Morii. Puti Blagosloveniya. Serdtse Azii* [Moria flowers. Paths of Blessing. Heart of Asia]. Riga, Vieda, 1992, pp. 240–241. (In Russian).
5. Bendyurin V.N. (comp.). *Rerikhovskaya entsiklopediya: katalog zhivopisi i grafiki N.K. Rerikha* [Roerich encyclopedia: catalog of paintings and drawings by N.K. Roerich]. Novosibirsk, 2013. 364 p. (In Russian).
6. Badamnyam M. *Aav khüü Rerikh nar ba Mongol* [Father and son Roerich and Mongolia]. Ulaanbaatar, Bembi San, 2008. 515 p. (In Mongolian).
7. Roerich by his Contemporaries. *Archer*, 1927, March 24, pp. 38–45.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Пурэвсүхийн Байгалмаа — доктор искусствоведения, директор, Музей изобразительных искусств имени Г. Дзанабадзара, Улан-Батор, Монголия. E-mail: [baigalart2@gmail.com](mailto:baigalart2@gmail.com)

**ABOUT AUTHOR:** Purevsukhijn Baigalmaa — D. Sc. (Art History), Director, The Fine Arts G. Zanabazar Museum, Ulaanbaatar, Mongolia. E-mail: [baigalart2@gmail.com](mailto:baigalart2@gmail.com)

## Для цитирования | For citation:

Байгалмаа П. «Ригден-Джапо — Владыка Шамбалы» — творение известного русского художника, ученого, исследователя Центральной Азии Н.К. Рериха // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 60–67. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.005>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/770>

Baigalmaa P. "Rigden Jyepo — Messenger of Shambhala" is the creation of the famous Russian artist, scientist, researcher of Central Asia N.K. Roerich. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 60–67. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.005>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/770> (In Russian).



**Bardaleeva, Svetlana Batyurovna**

*National Museum of the Republic of Buryatia,  
Ulan-Ude, Russian Federation*

**Бардалеева Светлана Батюровна**

*Национальный музей Республики Бурятия,  
г. Улан-Удэ, Российская Федерация*

**COLLECTION OF THE BUDDHIST  
SCULPTURES OF MONGOLIA  
OF THE NATIONAL MUSEUM  
OF THE REPUBLIC OF BURYATIA**

**КОЛЛЕКЦИЯ БУДДИЙСКОЙ  
СКУЛЬПТУРЫ МОНГОЛИИ  
В СОБРАНИИ  
НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ  
РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.006**

**УДК 73.023.3(517.3)**

## АННОТАЦИЯ

В статье впервые рассматривается собранная Национальным музеем Республики Бурятия коллекция буддийской скульптуры Монголии, связанной с именем Г. Дзанабадзара (1635–1723), основоположника монгольской школы в буддийском искусстве. В ходе изучения коллекции использовалась визуальная и сравнительная методика, а также знакомство с авторскими работами Мастера в музеях Монголии. В результате были выявлены три группы буддийских скульптур с характерными особенностями этой школы: цельное толстостенное литье, блестящая позолота, комбинированное золочение, особая техника освящения скульптур. Ярким украшением коллекции является авторская работа самого Дзанабадзара — скульптура Будды долголетия Амитаюса. Кроме того, около тридцати скульптур XVIII–XIX вв. представляют его школу. Третья группа скульптур состоит из поздних работ монгольских мастеров в виде реплик и подражаний. О коллекции монгольской скульптуры музея упоминалось в сообщении автора статьи на научной конференции в Монголии, посвященной 370-летию Дзанабадзара. Целью данной статьи является возможность ознакомить читателей с «эталонными» работами Великого Дзанабадзара и его школы, создавших базу для творчества следующих поколений художников.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Монголия; Дзанабадзар; буддийская скульптура; хутухта; гэгэн; канон иконографии и иконометрии; метрика.

## ABSTRACT

The collection of the Buddhist sculpture of Mongolia, which is related to the founder of the Mongolian school in the Buddhist art G. Zanabazar (1635–1723), is observed for the first time at this article. The process of research of the collection involved visual and comparative methods as well as conversance with the master's works in museums of Mongolia. As a result, three groups of the Buddhist sculptures with special features of the school were fetched out: one-piece and heavy-walled casting, lucent gilding, special technic of sculpture consecrating. The collection cherry on top is Zanabazar's own work — a sculpture of Buddha of longevity Amitayus. Furthermore, about thirty sculptures of 18th — 19th centuries represent his school. The third group of the sculptures consists of late works of Mongolian masters by way of replica and imitating. This collection of the Mongolian sculptures of the museum was mentioned by the article author at scientific conference in Mongolia dedicated to the 350th anniversary of Zanabazar's birth. The article aim is to introduce to the readers the "reference" works of the great Zanabazar and his school, which prepared a basis for creation for the next generation of artists.

**KEYWORDS:** Mongolia; Zanabazar; Buddhist sculpture; hutukhta (saint); gegen (leader); canon of iconography and iconometry; metric.

Музей истории Бурятии им. М.Н. Хангалова открыт в октябре 1923 г. и является ровесником республики. С 2012 г. входит в состав Национального музея Республики Бурятия.

Музей располагает всесторонней коллекцией памятников жизни народов нашей республики с древних времен и по современный период, ценнейшими собраниями по искусству и культуре народов Азии.

Наиболее значимыми и уникальными являются буддийские коллекции, собранные и фактически «спасенные» музейными сотрудниками в 1930–1940-е годы из разрушенных бурятских дацанов. Среди них — замечательные коллекции по буддийскому искусству стран Центральной Азии и Дальнего Востока. Особо ценной является монгольская коллекция буддийской металлической скульптуры, связанная с именем Гомбодоржийн Дзанабадзара (1635–1723), основоположника монгольской школы в буддийском искусстве.

Гордостью коллекции является скульптурный образ Будды долгой жизни Амитаюса, считающийся авторским творением самого великого Мастера.

Кроме этого, насчитывается около 30 скульптур, представляющих образцы школы Дзанабадзара XVIII–XIX вв. Они выделены в отдельную группу по своей технологии цельного литья, орнаменту по воску, по стилистическим особенностям изображения ликов, лотосовых сидений, украшений, особого оформления запечатанных днищ скульптур. В основном это образы мирных божеств: Будды Амитабхи, Амитаюса, Ади-Будды Ваджрадхары, бодхисаттвы Авалокитешвары, Зеленой, Белой Тар и других.

Третью группу скульптур монгольского региона представляют поздние многочисленные работы с неясными стилевыми особенностями, репликами и подражаниями. Среди них — образы учителей, архатов, монгольских хутухт и дхармапал, а также изображения ступ.

История поступления монгольской коллекции общеизвестна: из дацанов этнической Бурятии, т.е. с территории Прибайкалья и Забайкалья. В музее не сохранились документы по сборам, поступлениям из дацанов. Известно, что многие дацаны заказывали буддийские предметы в мастерских Монголии, Китая, Внутренней Монголии, закупали их в Тибете и других странах.

Предположительно, монгольская коллекция поступила из дацанов Кяхтинского района, т.к. небольшая коллекция монгольских скульптур имеется в дацане Балдан Брайбун Кяхтинского района.

Как уже отмечалось выше, скульптура Амитаюса является украшением не только монгольской, но и всей буддийской коллекции. Она сразу останавливает на себе взгляд — настолько сильно ее воздействие.

Великий Дзанабадзар родился в семье халхаского Тушэту-хана Гомбодоржа, и уже в раннем детстве ему была уготована духовная карьера. Он увлекался рисованием, лепкой. Уже с четырех лет его называли гэгэном, т.е. «Святой, или Светлый». «В 13-летнем возрасте он основал монастырь Западное хурэ (прежний центр Шанх сомона Убурхангайского аймака), 15-летним юношей отправился в Лхасу (Тибет), где принял посвящение у Панчен ламы Лувсанчойжанцана и был провозглашен Далай-ламой как перерожденец Джебцундамба хутухты, удостоился желтого шелкового балдахина и печати» [7, с. 2]. Хутухту — старомонгольское слово, современное значение которого — «реинкарнация, перевоплощенная личность». За выдающиеся способности Дзанабадзару был дарован титул Ундэр гэгэн, т.е. «Величайший».

Он был универсальной личностью, творцом, таким, как гиганты эпохи Возрождения в Европе. Обучаясь в тибетских монастырях, изучая философию и другие науки, т.н. «пять больших и пять малых наук», он особенно интересовался канонами изобразительного искусства, приобретал навыки, практически изучал мастерство ваятеля и живописца, технику и технологию литейного производства.

В Тибете буддийские скульптуры «традиционно делались в восковых формах. Глина заливалась в восковую форму, а затем воск растапливался. Металлический отлив в глиняной форме делался обычно из чистой меди. Встречаются очень старые изображения, отлитые в колокольном металле — смеси сплавов меди, серебра и олова. После отливки изображения золотят. Затем их, как правило, подкрашивают яркими красками. Иногда украшения божеств инкрустируют драгоценными камнями, а волосы, губы и глаза часто раскрашивают. Существует специальная «церемония открытия глаз», так же как и с тханками, когда рисуются глаза божества. Статуи полые, и после того, как им «открыли» глаза, они подвергаются другой церемонии — наполнения реликвиями и мантрами. Прежде чем запечатать дно статуи, в самую последнюю очередь в нее кладут немного драгоценных камней как знак богатства» [3].

По прибытии в Монголию Дзанабадзар становится первым Джебцун-Дамба-хутухтой, т.е. высшим иерархом, светским и духовным правителем страны. «Он основал несколько больших монастырей, при этом сам проектировал их. Им основан монастырь Эрдэни Цзу, Номын Их хурэ, Баруун хурэ, Тувхэн» [8, с. 5]. Дзанабадзар создал новый монгольский алфавит «Соёмбо», или квадратное письмо, на основе древнеиндийского алфавита деванагари. Также известен как автор ряда трудов по литературе, языкознанию и изобразительному искусству. Но особенно ярко его

талант проявился в создании скульптурных изображений. Изученные и усвоенные им технологии литья скульптур дали ему возможность основать литейные мастерские в Урге (Монголии) и Долонноре, во Внутренней Монголии, летней резиденции Пекинских Чжанжа-хутухт.

В 1680-х годах им создано значительное количество литых позолоченных фигур божеств: это Ваджрадхара — главная святыня монастыря Гандантэгчинлин, Пять татхагат (Будды Амитабха, Акшобхья, Вайрочана, Амогхасиддхи и Ратнасамбхава), большого размера Цэвэгмид (Аюша). Для монастыря Эрдэни Цзу исполнена статуя Ваджрадхары с жемчужиной во лбу величиной с ноготь, для монастыря Западное хурэ — его гений-хранитель Махакала, Дакини размером с трехлетнего ребенка, а также образы Будды Шакьямуни, Будды медицины Манлы, божества богатства Куберы и многих других.

Дзанабадзар строго придерживался изобразительных канонов иконометрии и иконографии, пропорций человеческого тела. В его творчестве возрождается классическая чистота форм раннего буддийского искусства, восходящего к Древней Индии.

Существуют различные «расчеты и схемы изображения божеств, восходящих еще к древнеиндийским трактатам, к традициям Калачакра- и Самвара-тантры, дошедших до наших дней только в тибетских переводах. Учитель рассказывал о различных модулях — мерах, основанных на размерах ладоней (санскр. *тала*) и пальцев (санскр. *ангула*), в бурятской традиции — «*альган*» (ладонь) и «*хурган*» (палец), о существовании системы девяти-десяти ладоней (*деватала* — *даштатала* (санскр.), по-бурятски «*арбан-юхан альгата*» — для высших божеств и шести-восьми ладоней (*аштатала*), «*найман альгата*» — для гневных форм защитников веры» [2, с. 53]. Существовали трактаты по иконометрии, переработанные тибетцами. Есть понятия, такие как ширина и длина, центровая вертикаль или «линия Брахмы». Известны 7 групп пантеона по антропологической классификации: «1) Будды самбхогакая и нирманакаья — система 10 ладоней, модуль 12,5 пальцев; 2) Идамы — 10 ладоней, 12,5 пальцев; 3) Тысячерукие и многоголовые — 10 ладоней, модуль 12 пальцев; 4) Дакини — 9 ладоней, модуль 12 пальцев; женские божества — 9 ладоней, модуль 12 пальцев; 5) грозные бодхисаттвы — 8 ладоней, модуль 12 пальцев; 6) дхармапалы, Ганеша — 6 ладоней, 12 пальцев; 7) Пратьека-будды, шравака, архаты и другие — 96 пальцев» [4, с. 111].

В индийском, античном, византийском, итальянском и тибетском канонах модулем служила мера лица, равная длине кисти, а в некоторых случаях и длине стопы. Это единство художественной

практики. Есть такие общие интернациональные понятия иконометрии, как «квадрат древних», модуль, метрика и т.д. Общая метрическая формула человека — квадрат древних, или ньягродха, означает, что тело человека в высоту равно ширине тела по плечевой оси с вытянутыми в сторону руками, равно 4 x 4 локтя или 96 x 96 пальцев [4, с. 99].

Как известно, существует три символа обозначения Будды: тело, речь и ум. Символом тела Будды является любое его изображение, символом речи — священный текст, а символом мысли, или ума — ступа. Считается, что изображение Будды не может быть плохим, плохим может быть мастерство художника. Многое зависит от таланта, профессионализма мастера, его духовной подготовки. Мастер, прежде чем приступить к изображению божества, занимался медитацией, погружался в состояние внутренней сосредоточенности и старался интуитивно познать то божество, образ которого он создавал. Великий Дзанабадзар был буддийским иерархом и, естественно, знатоком структуры культа изображаемых божеств, ритуальных текстов и канонов пропорций различных классов божеств.

При внимательном осмотре отмечается высокий класс исполнения скульптуры Амитаюса, тщательность технической обработки, золочения. Она цельнолитая, выполнена из бронзы, орнамент выполнен по воску с доработкой по металлу в технике рельефной чеканки, использовано комбинированное золочение: вся фигура позолочена, лицо покрыто золотой пастой, глаза и губы окрашены цветными пигментами.

Размеры скульптуры: высота — 55, диаметр — 36,5 см.

Иконография: мирное, мужское божество, сидящее в «ваджрной позе». Волосы покрашены пигментом синего цвета, что характерно для изображения волос мирных божеств, собраны на макушке в двойную ушницу, украшенную в наивысшей золотистым чинтамани. На голове «драгоценный» пятилепестковый венец с лентами — завитками, в ушах — серьги в форме чинтамани. Лицо классического рисунка, образ прекрасного юноши. Между бровями — рельефная урнакоша. Глаза луковидной формы, высокий нос, маленький рот с пухлыми губами. Вокруг шеи — круглый обруч, ожерелье с подвесками в виде розеток и шариков. Второе длинное ожерелье свисает до пупка, «медитативный пояс», или шнур, проходит с левого плеча под правым бедром. На бедрах — одеяние «дхоти», украшенное подвесками, под скрещенными ногами образует живописные складки. На руках и ногах — широкие браслеты с чинтамани. С плеч спадает шарф «святости», обвивает руки и ниспадает с боков лотосового



**1. Г. Дзанабадзар.  
Аюша (Амитаюс).  
Будда долгой жизни.  
Вид спереди.**

Монголия.  
Бронза, литье, позолота,  
пигмент.  
Национальный музей  
Республики Бурятия

**2. Г. Дзанабадзар.  
Аюша (Амитаюс).  
Вид сзади.**

Монголия.  
Бронза, литье, позолота,  
пигмент.  
Национальный музей  
Республики Бурятия

трона. Руки сложены у лона, на ладони сосуд — бумба с деревом «ашоки», по бокам сосуда свешиваются ленты. Восседает божество на лотосовом троне круглой формы с невысоким поддоном. По всему периметру трона вкруговую рельефно изображены широкие лепестки лотоса и бутоны с тычинками. Дно открыто, вложения утрачены.

Согласно данному описанию Будды Амитаюса, перед нами классический образ божества, исполненный в соответствии с иконографическими правилами и иконометрическими схемами изображения фигур будд, бодхисаттв по древнеиндийским канонам пропорций. В данном случае фигура сидящего Будды Амитаюса построена по принципу зеркальной симметрии. Левая половина тела относительно центра тяжести зеркально повторяет правую половину. К.М. Герасимова отмечает: «Зеркально-симметричная композиция дает впечатление неподвижности, устойчивости, уравновешенности и гармоничной успокоенности. Она используется для изображения нирванических, или созерцательных форм будд и бодхисаттв» [5, с. 97].

Буддийский художественный канон сформировался еще в Древней Индии, где гуманистическая культура достигла высокого уровня, связана

была с антропологией, медициной, астрономией, математикой, геометрией, логикой и философией. Исследователь иконометрических трактатов К.М. Герасимова пишет: «Характерной чертой древнего буддийского индийского канона является знание человеческого тела и прославление одухотворенной земной красоты. Влияние этой гуманистической струи индийского буддийского канона прослеживается не только в Тибете, но и в художественных памятниках северных районов Центральной Азии, городов Тангутского государства (Хара-хото), Амдо, Монголии (творчество Дзанабадзара) и Бурятии. Эта струя не угасла в искусстве различных районов Центральной Азии и в раннее и позднее средневековье» [4, с. 99].

Пантеон божеств буддизма обширен, «у каждого разряда пантеона — своя мера, свой набор обязательных признаков. Тип телосложения, форма лица, характерная форма глаз — все эти формальные признаки имеют знаковое значение, определяют функциональную и сущностную характеристику божества, указывают на его положение в системе пантеона» [5, с. 90–102].

Оценивая значение трудов деятеля буддизма, великого скульптора и основателя монгольской портретной живописи, К.М. Герасимова отмечает:

«Занабазар в своем творчестве продолжил правила буддийской иконографии без изменений, только принял и осмыслил канон творчески, как способ создания прекрасного человека... Законсервированный столетиями тибетский канон ожил в образе человека на монгольской земле благодаря силе таланта Занабазара» [4, с. 31].

В результате описания скульптуры Дзанабадзара и коллекции монгольской скульптуры нами отмечены основные признаки этой школы: одухотворенность образов, воспевание телесной красоты, придание этнических черт монголов лицам популярных среди народа божествам буддийского пантеона. Именно в творчестве Дзанабадзара прослеживается классическая чистота раннего буддийского искусства, когда мерой прекрасного считался человек, а не бог. В техническом отношении также отмечаются отличия монгольской школы от других школ. Монгольские скульптуры традиции Дзанабадзара отличаются толстостенным литьем, комбинированным золочением, когда фигуры божеств покрыты блестящей позолотой, а лики окрашены матовой золотистой пастой. Орнамент дорабатывается, чеканится, декор четко прорабатывается. Особо стоит отметить круглый лотосовый трон с чеканными изображениями широких лепестков и бутонов с тычинками. Кроме круглого лотосового трона, отмечается еще одна необычная форма трона, когда двойной лотос разделяет декорированная узкая полоска-опояска. На освящение скульптур указывают прочеканенные изображения двойной ваджры (вишваваджры) на днищах и покрытие их позолотой.

К группе скульптур традиции Дзанабадзара мы относим образы Будды Шакьямуни, Белой и Зеленой Тар, двух форм Шадакшари Авалокитешвары, Будд Амитабхи, Манлы и Вайрочаны, Ади-Будды Ваджрадхары, Амитаюса, Ушнишвиджайи и др.

Особо хотелось бы отметить образы мирных женских божеств, прославляющих красоту земных женщин. В индийских текстах, кроме иконометрии, существовали сочинения по индийской эстетике: о музыке, пении и танце. В текстах даются описания позиций тела, выразительности взглядов, 18 признаков женской красоты. В коллекции Национального музея Республики Бурятия имеется около десятка скульптурных изображений Белой и Зеленой Тар, богини Ушнишвиджайи, образы которых действительно впечатляют. Их лики с чарующими улыбками, изящные фигуры, удивительно пропорциональные соотношения всех частей тела, мягкая пластика, прекрасные руки с тонкими пальцами производят неизгладимое впечатление, заставляют думать, что каким мастерством и талантом должен обладать художник, чтобы оживить религиозный канон. Художник, постигая правила метрики и истинности исполнения,

творит большое благо для себя и ближних. В работах должна быть соразмерность, пропорциональность, тело без недостатков и излишеств, преисполненное красоты (из трактата по иконометрии Лобсан Дамби-Жалцана «Переправа мудрецов») [4, с. 196].

Таким образом, произведения традиции художественной школы Дзанабадзара отвечали основному требованию классического канона — единству внутреннего содержания и внешнего облика. Именно в этом суть притягательности скульптурных произведений школы Дзанабадзара.

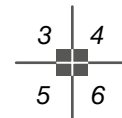
С течением времени постепенно начинает меняться философская концепция искусства. Мерой прекрасного считается уже бог, а не человек, как это было в Древней Индии. Уже не воспевается красота человеческого тела, и пропорции упрощаются, более формализованными становятся способы изготовления.

К XIX и началу XX века учение Будды уже широко распространяется среди народов, проживающих на территории Российского государства. Калмыки, тувинцы и буряты стали приверженцами северной ветви учения. Повсеместно стали возводиться буддийские монастыри на территории проживания этих народов. В связи с этим увеличилась потребность в культовом оформлении дацанов, особенно необходимы были скульптурные произведения, которые выступали бы организующим центром пространства, наполняли алтари храмов.

Созданные в Китае (Пекин), Монголии (Урга), на территории Внутренней Монголии, в Долонноре, художественные центры по изготовлению металлической скульптуры стали во множестве тиражировать уже известные образцы буддийских божеств. Четко определить стиль тех или иных школ сложно, есть подражания, реплики, к тому же облегчается техника изготовления, вносятся в декор свои нововведения.

В Бурятию в конце XIX — начале XX века в основном попадали работы из долоннорских мастерских во Внутренней Монголии. По сведениям из истории некоторых дацанов (в частности Янгажинского), известно, что бурятские дацаны заказывали металлические скульптуры, причем серии скульптур в Урге и Долонноре [6, с. 10]. В фондах музея хранятся несколько скульптурных комплексов 16 архатов, буддийских учителей, махасиддхов, серии «35 Будд покаяния», группа «21 Тара» и т.д., которые мы по стилистическим особенностям и технологии изготовления относим к работам названных центров.

В этих работах четко видна упрощенность форм, очень редко встречаются цельнолитые фигуры, нет и комбинированного золочения, в основном скульптуры выполнены в смешанной технике. Обычно корпус вычеканивался из двух



**3. Ваджрадхара (санскр.),  
Доржо Чан (тиб.).  
Одна из форм  
Ади-Будды.**

XVIII в.,  
школа Дзанабадзара,  
Монголия.  
Бронза, литье, позолота,  
пигмент.  
Национальный музей  
Республики Бурятия

**4. Чатурбхьюджа  
Авалокитешвара  
(санскр.).  
Четырехрукий  
Авалокитешвара.  
Бодхисаттва  
«беспредельного»  
сострадания.**

XVIII в.,  
школа Дзанабадзара,  
Монголия.  
Бронза, литье, позолота,  
пигмент.  
Национальный музей  
Республики Бурятия



**5. Шьяматара (санскр.),  
Долма (тиб.),  
Ногоон Дара эхэ  
(бур.-монг.).  
Богиня милосердия  
и сострадания.  
Вид спереди.**

XVIII в.,  
школа Дзанабадзара,  
Монголия.  
Бронза, литье, позолота,  
пигмент.  
Национальный музей  
Республики Бурятия

**6. Шьяматара (санскр.),  
Долма (тиб.),  
Ногоон Дара эхэ  
(бур.-монг.).  
Богиня милосердия  
и сострадания.  
Вид сзади.**

XVIII в.,  
школа Дзанабадзара,  
Монголия. Бронза, литье,  
позолота, пигмент.  
Национальный музей  
Республики Бурятия



**7. Шьяматара (санскр.),  
Долма (тиб.),  
Ногоон Дара эхэ  
(бур.-монг.).**

**Богиня милосердия  
и сострадания.**

**Вид снизу.**

XVIII в.,  
школа Дзанабадзара,  
Монголия. Бронза, литье,  
позолота, пигмент.  
Национальный музей  
Республики Бурятия

половинок, отдельно — голова, руки, лotosовое сиденье, а кисти рук и ступни ног изготавливались в технике литья. Атрибуты также изготавливались отдельно. После этого проводилась сборка всей фигуры, сваривались швы, крепились руки и ноги с помощью штырей или заклепок, а также атрибуты. Такие сборные скульптуры были удобны при перевозке, кроме этого, могли во множестве тиражироваться.

Образцами такой технологии изготовления являются скульптурные портреты двух Ургинских хутухт: I Джебцзун-Дамба-хутухты и V перерожденца Джебцзун-Дамба-хутухты (1815–1841).

Наличие в нашей коллекции скульптурных портретов Джебцзун-Дамба-хутухт является для нас знаковым, ведь они были спасены от возможного уничтожения в 1930-е годы, во время гонений

на религию в Советском Союзе. Сохранившись в музее, скульптуры представляют сейчас большой интерес. Технология изготовления поздняя, они составные, т.е. корпус и нижняя часть фигуры соединены с помощью припоя, отдельно отлиты кисти рук. Ноги закрыты одеянием, отчего эту позу называют «скрытой» (гуптасана), характерной для исторических персонажей. На первой скульптуре утрачен лotosовый трон, поэтому часть вложений высыпалась. Использование комбинированного золочения указывает на продолжение традиции школы Дзанабадзара, хотя уровень наложения позолоты невысок.

Скульптурный портрет V Джебцзун-Дамба-хутухты не менее интересен. Его долго не удавалось идентифицировать, настолько необычен облик. Согласно представленным образам перерожденцев

Джебцун-Дамба-хутухты в книге Н. Цултэма «Скульптура Монголии» [8, ил. 134], было установлено, что это образ V перерожденца Ургинского хутухты — Лубсан Чултэм Жигмэд Дамбийжалцана [9, с. 102–104]. Он был уроженцем Тибета, родился в Лхасе. За свою недолгую жизнь успел многое. При нем процветает монастырь Гандан, распространяются философские школы цаннит. В Гандане находится субурган с его мощами, который до сих пор является объектом поклонения монголов и бурят.

Образы грозных божеств — дхармапал, локапал во множестве тиражировались в мастерских Долоннора, особенно скульптуры малых форм. В них отмечается китайское влияние, но в то же время это самостоятельные, самобытные по стилю произведения, являющиеся в любом случае объектом почитания верующих.

В Бурятии религиозное искусство базировалось на традициях развитого народного искусства. После периода осмысления развитие и расцвет буддийского искусства связаны с широким распространением буддийского учения, возведением буддийских монастырей. Период с середины XIX и первой четверти XX века считается «золотым» периодом в бурятском религиозном искусстве, когда в художественных многопрофильных мастерских в дацанах появляются художники, мастера, которые стали создавать не менее уникальные произведения буддийского искусства, как и в соседних странах. В Бурятии особенно была развита технология обработки дерева, поэтому произведения и мастера-универсалы центра деревянной резьбы в Оронгое были далеко известны за пределами своего края.

Оронгойские мастера базировались вокруг Янгажинского дацана (основан в 1831 г.), строили дацаны по всей Бурятии, их приглашали строить дома и церкви в Иркутской губернии и Красноярском крае, а также дацаны в Монголии. Мощный толчок для такого высокого развития религиозного искусства связан с именем и личностью высокообразованного габжа-ламы Янгажинского дацана, скульптора Санжи-Цыбик Цыбикова (1877–1934), создавшего первую в Бурятии профессиональную школу скульптуры и деревянной резьбы.

Творчество С.-Ц. Цыбикова является не менее значимым в развитии бурятской культуры и искусства, как и великие произведения Дзанабадзара для монгольской национальной культуры [1, с. 9–14].

Таким образом, изучив собранную Национальным музеем Республики Бурятия коллекцию буддийской скульптуры Монголии, мы выявили три группы изображений с характерными особенностями школы Дзанабадзара: цельное толстостенное литье, блестящая позолота, комбинированное золочение, особая техника освящения скульптур.

В ходе исследования удалось установить историю создания, описать иконографию скульптур, создавших базу для творчества следующих поколений художников.

## Литература

1. Бардалеева С.Б. Санжи-Цыбик Цыбиков. Выдающийся бурятский художник и его школа буддийской скульптуры. Альбом. Улан-Удэ: Буддийская традиционная сангха России, 2006. 231 с.
2. Бардалеева С.Б. Цыбиков – создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2019. № 4 (15). С. 50–65. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005>.
3. Буддийское искусство // Tibethouse.ru: сайт Региональной общественной организации по изучению традиционного уклада жизни и обычаев народов Тибета «Тибетский дом». URL: <http://tibethouse.ru/2007/buddhism-02.htm/> (дата обращения: 01.07.2021).
4. Герасимова К.М. Памятники эстетической мысли Востока. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо, XVIII век. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971. 301 с.
5. Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сборник статей / Отв. ред. И. Ф. Муриан. М.: Наука, 1973. С. 90–102.
6. Нацов Г.-Д. Материалы по ламаизму в Бурятии. Часть II. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ, 1998. 186 с.
7. Цултэм Н.-О. Выдающийся монгольский скульптор – Г. Дзанабадзар. Улан-Батор: Государственное издательство, 1982. 126 с.
8. Цултэм Н.-О. Скульптура Монголии. Улан-Батор: Государственное издательство, 1989. 148 с.
9. Чимитдоржин Д. Богдо-гэгэны. Драгоценные наставления IX Богдо-гэгэна Халха Джебзун-Дамбы ринпоче Жамбал Чойжи Жалцана в России и Монголии. Улан-Удэ: НоваПринт, 2014. 239 с.

## References

1. Bardaleeva S.B. *Sanzhi-Tsybik Tsybikov. Vydayushchiysya buryatskiy khudozhnik i yego shkola buddiyskoy skul'ptury* [Sanzhi-Tsybik Tsybikov. An outstanding Buryat artist and his school of Buddhist sculpture. Album]. Ulan-Ude, Buddhist Traditional Sangha of Russia, 2006. 231 p. (In Russian).
2. Bardaleeva S.B. Tsybikov – sozdatel' pervoy buryatskoy shkoly buddiyskoy skul'ptury [Tsybikov as a creator of the first Buryat school of Buddhist sculpture]. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019. No. 4 (15), pp. 50–65. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005>. (In Russian).
3. Buddhist art. In: *Tibethouse.ru: website of the Regional Public Organization for the Study of the Traditional Way of Life and Customs of the People of Tibet «Tibetan House»*. Available at: <http://tibethouse.ru/2007/buddhism-02.htm/> (accessed: 01.07.2021). (In Russian).
4. Gerasimova K.M. *Pamyatniki esteticheskoy mysli Vostoka. Tibetskiy kanon proporsiy. Traktaty po ikonometrii i kompozitsii Amdo, XVIII vek* [Monuments of the aesthetic thought of the East. Tibetan canon of proportions. Treatises on Iconometry and Composition by Amdo, 18th century]. Ulan-Ude, Buryat book publishing house, 1971. 301 p. (In Russian).
5. Gerasimova K.M. Tibetskiy kanon proporsiy [The Tibetan Canon of Proportions]. Murian I.F. (ed.). *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki. Sbornik statey* [The Problem of the Canon in the Ancient and Medieval Art of Asia and Africa. Collection of articles]. Moscow, Nauka, 1973, pp. 90–102. (In Russian).
6. Natsov G.-D. *Materialy po lamaizmu v Buryatii* [Materials on Lamaism in Buryatia]. Part II. Ulan-Ude, Buryat Scientific Center, 1998, 186 p. (In Russian).
7. Tsultem N.-O. *Vydayushchiysya mongol'skiy skul'ptor – G. Dzanabadzar* [Outstanding Mongolian sculptor – G. Dzanabadzar]. Ulaanbaatar, State Publishing House, 1982. 126 p. (In Russian).
8. Tsultem N.-O. *Skul'ptura Mongolii* [Sculpture of Mongolia]. Ulaanbaatar, State Publishing House, 1989. 148 p. (In Russian).
9. Chimitdorzhin D. *Bogdo-gegey. Dragotsennyye nastavleniya IX Bogdo-gegey Khalkha Dzhebzun-Damby rinpoche Zhambal Choyzhi Zhaltsana v Rossii i Mongolii* [Bogdo Gegens. Precious instructions of 9th Bogdo-gegen Khalkh Dzhebzun-Damba rinpoche Zhambal Choji Zhaltsan in Russia and Mongolia]. Ulan-Ude, NovaPrint, 2014. 239 p. (In Russian).

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Бардалеева Светлана Батюровна — старший научный сотрудник, хранитель коллекции «Буддизм», Национальный музей Республики Бурятия. Россия, г. Улан-Удэ. Заслуженный работник культуры Республики Бурятия. E-mail: [sbardaleeva@mail.ru](mailto:sbardaleeva@mail.ru)

**ABOUT AUTHOR:** Bardaleeva, Svetlana Batiurovna — Senior research officer, curator of the Buddhism collection, National Museum of the Republic of Buryatia. Russia, Ulan-Ude. Honored Worker of Culture of the Republic of Buryatia. E-mail: [sbardaleeva@mail.ru](mailto:sbardaleeva@mail.ru)

## Для цитирования | For citation:

Бардалеева С.Б. Коллекция буддийской скульптуры Монголии в собрании Национального музея Республики Бурятия // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 68–77. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.006>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/752>

Bardaleeva S.B. *Collection of the Buddhist sculptures of Mongolia of the National Museum of the Republic of Buryatia. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 68–77. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.006>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/752> (In Russian).



**Batyreva, Svetlana Garrievna**

*Kalmyk Scientific Center  
of the Russian Academy of Sciences,  
Elista, Russian Federation*

**Батырева Светлана Гарриевна**

*Калмыцкий научный центр Российской академии наук,  
г. Элиста, Российская Федерация*

**FOLK ARTS AND CRAFTS  
OF THE OIRATS OF MONGOLIA:  
TO THE FORMULATION  
OF THE PROBLEM OF STUDY**

**НАРОДНОЕ  
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ  
ИСКУССТВО  
ОЙРАТОВ МОНГОЛИИ:  
К ПОСТАНОВКЕ  
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.007**

**УДК 745/749(517.3)**

## **БЛАГОДАРНОСТЬ:**

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ 19-512-44002 Монг\_т «Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии и калмыков России: общее и особенное в сравнительно-сопоставительном анализе».

## **ACKNOWLEDGEMENT:**

The study is supported by the Russian Foundation for Basic Research, Project No. 19-512-44002 “Folk Arts and Crafts of the Oirats of Mongolia and the Kalmyks of Russia: The General and the Special Through Comparative Analysis.”

---

## **АННОТАЦИЯ**

Народное декоративно-прикладное творчество ойратов Монголии выражает этническую ментальность в системе культуры как своеобразную, во многом уникальную форму осмысления мира. Оно формирует традиционное мироощущение номадов, претворяемое в декоративном оформлении произведений прикладного творчества. Здесь фиксируются общее и этнические особенности народной эстетики, образного мировидения монгольских народов. В анализе орнаментального декора предметной среды важно исходить из знаковой сути культурного наследия номадов, концентрируемого в тамговом комплексе, народном костюме и орнаментике. В художественной форме пластического фольклора, передаваемого из поколения в поколение, сохраняются древние архетипы мышления предков, проецируемые во взаимосвязях духовного и материального бытия номадов. Выявление их дает возможность осмыслить декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии в традициях, основополагающих для изучения пластического фольклора калмыков России.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** культурное наследие; ойраты Монголии; калмыки России; художественные традиции; тамга; орнамент; народный костюм.

## **ABSTRACT**

Folk arts and crafts of the Oirats of Mongolia expresses the ethnic mentality of culture as a kind, in many ways a unique form of understanding the world. It forms the traditional attitude of the nomads, embodied in the decorative design of works of applied art. Here the general and ethnic features of the folk aesthetics, the figurative worldview of the Mongolian peoples are recorded. In the analysis of the ornamental decor of the subject environment, it is important to proceed from the symbolic essence of the cultural heritage of the nomads, concentrated in the tamga complex, folk costume and ornamentation. In the artistic form of plastic folklore, passed down from generation to generation, the ancient archetypes of the ancestors' thinking are preserved, projected in the interconnections of the spiritual and material life of the nomads. Their identification makes it possible to comprehend the decorative and applied art of the Oirats of Mongolia in the traditions that are fundamental for the study of the plastic folklore of the Kalmyks of Russia.

**KEYWORDS:** cultural heritage; Oirats of Mongolia; Kalmyks of Russia; artistic traditions; tamga; ornament; folk costume.

Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии — ценное материальное наследие культуры. В его основе лежат художественные традиции ремесленного производства предметов быта и скотоводческого хозяйства номадов. Ойраты — собирательный термин, которым обозначают захчинов, дербетов, торгутов, хойтов и хошуттов, олетов, мингатов, урянхайцев, баитов и котонов, населяющих западный регион Монголии. Отсюда в начале XVII в. ушла часть племен далеко на запад, обосновавшаяся в степях Северного Прикаспия и давшая начало формированию калмыцкого этноса. Изучение ойратского наследия позволяет глубже войти в архаические корни культуры, традиционного наследия калмыков. Обращение к знаковым явлениям культуры — тамговому комплексу и орнаменту, образующим символический декор народного костюма, — необходимо для осмысления пластического фольклора калмыков.

Функциональную структуру костюма ойратов дополняет декоративное оформление изделий, входящих в традиционный ансамбль. Народный костюм, явление номадической культуры, создан в традициях художественной обработки ткани, кожи и войлока, металла, кости и рога. Локальные особенности одежды несет орнаментальный декор, существенную часть которого образуют тамговые знаки как этнические маркеры культурного наследия ойратов Монголии.

Художественное мышление спроецировано в символической выразительности орнаментальных и тамговых мотивов, цвете, форме и атрибутах народного костюма, их пространственной трактовке в том или ином материале традиционного хозяйства и быта. Исследование традиций в историческом процессе формирования и развития культурного наследия ойратов Монголии впервые реализуется в междисциплинарном подходе изучения знаковых историко-культурных комплексов наследия — тамгового и орнаментального, народного костюма, взаимосвязанных в органичной целостности мифопоэтического мировидения номадов. Оно одухотворяет содержание и формы декоративно-прикладного творчества.

В сравнительном анализе художественных традиций ойратов и их этнических преемников — калмыков России необходимо опереться на опыт изучения пластического фольклора в обобщении трудов отечественных и монгольских исследователей. Практической базой исследования является полевой материал автора, отечественный музейный и архивный фонд произведений прикладного творчества ойратов и калмыков.

Достаточно обширна описательная база художественных традиций монголов в трудах ученых Монголии Б. Ринчена [20], Д. Майдара [19] и Л. Батчулууна [27] и др. Прикладное творчество

номадов рассматривается в исследованиях авторов [26; 32], где в общем русле дается характеристика традиционного уклада бытия в представлении видов народного творчества без углубления в специфику ремесла. Художественной обработке войлока отводится особое место в монографии Л. Батчулууна, посвященной традициям войлоковаления [27]. Искусство монгольского ковроделия рассматривается в работе Ц.-О. Батсайхана и Н.П. Бесчастнова [1], где уделяется внимание орнаментальному декору войлочных и ковровых изделий. Отдельной темой изучения монгольского народного искусства стал орнамент, например в работах Б. Батсюке и Ч. Баярмы [28; 34].

Традиционной культуре и, в частности, орнаменту и костюму монгольских народов посвящен отечественный материал исследований П. Хороших, К. Вяткиной, Д. Сычева [10; 11; 21]. В историческом аспекте развития культуры народов Центральной Азии рассмотрен орнамент в фундаментальном труде С. Иванова [15]. Монография искусствоведа Н. Кочешкова выстроена в сравнительном анализе декоративно-прикладного искусства монголов, бурят, калмыков XIX — начала XX века. В исследовании традиций художественной обработки кожи и войлока, дерева и металла, ткани анализируется орнаментальный декор предметной среды [18]. Впервые самостоятельным предметом изучения рассмотрено декоративно-прикладное искусство калмыков XVIII — начала XX в. в монографии искусствоведа С. Батыревой [8]. В этнографическом ключе предпринято исследование культуры, не затрагивающее художественные традиции прикладного творчества калмыков [22].

Продолженные в этнологическом русле исследования М. Амгалан, Б. Баасанхуу, Ш. Эрдэнэцэцэг [24; 25; 33] представляют культуру Монголии и традиции прикладного творчества ойратов. Обращаясь к древним истокам монгольского искусства, нельзя обойти вниманием труды Д. Пурэвдоржа, Х. Пэрлээ, посвященные изучению тамговых знаков, исследования Д. Гантулги о художественном декоре войлочных ковров Ноин-Улы [12; 29; 30; 31]. Рассматривая истоки прикладного творчества в номадической цивилизации Евразии и Центральной Азии, важно проследить этногенетические связи древности, средневековья и позднего времени в искусстве ойратов Монголии.

Важную роль в историко-культурной реконструкции наследия имеют отечественные музейные коллекции, ставшие предметом изучения. Представленное исследование базируется на научной атрибуции памятников прикладного творчества из собрания Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН (КалмНЦ РАН) с привлечением фондов Национального музея Республики Калмыкия имени

Н.Н. Пальмова, Российского этнографического музея и некоторых музейных коллекций Монголии. Наряду с памятниками художественного наследия источниковую базу составили архивные и полевые материалы, собранные в научно-поисковой деятельности в Западной Монголии [ПМА 2007; ПМА 2018]. Обобщение экспедиционного материала 2007 г., значимой частью вошедшего в собрание Музея имени Зая-пандиты [9, с. 169–178], позволяет выявить общие истоки и локальную специфику культуры ойратов и калмыков.

Этническое своеобразие прикладного творчества осмысливается через «феномен искусства как специфический регулятивный механизм, координирующий многоуровневую взаимосвязь человеческой деятельности с разными пластами культуры, в свою очередь, понятой в качестве системы средств освоения и трансформации мира» [6, с. 4]. В сравнении с ойратским наследием важно выявить, что сохранилось и приобретено калмыцкой культурой в историческом этногенезе. Полагаем: в процессе развития калмыцкой культуры сохраняется традиционная основа — этос центрально-азиатского наследия. В установлении исторической закономерности исходной базой наследия калмыков воспринимаем культуру ойратов. Впервые традиции номадов, рассматриваемые в концепте философского учения монголов *арга билиг* о взаимообусловленности бытия, получают осмысление в трудах отечественных исследователей [16; 23].

Анализируемое в архетипах образного мышления наследие номадов объемлет основополагающие блоки декоративного искусства ойратов и калмыков: народный орнамент, тамги, традиционный костюм, органично взаимосвязанные. Полагаем, структурно-функциональный подход позволит установить сохраняемую традиционную основу наследия в наслоении воспринятых новаций, обусловивших этническое своеобразие калмыцкого искусства. Оно сформировано потенциальными возможностями адаптации культуры в смене условий бытия. Для осмысления этого процесса требуется междисциплинарный подход, совмещающий методы истории, искусствоведения, этнологического музееведения, философии и культурологии в выявлении общего и особенного в традициях калмыков России и ойратов Монголии. Сравнительно-сопоставительный анализ прикладного искусства отмечен новизной подхода, не дифференцирующего виды художественных ремесел по материалам, а объединяющего их в структурные комплексы наследия, что позволяет предметно вычлнить знаковую суть общего и особенного. В результате выявляются динамика, направление, ритм и формы развития искусства в призме традиционного мировидения. Акцент делается на «первообразное»

мироощущение, сформированное этноинтегрирующими и этнодифференцирующими функциями художественных традиций. Ими осуществляется преемственность развития народного искусства в системе традиционной культуры [6, с. 9].

В архетипах образного мышления, воплощаемых в знаковых комплексах, сохраняются традиции, взаимосвязанные генезисом культуры. Таким образом, сформирован общий фонд тамгового наследия, многообразие мотивов орнаментального декора предметов быта, единые формы и символика народного костюма. Декоративно-прикладное творчество объемлет знаковую суть традиционного наследия, обусловленную хозяйственным укладом, материальным и духовным бытием номадов.

В предварительном обзоре орудий хозяйственного назначения, одежды, утвари, украшений ойратов обнаруживаем сходство традиций художественной обработки материалов. В тамговом комплексе, орнаментальной культуре и народном костюме прослеживается общая основа образного мироощущения. Оно составляет мир культуры, сформированный единым природным ландшафтом и исторически сложившимся хозяйственным укладом бытия ойратов Западной Монголии.

Декоративное оформление одежды и атрибутов в самобытной выразительности ансамбля народного костюма ойратов объединяет войлок и кожу, металл и ткань — традиционные материалы. При всех деталях различия этнического костюма захчинов и западных халха, торгутов и мингатов, олетов и урянха, дербетов, баитов и котонов, основой мужской одежды является халатообразный *дээл*, мало отличающийся от халхасского в его летних и зимних вариантах [9, с. 169–178; 24]. Наличие общих атрибутов одежды представляет внешний облик ойрата, придерживающегося традиций. В мужском наборе это могут быть: нож и ножны, табакерка, трубка и кисет. Охотничьи принадлежности по наследству входят в традиционный ансамбль старейшины, надеваемый обычно по торжествам. Явные отличия формы и деталей несет самобытный головной убор этносов, вместе с тем наличие красного узла кисти *залаа* свидетельствует об общей монгольской традиции.

Отметим, двухслойная женская одежда ойраток отличается от халхасского халата *дээл* покроем нижнего платья *тэрлээг* и верхней безрукавки *цэгдээг*. Декор аппликации цветными шнурами, многообразие серебряных украшений и атрибутов несут выраженный локальный колорит. Своеобразие женской одежды образует художественный образ культуры ойратов, сформировавшейся во взаимовлияниях традиций народов западной окраины и сопредельных Монголии областей.

Изучение наследия во взаимосвязях знаковых комплексов актуально в отсутствии трудов

о материальной культуре ойратов и калмыков в сравнительном анализе традиций. Исследования, как правило, имеют характер этнографического описания, без анализа художественных традиций прикладного искусства. А ведь ими выявляется и подчеркивается аутентичность знаковой системы культуры как утилитарно-художественной основы мироздания номадов. Искусство принято рассматривать отражением реальности, вместе с тем произведения декоративно-прикладного творчества не являются ее прямым отражением, будучи созданы в призме мифологического мировидения. Истоки его вбирают символику образного мышления в концептах мировоззрения предков, осмысливающих реальность во взаимообусловленном единстве противоположностей. Осевую концепцию традиционного мироустройства объясняет этико-философское учение монголов *арга билиг*, трактующее бытие в условиях постоянной борьбы, равновесия и единства противоположных начал.

В методологическом аспекте анализа смысловыражения произведений прикладного искусства правомерно использовать принципы и приемы семиотики пространства, в частности учения о «символических формах» Э. Кассирера. Оно предусматривает наличие связей между пространством и смыслом, первичность символической (смысловыражающей) функции пространственных объектов и постулирование мифологического пространства, в котором каждый объект (вещь, место, идея, направление движения) обладает своим значением, а пространство — устойчивой системой связей между элементами [17, с. 99–100].

Традиционное искусство — система изображения, рожденная мифосознанием предков в сохранении реликтов архаического мышления. Концепт смысловыражения учения *арга билиг*, объясняющий семантику культурного наследия Монголии, прослеживается на примерах (оленные камни, гуннское литье, печати и тамги ханов). Здесь необходимо искать принципы создания символического изображения в древних истоках народного прикладного творчества. Оно объемлет культ Вечного Синего Неба монголов, пространственную структуру и цветовую символику мироздания в бинарной оппозиции черного-белого в призме представления о взаимообусловленности бытия. Мифопоэтическое пространство традиционного жилища, стеганого войлока, народного костюма, орнамента проецирует взаимосвязанное единство частей и элементов мироздания в принципах смысловыражения учения *арга билиг* [13, с. 54–55].

Знаковую суть народного костюма выражает его орнаментальный декор, в структуре которого обнаруживается наличие **тамговых знаков**. Явления народного прикладного искусства тамги, печати и знаки Монголии — средства образного

выражения информации. Родовая суть тамг дала начало происхождению орнамента, знаковому явлению, относящемуся к информационно-коммуникативной сфере культуры. Это одухотворяет смысловыражение произведений ойратов Западной Монголии, определяя значимое место пластического фольклора в системе традиционного наследия.

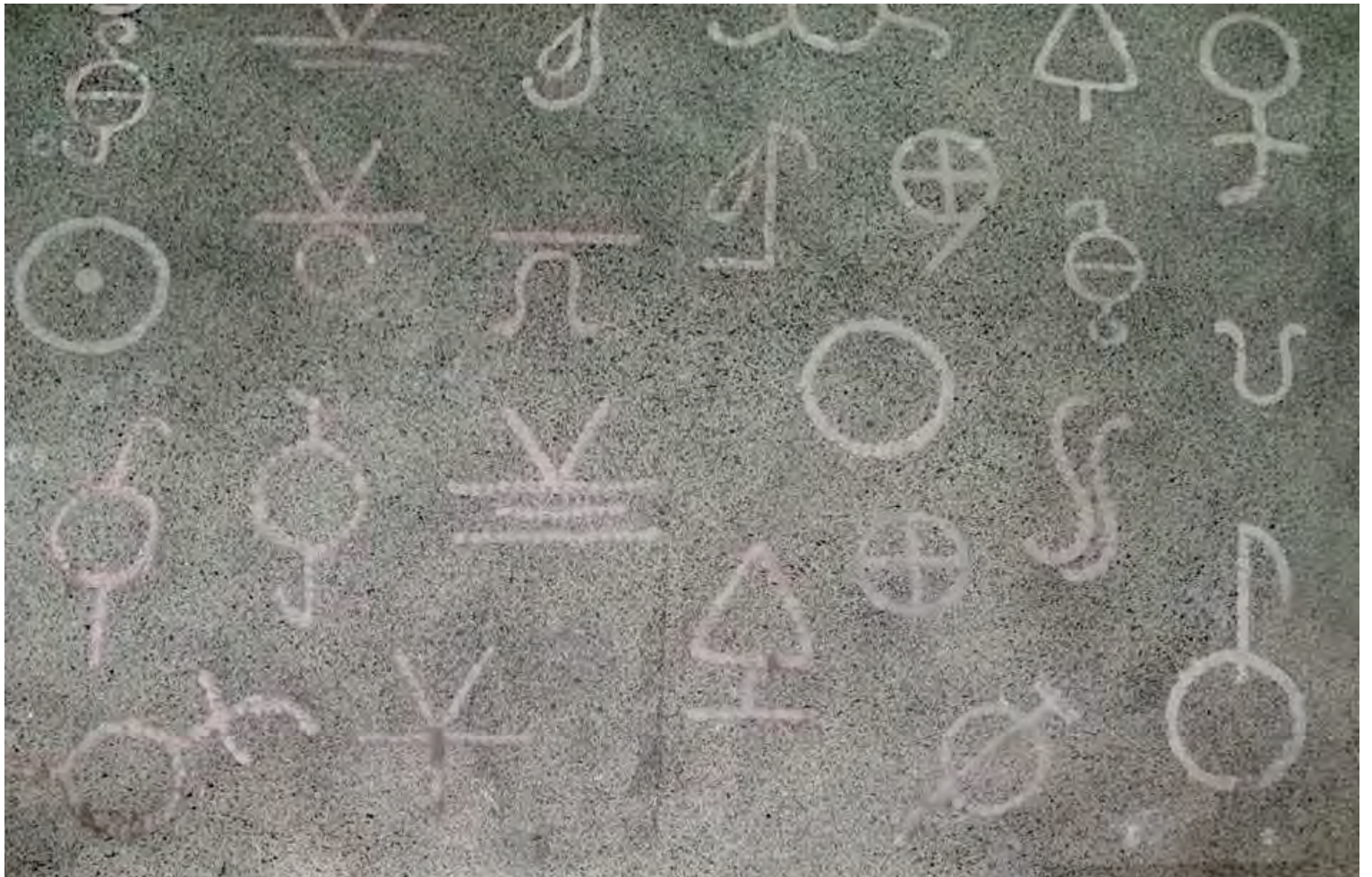
В обзоре родовых тамг ойратов современной Монголии отметим их этническое многообразие, обозначаемое древней традицией дербетов и баитов, хошутов и захчинов, олетов, торгутов, хойтов, алтайских урянхайцев и мингатов. Известно, что в древности у ойратов и калмыков традиция таврения (нанесения меток на предметы собственности), и в первую очередь на скот, имела широкое распространение. На сегодняшний день тамговая культура в их среде, востребованная в разном качестве и разной степени, мало исследована в сравнительном анализе. Объясняется это тем, что в силу исторических обстоятельств первоначальное значение тамг, функции и даже названия во многом калмыками забыты и носят скорее символический характер, являясь маркером той или иной родовой группы этноса [14, с. 70–77]. В среде ойратов Монголии, сохранивших традиционный уклад пастбищного скотоводства, тамги применяются довольно широко, функционально и семантически используются по прямому назначению, представляя собой символику изображения, свободно перекочевавшую в произведения современных художников [16, с. 85–88].

Предварительный анализ показывает, что каждая этническая группа имеет одну или две основные тамги во множестве вариаций. Например, у дербетов широко распространена тамга *сар* 'луна, полумесяц' и *дэгрээ* 'крюк'. У захчинов, в прошлом являвшихся этносословной группой, в состав которой вошли различные ойратские элементы (дербеты, торгуты, олёты и др.), помимо основной тамги *дэгрээ* 'крюк' имеется целый ряд других тамговых обозначений, например: *хэт* 'огниво', *хас* 'свастика', *гулз* 'рога' и др. В совокупности изобразительных мотивов тамг можно составить самобытную этническую картину мира, представляющую космогонические верования, хозяйственный уклад бытия и в целом культуру предков. Всё это дает возможность исследовать тамги как архаический пласт орнаментальной культуры ойратов, а также в качестве маркеров этнических связей в родовых реликтах традиционного общества западных монголов.

**Орнаментальные мотивы** искусства предков монголов запечатлены в наскальных и пещерных рисунках, погребениях Ноин-Улы, Ордоса, Пазырыка. Скифо-алтайский звериный стиль прикладного искусства подтверждает общность номадической

**1. Разнообразие  
тамговых знаков  
ойратов.**

2007,  
Ховд,  
Западная Монголия.  
ПМА 2007.  
Фото Д.Б. Гедеевой



**2. Тавро лошади  
(мянгаты).**

2007,  
Ховд,  
Западная Монголия.  
ПМА 2007.  
Фото Д.Б. Гедеевой



цивилизации, сформировавшей культуру древних монголов и тюрков. Стеганое искусство художественно оформленного войлока сохранилось, представляя архаический пласт культурного наследия кочевников. Возникшее на стыке разных цивилизаций, оно впитало и, в свою очередь, сформировало многие самобытные традиции построения декора. Образную систему мировидения древних представляет орнаментальная трехчастная композиция, состоящая из центрального медальона «ор хээ», окруженного по периметру узорами «онцог булан», «зайд булан», «буйд булангийн хээ» и в завершении каймой «ховоо зах хээ». В декоре используются решетчато-криволинейные узоры, сплетения «шургуулга», кайма из одинарного меандра «дан алх» и бинарного меандра «давхар алх», представляющего собой молоточный узор, сплетения ленточного меандра «туузан алх» — символы понятий движение, труд и вечность жизни [27, с. 477].

Для изделий прикладного искусства монголов характерно многообразие мотивов в формировании декора, генерирующего тектонику и конструкцию, художественное своеобразие. Ритм определяет соразмерность мотивов в повторяемости элементов и симметрии композиции, ее цветовую гармонию. Важно подчеркнуть: многочисленные вариации монгольской орнаментики выражают идею «движения в развитии» в семантике и символике мотивов рисунка. И это характерно для мобильной культуры кочевников. Монгольский орнамент образует систему, дифференцируемую Л. Батчулууном на группы: геометрический («алхаан хээ», «тумэн насан», «зоосон хээ»), зооморфный (вариаций «эвэр угалз» (рогообразный), «хамар угалз» (пальметки), «дорвон хучтэн» (четыре сильных животных). Растительный орнамент составлен мотивами листьев, цветов, древом жизни. Пейзажный орнамент обозначает ландшафт и природные явления («саран хээ» — луну, «уулын хээ» — облака, «долгио хээ» — волны). Геральдику представляют сочетанием орнаментальных элементов «соёмбо», «восемь сокровищ», «усгэн хээ» (буквенный). Все они в той или иной степени характеризуют войлочный декор, выражающий в древних истоках художественное мышление предков, передающее «структурную первооснову предметов и явлений мира», — отмечает исследователь узорного войлока Л. Батчулуун [27, с. 479, 482].

Орнамент выявляет и подчеркивает самобытные формы материально-художественной культуры. В этом суть узора, неотъемлемого элемента прикладного искусства, системно организованного в ритмической структуре декора. Достоянием ойратов и калмыков является меандр «алхан зег», олицетворяющий вечное движение, жизнь. Линейная выразительность узора



3. **Коокур (торгуты), сосуд из кожи.**

XX в.

Западная Монголия.

Фото С.Г. Батыревой



4. **Дашмаг (олеты), сосуд из кожи.**

XX в.

Западная Монголия.

Фото С.Г. Батыревой



##### 5. Современный войлок Западной Монголии.

XXI в.

Интерьер юрты

«эсгий гэр».

Музей Увс аймака.

Фото С. Батчулууна

«зег» в консервации и дальнейшем творческом осмыслении древней традиции на ткани несет этноинтегрирующие функции народного искусства калмыков [7, с. 210–221; 9, с. 158].

Линейный, треугольный, ромбовидный, зигзагообразный узоры, Г- и Т-образные меандры, бегущая спираль — всё это составляет в вариациях тамговое начало геометрического орнамента монгольских народов. Их сочетание с растительным орнаментом в крестовидной форме четырехлепесткового цветка можно видеть в декоре войлока ойратов Монголии из коллекции Музея имени Зая-пандиты КалмНЦ РАН. Каждому орнаменту свойственна семантическая нагрузка. В образной памяти калмыков, наследников центрально-азиатских традиций, сохраняются узел «өлз зег», означающий благоденствие и пожелание счастья, орнамент «өвр зег» в символике процветания и умножения скота как основы жизнедеятельности кочевого народа.

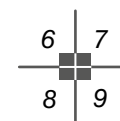
Заметим, народный орнамент всегда позитивен в своем содержании. К этому выводу приходишь, анализируя сведения, полученные от мастеров-прикладников, посетивших Музей КалмНЦ РАН. Мастера войлочного искусства Гээлгийн Хонграа (захчин 1950 г.р.) и Баярсайхан Халгаа (урянха 1961 г.р.) — ойраты Ховдского аймака Западной

Монголии. Нарисовав обширный орнаментальный ряд, обозначили узоры, выделив геометрический, растительный и зооморфный мотивы узоров: *дан алх*, *гулз*, *нургулг*, *усан хээ*, *ундусни*, *булан угалз*, *зурхэн хээ*, *уулан хээ*, *ханан хээ*, *хас хээ* в описании [ПМА 2018]. Ими указана магическая роль орнамента как оберега: меандр «*алхан зег*» обозначает нить счастья в бордюре войлочных изделий. В зависимости от направленности Г-образного узора различают мужской (движение вправо) и женский, устремленный влево, обусловленные в философии *арга билиг*. Разновидность Т-образного орнамента, он выступает символом единства семьи, супружеского долголетия и благополучия.

Декоративное искусство — выразитель эстетики тождества формы, содержания и функции [8, с. 85–91] в культурном подобии макро- и микрокосмоса. В типологической характеристике орнамента выделены основные историко-культурные комплексы монгольских народов [15, с. 374–375], характеризующие процесс этнокультурогенеза. Искусству ойратов и калмыков свойственны саяно-алтайский и южно-сибирский типы орнамента, обозначающие западномонгольский ареал бытия. Общее типологическое ядро орнамента трансформируется, обрастая инокультурными наслоениями постойратской истории калмыков России. Тамговый знак как матричная основа декора осуществляет трансляцию архетипов образного мышления предков в этническом своеобразии прикладного творчества. Оно сохраняет ритм кочевого бытия, уходящего корнями в архаику мироощущения кочевников, выраженного в образной полноте форм и разновидностей орнамента **народного костюма** и его атрибутов. Призванный защитить и оберечь, тамговый в происхождении узор создает магию мифопоэтического наполнения предметной среды кочевников.

Человек приобщается к миру, дополняя и украшая его результатами своего творчества в создании бытовой среды. Декор изделий конструирует мир в параметрах центрированной и симметричной композиции, традиционной символики цвета. Выразительными средствами орнамента гармонизируется воспроизводимая вселенная кочевников. Художественную систему нанесения декора правомерно рассматривать моделью освоенного, то есть окультуренного пространства бытия [4, с. 23–29] в произведениях народного декоративного искусства.

Музейный материал народного костюма ойратов и калмыков дает возможность рассмотреть прикладное творчество в сравнительном анализе художественной обработки ткани. Изобразительный ряд костюма ойратов, собранный художником М. Амгаланом, фотоматериалы и полевые записи культурного наследия обобщаются в анализе прикладного творчества народов.



**6. Женский костюм дербетов.**

XIX–XX вв.  
Ховд,  
Западная Монголия.  
ПМА 2007.  
Фото С.Г. Батыревой

**7. Серьги (дербеты).**

XIX–XX вв.  
Западная Монголия.  
ПМА 2007.  
Фото С.Г. Батыревой

**8. Женский костюм. Токиг, подвески к косам.**

XX в.  
Западная Монголия.  
ПМА 2007.  
Фото С.Г. Батыревой



**9. Мужской костюм (торгут).**

Западная Монголия.  
ПМА 2007.  
Фото С.Г. Батыревой

В междисциплинарном исследовании, учитывающем данные истории, культурологии и отечественного музееведения, выявляется знаковая специфика костюма, предстающая в качестве модели мира, сопрягаемой с историей и этническим самосознанием монголоязычных ойратов и калмыков [2, с. 16–23; 3, с. 79–87].

Мировидение ойратов, обозначаемое цветом и обрядами жизненного цикла, связано с землей и небом, образующими пространство срединного мира человека. Небо — основатель, творец мироздания и всего, что происходит на земле, формирует в системе изображения взаимообусловленную целостность мира. Учение *арга билиг* монголов распространяется и на традиционную символику цвета, объемлющую предметный мир, жилище и народный костюм. Здесь находит выражение представление о системе взаимосвязей мира и человека в параметрах пространства и цвета. Пространственной сферой бытия человека рассматривается не только жилище, но и этнический костюм в ансамбле атрибутов и деталей [5, с. 86–95].

Отвечая требованиям кочевого уклада, этико-эстетическим воззрениям общества, достаточно разнообразны в деталях головные уборы ойратов с обязательным красным верхом в виде узла или кисти *залаа (зангилаа)*. У захчинов головной убор в круглом плане выступает своеобразным отражением этнической картины мира, продуманной в деталях красочного декора. Заметим, с головным убором калмыков связано много обрядов, ритуалов и поверий. Женский головной убор являлся определяющим маркером социальной и половозрастной дифференциации этнической общности. Это *тамша, камчатка, халвц, хажилһа, тоорцг*. Форма шапок *хаджилга, халвнг/халмаг* и конструкция калмыцкой кибитки в плане образуют совокупность круга и квадрата в плане. Головной убор в знаковой системе костюма — традиционный маркер верхней мифологической зоны, а обязательный атрибутивный красный верх *улан зала* 'красная кисть' убора — символ Солнца, солярный знак, акцентируемый калмыками в этническом самоназвании *улан залата хальмгуд* [3, с. 79–87]. В системе декора калмыцкого костюма обнаруживается сохранение эндемичной традиции и ее трансформированное развитие в новых условиях расселения народа и расширения его этнокультурных контактов.

У ойратов дербетская шапочка *юудэн* в виде чепца, напоминающая округленные очертания Красной горы в Улан Го́ме Увс аймака, носится мужчинами и женщинами, распространена у баитов и котонов. Интересен своеобразной формой баитский убор *шаазгай малхай*, напоминающий в форме сидящую сороку. Своеобразную проекцию зооморфного образа можно видеть в народном танце ойратов «Хромая сорока», доказывающем единые

природные истоки пластического фольклора. Особенностью одежды торгутов является войлочная обувь *тооку*, поэтически ими описываемая.

В женском костюме волосы ойраток обязательно убираются в черные матерчатые чехлы *токиг*, а сверху платья надевается белый воротник. В бинарной оппозиции черного и белого, осевой в призме учения *арга билиг* о взаимообусловленности явлений бытия, выражена традиционная символика народного мировидения. Типологической целостностью отмечено убранство женского костюма ойратов, в котором превалируют украшения из белого серебра и красного коралла в символике цвета, вместе с тем различающиеся орнаментальным декором формы и деталей. Отметим традицию олетов — юношей и девушек — носить до брака серьгу в одном ухе, у дербетов — привязанность к бабочкообразной форме серебряных подвесок к косам, имеющих обрядовый характер.

Общим в мужском туалете является обязательное наличие матерчатого кушака или пояса, надеваемого в особых случаях в традиционном наборе атрибутов из серебра и коралла, рога и кости, дерева, ткани и кожи. Их декор свидетельствует о богатстве приемов обработки материалов, демонстрирует стилевое своеобразие одежды и атрибутов, выработанных столетиями традиционного быта ойратов.

Исследование декоративно-прикладного творчества в предварительном обзоре художественных традиций пластического фольклора дает возможность ощутить единство и локальное своеобразие явлений в архаике пространственного мировидения, своеобразный код культуры, сформированный в преемственности и трансформации традиций ойратов Западной Монголии XX — начала XXI вв.

#### Источники

ПМА 2007 — Полевые материалы. Комплексная научно-поисковая экспедиция КалмГУ (Западная Монголия), 2007.

ПМА 2018 — Полевые материалы. Записи 15 мая 2018. 6 с.

## Литература

1. Батсайхан Ц.-О., Бесчастнов Н.П. Монгольские ковры: история, теория и методы проектирования. М.: Моск. гос. ун-т дизайна и технологии, 2016. 231 с.
2. Батырева К.П., Батырева С.Г. Народный костюм ойратов Монголии и калмыков России в призме историко-культурного анализа традиций декора // Вестник Калмыцкого университета. 2021. № 2. С. 16–23.
3. Батырева К.П., Бембеев Е.В. Калмыцкий женский головной убор как символ этнической идентичности // Вестник Бурятского государственного университета. 2020. № 3. С. 79–87.
4. Батырева С.Г. Орнаментальный декор войлока в пространстве этнического мировидения (по материалам музейных коллекций Калмыкии) // Oriental Studies. 2018. № 6. С. 23–29. DOI 10.22162/2619-0990-2018-40-6-23-29.
5. Батырева С.Г., Гантулга Д. Цвет и пространство в традиционной культуре ойратов Монголии и калмыков России // Secreta Artis. 2021. № 2. С. 86–95. DOI: 10.51236/2618-7140-2021-4-2-86-95.
6. Батырева С.Г. Калмыцкое изобразительное искусство XIX – начала XX в. Опыт историко-культурной реконструкции. Автореферат дисс. ... докт. искусствоведения. Москва: S. n., 2011. 45 с.
7. Батырева С.Г. Меандр «зег» в декоре войлока как отображение мировидения калмыков и ойратов Монголии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 36. С. 210–221. DOI: 10.17223/22220836/36/20.
8. Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство калмыков XIX – начала XX в. Элиста: АОР «НПП «Джангар», 2006. 160 с.: ил.
9. Батырева С.Г. Народное прикладное искусство в экспозиции Музея традиционной культуры имени Зая-пандиты Калмыцкого научного центра РАН // Великая степь: исторические исследования. 2020. № 2. С. 169–178.
10. Бурятский бытовой орнамент [Коллекция рукопис. фонда Ин-та обществ. наук] / Рукопис. отд. БФ СО АН СССР. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1974. 61 с.
11. Вяткина К.В. Общие черты материальной и духовной культуры западных монголов, бурят и южных алтайцев // Труды VII Международного конгресса антропологических и этнографических наук. М.: Наука, 1964. С. 352–368.
12. Гантулга Д. Монгольский традиционный орнамент: мотивы типа арга // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2019. № 2 (13). С. 42–51. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.004. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/299>.
13. Гантулга Д., Батырева С.Г. Основные принципы смысловыражения в декоративно-прикладном искусстве древней Монголии // Наследие веков. 2020. № 4. С. 53–63.
14. Гедеева Д. Б. О видах калмыцких родовых тамг // Великая степь: исторические исследования. 2020. № 2. С. 70–77.
15. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.) / Народы Севера и Дальнего Востока. Труды института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Том 81. Москва – Ленинград. Издательство АН СССР, 1963. 500 с.
16. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории. Монография / Под ред. М.Ю. Шишина, С.М. Белокурова, Д. Уранчимэг, Е.В. Макаровой. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2018. 321 с.
17. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М. – СПб.: Университетская книга, 2002. 279 с.
18. Кочешков Н.В. Декоративное искусство монголызычных народов XIX – середины XX в. / Отв. ред. С.В. Иванов. М.: Наука, 1979. 206 с.
19. Майдар Д. Памятники истории и культуры Монголии / Отв. ред. А.П. Окладников. М.: Мысль, 1981. 174 с.
20. Ринчен Б. Из нашего культурного наследия. Улан-Батор, 1958. 172 с.
21. Сычев Д. В. Хальмг улсин эрдм = Калмыцкое народное искусство. Альбом. Элиста: Министерство культуры Калмыцкой АССР, 1971. 111 с.
22. Трансграничная культура: очерки сравнительно-сопоставительного исследования традиций западных монголов и калмыков. Монография / Э.П. Бакаева, К.В. Орлова, Д.Н. Музраева, Т.И. Шараева, Н.В. Балинова, И.А. Хомякова, С.В. Мирзаева. Элиста: КалмНЦ РАН, 2016. 456 с.
23. Учение «арга билиг» как ось монгольской культуры: монография / под общ. ред. М.Ю. Шишина. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. 181 с.
24. Амгалан М. Баруун монголчуудын эдийн соелын дурсгалт зүйлс [[Памятники материальной культуры западных монголов]. Улаанбаатар: Монсудар, 2000. 212 с.
25. Баасанхуу А. Монгол Алтайн бус нутгийн ард түмний эдийн соел [Материальная культура народа Монгольского Алтая]. Улаанбаатар: Монгол Алтай Судлалын Хурээлэн, 2006. 228 с. Зургаа. Эсгий эдлэл. VI felt goods.
26. Баатархуу Б., Одсурэн Д. Монгол гэр. Тайлбар толь. Encyklopedia of ger [Монгольская юрта. Толковый словарь]. Улаанбаатар: Адмон Принт, 2015. 282 с.
27. Батчулуун Л. Монгол эсгий ширмэлийн урлаг [Монгольское войлочное искусство]. Улаанбаатар хот: Интерпресс, 1999. 499 с.
28. Баярмаа Ч. Монгол ардын хээ угалз: Өлзий хээ угалз [Монгольские народные узоры: символические орнаменты благополучия]. Улаанбаатар, 2010. 96 с.
29. Гантулга Д. Монголчууд үлэмж ертөнцийн орон зайд [Монголы в огромном мире]. Улаанбаатар, 2017. 172 с.
30. Пүрэвдорж Г. Ойрад Монголчуудын малын им тамга. Улаанбаатар: «Экимто» ХХК, 2008. 88 с.
31. Пэрлээ Х. Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Бүтээлийн чуулган. II [боть] / Редакцийн зөвлөл: Т. Дорж, Д. Цэвээндорж, Ж. Саруулбуян, С. Чулуун, А. Очир, Б. Цогтбаатар, Ч. Амартүвшин, Т. Оюун; Ботийн эрхлэгч, доктор, профессор А. Очир; Эмхэтгэж, хэвлэлд бэлтгэсэн: Б. Бадма-Оюу, Р. Мөнхтулга, Б. Батдалай. Улаанбаатар: «БЭМБИ САН» хэвлэлийн газарт хэвлэв, 2012 он. 370 х.
32. Цултэм Н.-О. Монголын уран зургийн хогжиж ирсэн тойм (Происхождение монгольского искусства). Улаанбаатар, 1988. 16 х.
33. Эрдэнэцэцэг Ш. Баядын хуримлах ёсон. Улаанбаатар: Бемби сан, 2005. 189 х.
34. Batsukh Bold. Mongolian national ornament. Beijing, 2008. 273 p.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** *Батырева Светлана Гарриевна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела этнологии, археологии и антропологии, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация. ORCID: 0000-0003-4268-0705. E-mail: sargere@mail.ru*

**ABOUT AUTHOR:** *Batyreva, Svetlana Garrievna – Doctor of Art Studies, Leading Researcher of the Department of Ethnology, Archeology and Anthropology at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation. ORCID: 0000-0003-4268-0705. E-mail: sargere@mail.ru*

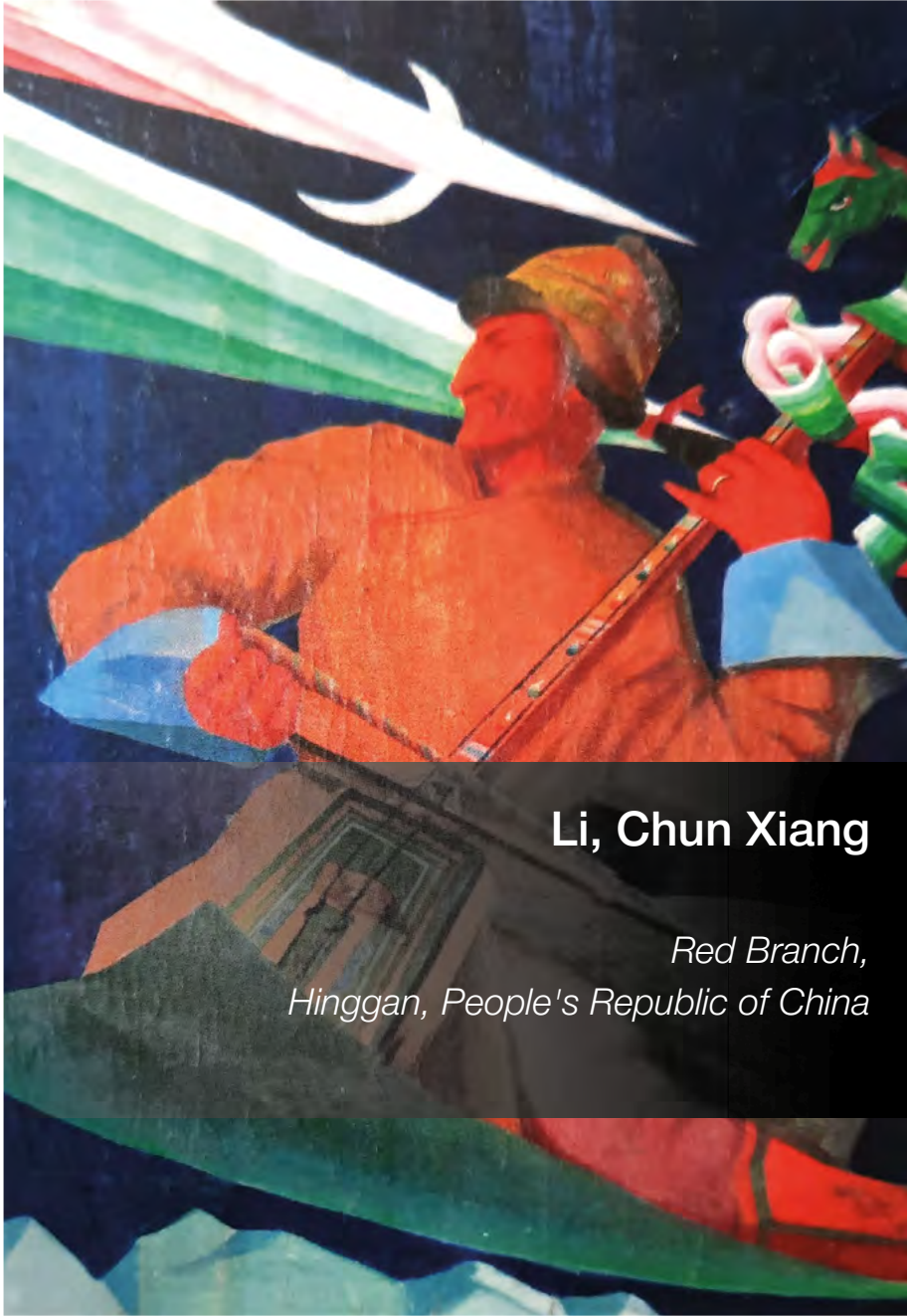
## References

1. Batsaykhan Ts.-O., Beschastnov N.P. *Mongol'skiye kovry: istoriya, teoriya i metody proyektirovaniya* [Mongolian rugs: history, theory and design methods]. Moscow, Moscow State University of Design and Technology Publ., 2016. 231 p. (In Russian)
2. Batyreva K.P., Batyreva S.G. Narodnyy kostyum oyratov Mongolii i kalmykov Rossii v prizme istoriko-kul'turnogo analiza traditsiy dekora [Folk costume of the Oirats of Mongolia and Kalmyks of Russia in the prism of the historical and cultural analysis of the traditions of decor]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta – Bulletin of the Kalmyk University*, 2021, No. 2, pp. 16–23. (In Russian).
3. Batyreva K.P., Bembeev E.V. Kalmytskiy zhenskiy golovnoy ubor kak simvol etnicheskoy identichnosti [Kalmyk female headdress as a symbol of ethnic identity]. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of the Buryat State University*, 2020, No. 3, pp. 79–87. (In Russian).
4. Batyreva S.G. Ornamental'nyy dekor voyloka v prostranstve etnicheskogo mirovideniya (po materialam muzeynykh kollektsey Kalmykii) [Felt Ornamental Patterns within of the Ethnic Worldview (a Case Study of Kalmykia's Museum Collections)]. *Oriental Studies*, 2018, No. 6, pp. 23–29. DOI: <https://doi.org/10.22162/2619-0990-2018-40-6-23-29>.
5. Batyreva S.G., Gantulga D. Tsvet i prostranstvo v traditsionnoy kul'ture oyratov Mongolii i kalmykov Rossii [Color and Space in the Traditional Culture of the Oirats of Mongolia and the Kalmyks of Russia]. *Secreta Artis*, 2021, No. 4 (2), pp. 86–95. DOI: <https://doi.org/10.51236/2618-7140-2021-4-2-86-95>. (In Russian).
6. Batyreva S.G. *Kalmytskoye izobrazitel'noye iskusstvo XIX – nachala XX v. Opyt istoriko-kul'turnoy rekonstruktsii* [Kalmyk fine art of the 19th – early 20th centuries. Experience of historical and cultural reconstruction. Dr. Art sci. diss. Abstr.]. Moscow, S. n., 2011. 45 p. (In Russian).
7. Batyreva S.G. Meandr “zeg” v dekore voyloka kak otobrazheniye mirovideniya kalmykov i oyratov Mongolii [Meander “zeg” in the decor of felt as a reflection of the world view of Kalmyks and Oirats of Mongolia]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2019, № 36, pp. 210–221. DOI: <https://doi.org/10.17223/22220836/36/20>. (In Russian).
8. Batyreva S.G. *Narodnoye dekorativno-prikladnoye iskusstvo kalmykov XIX – nachala XX v.* [Folk arts and crafts of the Kalmyks of the 19th – early 20th centuries]. Elista, JSC «NPP» Dzhangaar» Publ., 2006. 160 p. (In Russian).
9. Batyreva S.G. Narodnoye prikladnoye iskusstvo v ekspozitsii Muzeya traditsionnoy kul'tury imeni Zaya-pandity Kalmytskogo nauchnogo tsentra RAN [Folk applied arts in the exposition of the Museum of Traditional Culture named after Zai-Pandita of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences]. *Desertum Magnum: studia historica*, 2020, No. 2, pp. 169–178. (In Russian).
10. *Buryatskiy bytovoy ornament* [Buryat household ornament. Collection of manuscripts. Fund of the Institute of Societies. Sciences. Ulan-Ude, Buryatskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1974. 61 p. (In Russian).
11. Vyatkina K.V. Obshchie cherty material'noi i dukhovnoi kul'tury zapadnykh mongolov, buryat i yuzhnykh altaitsev [General features of the material and spiritual culture of the Western Mongols, Buryats and Southern Altaians]. *Trudy VII Mezhdunarodnogo kongressa antropologicheskikh i etnograficheskikh nauk* [Proceedings of the 7th International Congress of Anthropological and Ethnographic Sciences]. Moscow, Nauka Publ., 1964, pp. 352–368. (In Russian).
12. Gantulga D. Mongolian traditional ornament: arga motifs. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 42–51. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.004>. (In Russian).
13. Gantulga D., Batyreva S.G. Osnovnyye printsipy smyslovyrazheniya v dekorativno-prikladnom iskusstve drevney Mongolii [Basic principles of meaning in the decorative and applied art of ancient Mongolia]. *Naslediyе vekov – Heritage of the centuries*, 2020, No. 4, pp. 53–63. (In Russian).
14. Gedeeva D.B. O vidakh kalmytskikh rodovykh tamg [About the types of Kalmyk tribal tamgas]. *Desertum Magnum: studia historica*, 2020, No. 2, pp. 70–77. (In Russian).
15. Ivanov S.V. *Ornament narodov Sibiri kak istoricheskiy istochnik (po materialam XIX – nachala XX v.)* [Ornament of the peoples of Siberia as a historical source (based on materials from the 19th – early 20th centuries)]. Moscow, Leningrad, Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR, 1963. 500 p. (In Russian).
16. Shishin M.Yu., Belokurova S.M., Uranchimeg D., Makarova E.V. (eds.). *Iskusstvo Sibiri i Mongolii XX – nachala XXI v.: ocherki istorii i teorii* [Art of Siberia and Mongolia 20th – early 21st century: essays on history and theory]. Barnaul, Altai State Technical University Publ., 2018. 321 p. (In Russian).
17. Cassirer E. *Filosofiya simvolicheskikh form. T. 2. Mifologicheskoye myshleniye* [Philosophy of symbolic forms. Vol. 2. Mythological thinking]. Translated from German by S.A. Romashko. Moscow, St. Petersburg, University book Publ., 2002. 279 p. (In Russian).
18. Kocheshkov N.V. *Dekorativnoye iskusstvo mongoloyazychnykh narodov XIX – serediny XX v.* [Decorative arts of the Mongolian-speaking peoples of the 19th – mid-20th centuries]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 206 p. (In Russian).
19. Maidar D. *Pamyatniki istorii i kul'tury Mongolii* [Monuments of history and culture of Mongolia]. Moscow, Mysl Publ., 1981. 174 p. (In Russian).
20. Rinchen B. From our cultural heritage. Ulaanbaatar, 1958. 172 p. (In Russian).
21. Sychev D.V. *Khalimg ulsin erdm* [Kalmyk folk art. Album]. Elista, Ministry of Culture of the Kalmyk ASSR, 1971. 111 p. (In Russian).
22. Bakaeva E.P. et al. *Transgranichnaya kul'tura: ocherki sravnitel'no-sopostavitel'nogo issledovaniya traditsiy zapadnykh mongolov i kalmykov* [Cross-Border Culture: Essays on Comparative Study of the Traditions of Western Mongols and Kalmyks]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 2016. 456 p. (In Russian).
23. Shishin M.Yu. (ed.). *Ucheniye arga bilig kak os' mongol'skoy kul'tury* [Arga bilig doctrine as an axis of Mongolian culture]. Barnaul, Altai State Technical University Publ., 2013. 181 p. (In Russian).
24. Amgalan M. *Baruun mongolchuudyn ediin soyelyn dursgalt zuils* [Economic and cultural monuments of Western Mongolians]. Ulaanbaatar, Monsudar Publ., 2000. 212 p. (In Mongolian).
25. Baasanhuu B.A.. *Mongol Altain bus nutgiin ard tumnii ediin soyel* [Material culture of Mongol Altai region]. Ulaanbaatar, Mongol Altai Research Institute, 2006. 228 p. (In Mongolian).
26. Baatarhuu B., Odsuren D. *Mongol ger. Tailbar toli. Encyklopedia of ger* [Ger. Dictionary. Encyclopedia of ger]. Ulaanbaatar, Admon Print, 2015. 282 p. (In Mongolian).
27. Batchuluun L. *Mongol esgii shirmeliin urlag* [The art of Mongolian felt quilting]. Ulaanbaatar, Interpress Publ., 1999. 499 p. (In Mongolian).
28. Bayarmaa Ch. *Mongol ardyn khee ugalz: Olzii khee ugalz* [Mongolian folk ornament ram: Ulzii ornament ram]. Ulaanbaatar, 2010. 96 p. (In Mongolian).
29. Gantulga D. *Mongolchuud ülemj yertöntsiiin oron zaid. Ulaan Baatar* [Mongolians are in a vast world]. Ulaanbaatar, 2017. 172 p. (In Mongolian).
30. Pürevdorj G. *Oirad Mongolchuudyn malyn im tamga* [Tamga signs of the Oirat Mongols]. Ulaanbaatar, Ekimto Publ., 2008. 88 p. (In Mongolian).
31. Perlee H. *Mongol түмний гарлыг тамгаар хайж судлах ни. Бүтээлийн чуулган* [Exploring the origins of the Mongolian people through stamps. Ulaanbaatar, Bembi San, 2012. 370 p. (In Mongolian).
32. Tsultem N.-O. *Mongolyn uran zurgiiin khogjii irsen toim* [An overview of the development of Mongolian art]. Ulaanbaatar, 1988. 16 p. (In Mongolian).
33. Erdenetsetseg Sh. *Bayadyn khurimlakh yoson* [Bayad's wedding ceremony]. Ulaanbaatar, Bembi San, 2005. 189 p. (In Mongolian).
34. Batsukh B. Mongolian national ornament. Beijing, 2008. 273 p.

## Для цитирования | For citation:

Батырева С.Г. Народное декоративно-прикладное искусство ойратов Монголии: к постановке проблемы изучения // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 78–89. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.007>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/754>

Batyreva S.G. Folk arts and crafts of the Oirats of Mongolia: to the formulation of the problem of study. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 78–89. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.007>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/754> (In Russian).



**Li, Chun Xiang**

*Red Branch,  
Hinggan, People's Republic of China*

**Ли Чуньсян**

*Red Branch,  
Хинган, Китайская Народная Республика*

**MONGOLIA STAGE DECORATION  
IN THE SOCIALIST PERIOD**

**ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОЙ  
ДЕКОРАЦИИ  
В СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ  
МОНГОЛИИ**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.008**

**УДК 75.054(517.3)**

## АННОТАЦИЯ

До появления профессиональных театров в Монголии театрализованные представления, мистерии и гимны, танец Цам, церемонии в честь Майтрейи, имеющие религиозное назначение, исполнялись в монастырях Их Хурээ, Эрдэнэ Зуу и некоторых крупных монгольских храмах. Результаты данного исследования показывают, что оформление религиозных и государственных театрализованных церемоний было разработано художниками и мастерами декоративно-прикладного искусства и предназначено для демонстрации на подмостках и на площади. Все типы мистерии были основой для развития декоративно-прикладного искусства, а именно для создания одежды и аксессуаров с активным использованием дерева, кости, камня, металла, кожи, бумаги и войлока. Таким образом, традиционные народные промыслы, такие как шитье, вышивание, ткачество, аппликации, резьба, тиснение и роспись, использовались для изготовления костюмов для Цама, масок и реквизита. Этот факт доказывает, что все виды декоративно-прикладного искусства, связанные с театрализованными церемониями, являются традиционным художественным творчеством. После Народной революции 1921 года в Монголии начало развиваться современное театральное искусство, которое создало условия для развития различных творческих профессий, связанных со сценой.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** монгольский театр; сцена; изобразительное искусство; художник; декорации.

## ABSTRACT

Prior to the establishment of professional theaters in Mongolia, operas and hymns were performed at the Ikh Khuree, and Tsam dances and Maitreya ceremonies were held at the Ikh Khuree, Erdene Zuu, and some major Mongolian temples. The results of the research show that these works of art, religion, and state ceremonies were designed by artists and craftsmen who were trained in arts and crafts, and were designed to be placed on stage and in the square, and to create clothes and accessories. For example, using wood, bone, stone, metal, leather, paper, and felt, traditional folk crafts such as sewing, stitching, weaving, gluing, carving, embossing, weaving, and painting are used to make Tsam costumes, masks, and stage set. The fact that the Mongolian stage design is a traditional art activity proves that it was a traditional art activity. After the People's Revolution of 1921, Mongolians established modern theatrical art, which created conditions for the development of various professions created on stage. An integral part of the development of the theater is the stage design and decoration. Stage decoration can be considered as a collective work of playwrights, directors, actors, composers and stage artists.

**KEYWORDS:** Mongolian theater; stage; art; painter; decoration.

### **Становление и развитие монгольской сценической декорации после Народной революции**

Неотъемлемая часть театра — сценическое оформление и декорации, которые необходимо рассматривать как коллективную работу драматургов, режиссеров, актеров, композиторов и художников сцены. В статье представлено исследование монгольской сценической декорации, источниковой базой которого послужили эскизы к театральным декорациям и научные труды по изобразительному искусству Монголии [1; 4; 5; 7; 13; 16; 19] и сценографии и истории монгольского театра [2; 6; 8; 11; 12; 14; 20].

Театральное искусство светского типа появляется в Монголии сразу после революционных событий 1921 года. Уже в первые годы в Улан-Баторе был создан вокально-инструментальный коллектив, поставлена комедия «Санда Амбан». Эти события можно считать отправной точкой или фундаментом для развития театрального искусства. В 1921 году был открыт Международный народный дом, функционировавший как культурный центр, на его сцене ставились различные спектакли.

Важную роль в развитии современной сценографии в Монголии сыграл художник Константин Иннокентьевич Померанцев, который проработал в Монголии тринадцать лет (1926–1939). Известный искусствовед И.И. Ломакина говорит, что художник Померанцев был учеником Ф.И. Рерберга, запомнился в Монголии своей культурой и увлеченностью. Отметим и такие исторические факты: К.И. Померанцев был знаком с основоположником монгольского изобразительного искусства Б. Шаравом, известными художниками Б. Сойолтоем и О. Цэвэгжавом.

Осенью 1926 года К.И. Померанцев и его жена — скульптор Вера Ивановна Померанцева приехали в Улан-Батор и в 1929 году установили конный памятник генералу Сухэ-Батору перед «Зеленым шаром», как тогда называли Государственный центральный театр [10, с. 22].

Приехав в Монголию, К.И. Померанцев писал картины, воплощающие мифы, исторические события, революцию, жизнь людей, природу. А 14 сентября были созданы декорации к концерту «Интернационал». Подъемы и спуски сценических занавесов воплощали движение пасущихся стад, складывались в яркие орнаменты, образ смеющегося старика. Таким образом, можно сказать, что профессиональная сценография в Монголии рождается в процессе самого творчества.

Десятки художников, таких как Л. Гаваа, Н. Цултэм, Л. Намхайцэрэн, Д. Гурдорж, Д. Дамдимаа, А. Даваацэрэн, прошли обучение у К.И. Померанцева и стали выдающимися мастерами.

Из портретов деятелей культуры, таких как Марзан Шарав, Л. Гаваа, актеров Э. Цэндэхуу и Дариджав, видно, что К.И. Померанцев внес ценный вклад в обучение своих последователей, монгольских художников-сценографов.

Л. Гаваа, ученик К.И. Померанцева, не только сыграл ведущую роль в развитии современной монгольской живописи и сценографии, но и был выдающимся деятелем культуры, оставившим богатое интеллектуальное наследие. Он создавал декорации к спектаклям: «Стадо волков» (Д. Намда), поставленному на открытие Государственного центрального театра, «Правда» (1931, С. Буяннэмэх), «Гундегмаа — девушка из Гоби» (1939), «Новый человек» (1939), «Завтра» (1931, Ши Аюша). Вместе со своим учителем К.И. Померанцевым Л. Гаваа подготовил декорации к пьесам из «золотого фонда» монгольской и мировой классики, которые были поставлены в театре или экранизированы: «Плутни Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Мандухай Сэцен хатан» Ц. Нацагдоржа (1942), «Львиная доля» Б. Ахтанова (1954), «Врачи» Л. Вангана (1953), «Отелло» Шекспира (1955).

Период 1921–1940 гг. характеризуется новыми веяниями в культуре и искусстве, связанными с идеями демократической революции. Это время можно считать начальным этапом построения социализма в Монголии. В эти годы монгольские художники знакомятся с западным искусством и культурой, изучают театральное искусство и неустанно работают, чтобы познать новое.

В 1930 г. К.И. Померанцев участвует в создании декораций к пьесе С. Буяннэмэха «Правда» [18, с. 5]. Главной композиционной доминантой декорации стал плакат на заднем плане, изображающий старого пастуха, играющего на моринхуре (морин хууре). Структура и художественное решение декорации символизирует характер народной революции и раскрывает содержание пьесы. Четко выстроенная композиция показывает противоречия нового и старого.

Монгольские художники и мастера декоративно-прикладного творчества оформляли сценическое пространство для спектаклей и комедий на Народном стадионе и в театре «Зеленый шар», а также создавали декорации для концертов и собраний. Крыши, стены и колонны театра украшались красными и синими флагами, золотыми соёмбо, серпом и молотом, государственной символикой, портретами В.И. Ленина, Д. Сухэ-Батора, И.В. Сталина, маршала Х. Чойбалсана, лидеров партии и государства. К.И. Померанцев рисовал наглядную агитацию, изображал некоторые сцены пьесы, которые были основным средством приближения искусства к массам.

В военном театре были поставлены оперы «Слепая слива», «Глупость», «Дорогой партизана Батхуу», «Жемчужина». Режиссер и художник

1. К.И. Померанцев.  
Моринхуурист



Л. Намсрай, который учился во Франции и познакомился с западным искусством и культурой, сыграл ключевую роль в оформлении своей пьесы «Жемчужина» (1939).

К 1934 году в столице Улан-Баторе были предприняты значительные шаги по развитию литературы и искусства, особенно театра и кино. Тогда же и был основан Национальный драматический театр.

Профессиональные художники из России сыграли важную роль в становлении сценографии Национального театра, который открыл свои двери в 1931 году пьесой С. Буяннэмэха «Правда» [18, с. 5]. Кроме того, художник Н.П. Бектеева в 1934 году в сопровождении Л. Гаваа и под руководством К.И. Померанцева подготовила декорации к пьесе Д. Нацагдоржа «Учиртай гурван толгой», а также к пьесам «Овечий источник» и «Слуга

двух господ» [17, с. 8]. Художник Л. Намхайцэрэн оформил спектакли «Три ядовитые цепи» С. Буяннэмэха и «Дэнсмаа» Э. Оюун.

Для декораций спектакля по пьесе С. Буяннэмэха «Три двадцатых» был построен двухэтажный дом, спроектированы столовая на первом и квартира на верхнем этаже, что для того времени было новаторским решением.

Художник К.И. Померанцев разработал сценографию для молодых монгольских художников и мастеров декоративно-прикладного искусства к пьесам по мотивам произведений К. Гольдони «Слуга двух господ», «Овечий источник» Лопе де Вега, «Плутни Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Ревизор» Н.В. Гоголя. Он приобрел большой опыт в изучении и создании костюмов и реквизита для русских и зарубежных классических пьес. В это же время художник Л. Намхайцэрэн расписал декорации к пьесе С. Буяннэмэха «Три конных оркестра», пьесе Э. Оюун «Дэнсмаа», художник Л. Гаваа оформлял «Стадо волков» Д. Намды и пьесу Э. Оюун «Новый человек». В ходе работы К.И. Померанцев давал теоретические и практические советы и сопровождал обучение молодых сценографов.

Вслед за К.И. Померанцевым в 1939 году из СССР приехал художник Н. Бельский, который создал декорации и костюмы для таких спектаклей, как «Волшебная флейта», «Три короля реки Шарай», «Степной богатырь» и «Молодая мать Замбага».

Писатель Д. Нацагдорж показывал свою пьесу художнице Н.П. Бехтеевой, которая занималась сценографией. Вот как описывает ее работу Э. Оюун: «Изображения трех каменных голов были размещены в центре сцены таким образом, чтобы люди могли входить и выходить из них. Здесь очевидно влияние конструктивизма, который практиковался в советской сценографии в 1930-е годы, например Мейерхольдом» [3, с. 17]. Художница Н.П. Бехтеева также исполнила эскизы к опере 1934 года «Царица Долгор, взгляни на Дамдина». Уникальным решением стали две спроектированные на сцене лестницы, ведущие к платформе с красной юртой властителя, по которым поднимаются нойоны.

Другую интересную конструкцию декорации применил художник Л. Гаваа. Он поставил сцену на вращающийся круг в спектакле по пьесе Д. Намды «Стадо волков» 1938 года. Такое решение позволяло следить за ходом событий в сценическом действии, а затем было применено в декорациях «Нового человека», «На границе» Э. Оюуна и «Будээ Охин» Д. Намды 1940-х годов.

Далее в связи с решением VIII Государственного съезда 1940 года и политикой партии и правительства основной темой драматического

искусства провозглашалось построение нового общества. На съезде также подчеркивалась важность создания и распространения пьес, основанных на историческом эпосе, чтобы усилить чувство патриотизма и призвать к сохранению независимости и целостности Родины, поскольку это было время начала военных потрясений в Азии и Европе.

За это время художник Н.Н. Бельский оформил декорации для спектакля Д. Намды «Три царя реки Шарай» и совместно с Н.-О. Цултэмом разработал сценографию для спектакля «Степной богатырь». А художнику Л. Гаваа удалось поистине убедительное изображение жизни советских людей в декорациях к пьесе К. Симонова «Жди меня» (1942). В этом же году художник Л. Гаваа разрабатывает сценографическое решение к драме «Мандухай Сэцэн хатан» и пьесе Э. Оюуна «Амарсанаа». Л. Гаваа решил концепцию оформления первого спектакля, а сценография «Амарсаны» была создана с опорой на результаты этнографических исследований, причем костюмы и реквизит полностью соответствовали действиям спектакля.

В 1944 г. ярким театральным событием стала работа художника У. Ядамсурена над сценографией к пьесе «Русский вопрос», а в 1948 г. — к «Семидесяти лжецам» Ч. Ойдова. У. Ядамсурэн изучал и разрабатывал костюмы монахов, знати, одежду монгольских родов, украшения и предметы быта, которые стали оригинальным материалом для дальнейшей работы над историческими пьесами и в кино. Работа в Национальном демократическом современном театре была связана не только с художественным оформлением спектакля, важнейшая роль сценографа заключалась в создании реалистичной атмосферы и детализации происходящего в пьесе.

Первый этап развития театрального искусства Монголии характеризовался следующими тенденциями. Во-первых, в сценографических проектах художники решали задачи, связанные с отражением традиционного образа жизни людей и обычаев, революционных событий и общественного развития, героических событий древней истории. Во-вторых, монгольское театральное искусство начинает активно развиваться в связи с переводами и постановками мировой классики. В-третьих, именно в этот период происходит обучение монгольских театральных художников.

Важными достижениями монгольских художников-сценографов и мастеров декоративно-прикладного искусства можно считать разработку сценической среды в соответствии с содержанием пьесы, оригинальный дизайн костюмов и реквизита, преобладание реалистических традиций в творчестве и самостоятельные решения

2. Л. Гаваа.  
Эскиз к спектаклю  
«Отелло».  
1955

3. Л. Намхайцэрэн.  
Эскиз к спектаклю  
«Серая девушка».  
1953



в создании сценического пространства. В конце этого периода, в 1940-е годы, монгольские художники осознают, что сценическое оформление — это не копия реальной жизни, а художественный образ, и начинают создавать свои проекты по собственным эскизам, что положило начало развитию оригинальной монгольской сценографии. Безусловно, советские художники сыграли важную роль в монгольском сценическом дизайне на начальном этапе. Наряду с произведениями молодых отечественных писателей они очень детально разрабатывали оформление декораций к пьесам из советской, русской и мировой классики, подчеркнув важность обобщенного представления реальности, без слепого копирования. Хотя У. Ядамсурен, напротив, изучал этнографию, подчеркивал важность осознания различий между одеждой и предметами быта у разных народов. Такая позиция известного художника положила начало изучению одежды и аксессуаров для более достоверного использования их в театральных постановках.

В 1950-х годах монгольское сценическое искусство получило новый импульс в связи с появлением профессиональных художников, прошедших обучение в художественных вузах Советского Союза. В 1955 году Л. Гаваа разработал сценографию к пьесе У. Шекспира «Отелло», а Ц. Дорджпалам — сценографию к пьесе по произведениям М. Шолохова. Ц. Дорджпалам внимательно изучил быт, одежду, материальную культуру и обычаи донцов и создал сценографию, которая выглядела так, как будто действие происходит в реальной России.

В 1960-е годы Ц. Дорджпалам работает над декорациями к постановке спектаклей «Овод» (Э.Л. Войнич), «Человек с ружьем» (Погодин), «Богач и бедняк» (Хамза). Художник Л. Намхайцэрэн готовит сценографию к пьесе «Любовь Яровая» (К.А. Тренев), а Д. Сухбаатар оформляет спектакль «Материнская степь» (Ч. Айтматов), который стал настоящим трудом по изучению художественной культуры Восточной Азии.

В 1970-е годы в Монголии начинают работать выпускники театральных институтов и училищ СССР — талантливые художники Б. Гунгаасух, Б. Тумурхуяг, Г. Адъя. Их работы касались не только театральной сценографии, но и кинематографии. Наиболее яркой театральной работой Б. Тумурхуяга стало оформление декораций и костюмов к драме Г. Мягмара «Обед на день рождения». А художник Ч. Гунгаасух больше работал с музыкальными спектаклями: балет «Лебединое озеро» (П.И. Чайковский), опера «Травиата» (Дж. Верди) — самые значимые работы сценографа. Г. Адъя принадлежит проект декораций к опере «Севильский цирюльник» (Дж. Россини).

Интерес представляют и проекты декоратора Театра юного зрителя Б. Сосорбарамы, который работал генеральным художником многих спектаклей, таких как «Задын чулуу», «Эрх Гундж».

В 1974 году в Высшей художественной школе открылся класс по специальности «художник-сценограф». Одной из главных задач этой образовательной программы стала подготовка специалистов-художников для региональных театров. Например, художник Ховдского музыкально-драматического театра М. Амгалан, художник Дарханского городского театра Й. Сергей, художник Театра кукол Д. Рэнцэн, художник Государственного цирка С. Эрдэнэбулган — выпускники этого курса — создали десятки декораций, костюмов и единиц реквизита для актеров. Особый вклад в подготовку профессиональных художников театра нового поколения внесли уже известные мастера-сценографы, о которых мы говорили выше, — Л. Гаваа, Ц. Дорджпалам, Л. Намхайцэрэн, Ч. Гунгаасух, Б. Тумурхуяг и скульптор Л. Гурдорж.

Отдельно отметим ряд тенденций в сценографическом искусстве. В 1930–1940-х годах оформление спектакля основывалось на том, что фон сцены был проработан с реалистических позиций, а костюмы и реквизит были убедительно сделаны так, чтобы у зрителей создавалось впечатление, что все предметы существуют в одной среде и в едином контексте. Однако с появлением в 1950-х годах профессиональных театральных художников и развитием драматического искусства как такового сценография стала самостоятельной: театральные художники занимались оформлением спектаклей по произведениям национальной и мировой классики и современных писателей на сцене монгольских драматических и музыкальных театров, оперных и танцевальных театров как столичного, так и районного уровня.

С 1950-х годов эстетика и структура сценографии изменились. Теперь сценическое решение не копирует контекст событий пьесы, оно творчески осмысливается художником, становится живым действующим лицом происходящего на сцене действия. Сценография уже не нацелена на пересказ основной идеи спектакля, она создает определенную атмосферу, например за счет цветовых акцентов. С другой стороны, театральные постановки и художественные фильмы, сюжет которых связан с событиями древности и средневековья, нового времени и Народной революции, всегда сопровождаются тщательным изучением истории данного периода, этнографии и материальной культуры.

1960–1970-е годы ознаменовали начало нового этапа в развитии монгольского театрального искусства. Это связано с появлением профессиональных

4. Ч. Гунгаасүх.  
Эскиз к постановке  
балета  
«Лебединое озеро»



художников кино, телевидения и театра, которые создали значительные произведения современного сценического искусства. Художники монгольского театра, опираясь на новаторские позиции в искусстве, продолжают воплощать в сценическом пространстве произведения национальной и мировой классики, а также современные зарубежные пьесы.

#### **Виды сценографии**

С появлением профессиональных художников театра и кино была создана среда для развития сценографии как самостоятельного вида изобразительного искусства, а художников, создававших сценические модели и эскизы костюмов, называли «художниками театра». Было время, когда главного художника театра называли «художник-автор». Главный художник театра вырабатывает особый метафорический язык, с помощью которого раскрывает скрытый драматизм спектакля, соотносит события, время, место и действия персонажей, оформляет сцену, костюмы и реквизит. В то время эту профессию называли «Тайзны засал чимэглэлийн урлаг», что

является прямым переводом русского термина «театрально-декоративное искусство», или «театральное сценическое искусство».

В 1963 году решением ЦК МНРП и Совета Министров Государственный музыкально-драматический театр был реорганизован в Государственный театр оперы и балета и Государственный драматический театр, кроме того был создан Театр кукол, Детский театр, Государственный народный ансамбль песни и танца. Таким образом, были расширены функции сценографа, поскольку каждый вид сценического действия требует определенных решений от художника. Дрaму можно играть в любом пространстве, где размещены предметы. С другой стороны, опера и, особенно, балет требуют достаточно много места для движения. Кроме того, сценическое пространство кукольного театра, цирковой арены, концертного зала, сцены для фольклорных мероприятий имеют свои собственные уникальные характеристики, требующие творческих решений. Это предполагает широту творческой реализации, гибкость и смелость театрального художника.

### 1. Монгольская драматическая сценография

Первым драматическим спектаклем, поставленным в 1923 году в Центральном театре, стала постановка пьесы Д. Нацагдоржа «Ушаандар». Декорации к спектаклю расписаны в стиле монгольской национальной живописи — монгол зураг. Это было сложное время, для костюмов и реквизита художники брали одежду и предметы у публики. Декорации к драматическим, песенным и танцевальным сценам были созданы с использованием народных ремесел, таких как роспись, мелкая пластика и орнаментирование [15, с. 47].

Особую роль в оформлении сцены играли художники, получившие образование в Советском Союзе. В 1950-е годы главными художниками, занимавшимися оформлением драматических произведений, были Л. Гаваа и Ц. Дорджпалам.

Художник Л. Гаваа, решая сценическое пространство спектакля «Отелло» (1955), убедительно изобразил фрагменты элегантной архитектуры центральной площади Венеции. Для этого он вводит элементы реалистичности, рельефно оформляя колонны, перила лестницы и главный вход церкви Святой Марии.

В 1959 г. художник Ц. Дорджпалам работает над спектаклем по произведениям М. Шолохова. Его работа представляет собой детальное исследование быта, одежды, материальной культуры и обычаев жителей Дона. В эскизах костюмов Ц. Дорджпалама мы видим не только костюм, но и внешность персонажа. Когда художник разрабатывает костюмы, он думает и об актере, который будет играть данную роль в спектакле, и о характере спектакля, демонстрируя таким образом самостоятельность творческого поиска и оригинальность в решении художественных задач.

В 1955 г. художник Л. Гаваа создал декорации для спектакля «Тоджу-водитель», который был поставлен в Музыкально-драматическом театре г. Ховда. Он тщательно просчитал все взаимодействия между предметами и субъектами в сценическом пространстве и пришел к выводу, что оформление действия на сцене должно быть максимально близко и понятно зрителю. Таким образом на сцене появился автомобиль ЗИС-5, а водитель Тоджу мог включать и выключать фары машины, ремонтировать ее, открывать кабину и багажник, крутить руль. Все это казалось очень реалистичным и тепло принималось зрителями.

Немного раньше Л. Гаваа, выполняя сценографию к пьесе «Врачи» Л. Вангана (1952), наоборот, акцентировал внимание не на том, чтобы показать объекты такими, какие они есть, а на содержании пьесы и его соответствии с другими предметами и субъектами. В спектакле по пьесе Ж.-Б. Мольера «Плутни Скапена» (1959) выстроен баланс между условным и конкретным

в декорациях: пара арок в стиле барокко, фонтан в форме сердца и фрагменты пейзажа, включая Везувий. Классическое оформление и природная красота должны были подчеркнуть роскошь и величие эпохи классицизма в Европе.

Художник Л. Намхайцэрэн в постановке пьесы Ч. Чимэда «На пороге» (1960) попытался через внешний вид главных героев показать членов различных слоев общества. Художник убедительно выстраивает сценическое пространство, отображающее и неосвоенные степи, и помещение государственных учреждений, место действия около и внутри Дома культуры. Таким образом, художнику удалось показать условия жизни людей в период социалистического строительства, в течение которого проходила историческая кампания за освоение степных земель в Монгольской Народной Республике.

### 2. Сценография к операм и балетам

В 1934 году впервые в монгольском театре была поставлена опера «Учиртай Гурван Толгой», а затем и первая музыкальная драма — «Харц Дамдин, Хатан Долгор» по пьесе Ши Аюша.

В 1963 году оперой П.И. Чайковского «Евгений Онегин» ознаменовалось открытие Государственного театра оперы и балета. Главным художником в постановке оперы выступил Л. Намхайцэрэн. Кроме него для первых опер, поставленных на монгольской сцене, проекты декораций делал художник Л. Гаваа, который разработал сценографию для оперы «Русалка» А.С. Даргомьжского, «Мадам Баттерфляй» («Чио Чио Сан») Д. Пуччини и «Учиртай гурван толгой» Д. Нацагдоржа. В декорациях к «Мадам Баттерфляй» (1967) особый акцент делается на специфике жизни народов Востока, в частности, Японии. Например, элемент костюма, напоминающий крылья, который часто используют японские девушки, нарисован в кулисах и на фоне. В первой сцене спектакля появляется белый флаг, а в конце, когда крылья раскрываются, на белом фоне появляется красное пятно, символ Японии, с одной стороны, и с другой — грозный трагический знак, производящий тяжелое впечатление на зрителей. Также Л. Гаваа создал прекрасные декорации к балету «Шехерезада» (1965), главным смысловым акцентом которых стали сверкающие морские волны. Другую задачу Л. Гаваа решал уже как художник-костюмер. В балетах «Цветок среди полыни» и «Доморское озеро» необходимо было адаптировать национальные костюмы к особенностям хореографического спектакля. Л. Гаваа разработал модель монгольского национального костюма для балета, сохранив самобытность и специфику традиционной одежды и сделав ее легкой, удобной, не сковывающей движений танцоров. В 1978 г. Л. Гаваа фактически возродил оперу «Учиртай

5. Л. Гаваа.

Эскиз к постановке  
«Мадам Баттерфляй  
(Чио Чио Сан)».

1967



Гурван Толгой», существенно изменив визуальную оставляющую. Декор сцены был стилистически решен на основе монгол зураг, а различные цветовые сочетания орнаментов воспроизводились на кулисах и фоне сцены. Это сильно отличалось от первоначальной версии. Л. Гаваа развил ограниченное сценическое пространство за счет использования элементов монгольской живописи и мастерской работой с перспективой.

Работа Ч. Гунгаасуха над оперой Дж. Верди «Травиата» (1977) была сконцентрирована на изображении аристократической роскоши, подчеркнутой великолепием элементов архитектуры и скульптуры. Художник Г. Адъя, создавая декорации к опере «Севильский цирюльник», стремился, с одной стороны, показать красоту классической архитектурной среды, а с другой — сообщить легкий барочный характер сценическому действию. Для этого художник вводит в декорацию изящные и причудливые металлические конструкции.

Художник Ц. Намхайцэрэн широко использовала традиционные национальные мотивы и символы в балете «Мунгун залаа». Особенность оформления спектакля заключалась в том, что природные мотивы прописывались люминофорной краской в темном пространстве сцены. Это создавало яркое впечатление у зрителя. О декорациях к балету впоследствии говорили, что «это

хорошо продуманный декор, отражающий гуманный, сострадательный, братский, мужественный, умный и щедрый характер монгольского народа» [9, с. 9]. Сложность художественного воплощения сценического действия в его синтетическом характере: хореограф работает с художником, сценографом, художниками по свету, костюмам и звуку, и творческий потенциал художника как таковой играет важную роль в полной реализации работы.

В 1960-х годах началось развитие академического или классического искусства в Монголии, что стало шагом вперед в истории монгольского искусства и культуры.

В середине XX века на сцене Театра оперы и балета выходили балет «Дон Кихот» Л. Минкуса, опера «Богема» Дж. Пуччини, балет «Чойджид Дагина» Э. Чойдо, опера «Волшебная флейта» А. Моцарта, оперетта «Летучая мышь» И. Штрауса, опера Ж. Бизе «Кармен», мюзикл «Тунгалаг Тамир», оперы «Аида» Дж. Верди, «Кукушка Намджил» Л. Мурдоржа, «Дон Жуан» А. Моцарта, «Травиата» Дж. Верди.

### **3. Декорации к хореографическим и цирковым постановкам**

В 1970-е гг. был создан Государственный народный ансамбль песни и пляски, на уровне районов и на крупных предприятиях появляются

культурные центры, самодеятельные ансамбли. Таким образом, развивалось самодеятельное народное искусство.

Народный танец — уникальное искусство, в котором находят отражение исторические мотивы, культура и обычаи народа, сценическая и костюмная культура и которое сочетает движение, мелодию, цвета и художественный образ. Танец — это также сложное искусство, которое выражает внутренний мир человека посредством движений тела, жестов, некоторой мелодии, а сценическое оформление является важной составляющей действия.

На сцене были поставлены номера хореографов Ч. Сэвджида («Западномонгольский танец»), Г. Долгорсурена («Хархорин», «Уэлзуур», «Девичья мелодия»), Б. Гурбазара («Эрх ишиг», «Казахский танец»), С. Лувсангомбы («Бурятский танец»), а также хореографические миниатюры из жизни молодых рабочих и скотоводов: «Доярка», «Здоровье», «Сборщик фруктов», «Юность» и «Ткачи».

Художественное оформление танца, в частности костюмы, должно быть максимально легким и свободным, не мешающим движениям танцора. Чтобы максимально точно передать танцевальную культуру народа, национальные костюмы и материалы тщательно изучаются и адаптируются к конкретной постановке. Художники Ц. Дорджпалам, Л. Гаваа и Г. Эрдэнэбулган сыграли особую роль в детальном изучении танцевальных костюмов и декораций, заложив основы теории и практики данной работы. Эти художники театрализовали монгольские народные костюмы, разработали их концертные и танцевальные варианты и классифицировали принципы монгольских сценических костюмов и орнаментов для их украшения в соответствии с особенностями вокального и хореографического искусства.

С момента основания Государственного цирка разработкой костюмов занимается художник Г. Эрдэнэбулган. Кроме того, художниками в цирке работали Э. Энхтувшин, О. Сосорбарам, Ц. Эрдэнэцог и Л. Гансук. Оформление арены цирка должно быть лаконичным, костюмы артистов должны быть легкими, свободными и подходящими для каждого выступления. Каждое цирковое представление имеет определенное содержание, и дизайн костюма также должен соответствовать этому содержанию.

В цирковом искусстве арена редко становилась местом театрального действия, но в 1979 году Б. Бадар-Ууган создал спектакль по сказке «Цветы в долине» и показал, что драма вполне совместима с цирком.

#### **4. Дизайн и оформление сцены детского театра**

В кукольном театре актер скрыт за куклой и выражает свои эмоции через ее действия.

Спектакли кукольного театра классифицируются в зависимости от вида куклы. Это может быть театр теней, пальцевые куклы, марионетки и др. Чтобы создать кукольный спектакль, художник сначала изучает сценарий, разрабатывает эскизы персонажей и затем переводит их в скульптуру. «Кукольный герой» рождается, когда скульпторы и другие художники работают вместе над воплощением замысла. Таким образом, художник вместе со своими творениями живет на сцене и неразрывно связан с тканью спектакля.

В 1962 году Театр кукол поставил спектакль по русской народной сказке в редакции Е. Тарховской «По щучьему велению». С тех пор было поставлено много произведений на тему монгольских народных сказок, но самым интересным и уникальным с точки зрения художественных образов, выразительности, постановки номеров остался спектакль «Музыкант Ботго» 1961 года.

В 1964 году на сцене кукольного театра были поставлены «Сказка о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина и «Кошкин дом» С.Я. Маршака. Сказка А.С. Пушкина была популярной не только среди детей, ее любила и взрослая публика. В то время монгольские дети и взрослые с удовольствием читали и наслаждались произведениями русских детских писателей. А «Кошкин дом» великого мастера советской детской литературы С.Я. Маршака в переводе Ц. Дамдинсурэна пользовался повсеместным признанием в Монголии и несколько раз ставился на сцене кукольного театра.

Скульптор П. Дамдинсурэн, художники Г. Актив, Б. Чулуунцэнд и П. Балдандорж были известными художниками, создавшими кукольных персонажей в десятках спектаклей и отдельных номерах, именно они стали основными разработчиками «кукольного направления» в театральном искусстве и признанными мастерами.

Художник Д. Рэнцэн создал кукол почти для 60 спектаклей, поставленных в Государственном кукольном театре. Он разработал и усложнил несколько видов кукол: пальцевые куклы, куклы на трости, марионетки и др.

#### **Особенности монгольской сценографии в социалистический период**

В драме, литературе и изобразительном искусстве социалистической эпохи ведущим долгое время оставался соцреализм, который разделял героев на положительных и отрицательных, формировавших пример, каким должен или не должен быть человек. Это связано с главным принципом искусства соцреализма: оно должно иметь четкие идеологические внешние границы, которые и определяют содержание спектакля. Именно это и обуславливало работу театральных художников, которые в основном

сосредоточились на расположении объектов на сцене, облегчении смены каждой сцены и оптимальном световом решении.

В театральных постановках 1940-х годов события разворачиваются в напряженном ритме. Персонажи стремительны и величественны, изображены решительными воинами, волевыми и страстными. Эта напряженность, мужественность и строгость сказались и на аскетичном оформлении сцены.

Однако в середине 1970-х начал появляться новый подход к пространственному оформлению драматических спектаклей. Это условный способ построения декораций. Не только реалистическое отображение ситуации, но и раскрытие содержания пьесы — таковы были новые задачи художников-сценографов.

В 1970-х и 1980-х годах на сцене размещались предметы домашнего обихода, которые становились маркерами, отражающими эпоху или социальный пласт. Таким образом, основные формы и особенности вещей играли ключевую роль в прояснении ситуации в определенный момент драмы. Например, в 1968 году художник Ц. Доржпалам, оформляя спектакль по пьесе Д. Намдага «Новый дом», раскрывает жизнь разных людей в эпоху социализма. Художник размещает на сцене так называемую «мебель в русском стиле»: малиновый мягкий диван, покрытый скатертью стол и блестящее черное фортепиано. Это дом композитора. С другой стороны, никелированная кровать, деревянные вешалки, газеты и журналы, а также настенные ковры демонстрируют жизнь обычного водителя. Стены, пол, потолок, двери каждой из этих комнат, цвета, в которые они окрашены, отражают общий вид общественного жилого дома. Основная цель художника заключалась в том, чтобы максимально точно отразить профессиональные характеристики главных героев пьесы и условия жизни этих людей. Художник Я. Шийтэр умело применил этот прием сценического декора в спектакле «Отец» (1979).

Интерьер — это пространственное решение среды, в которой живет и работает человек. Но содержание этой среды различно в зависимости от целого ряда фактора. Спектакль показывает историю в рамках некоего социального и исторического контекста. Предметы также являются важным средством отражения идеи постановки, тенденция показывать эпоху, акцентировать внимание на этом факторе была преобладающим формообразующим фактором в развитии сценографии этого периода.

Художники подчиняют структуру сценического пространства сюжету спектакля, объединяют фактуру, объем и перспективу, детали, чтобы

создать образ, который не только сопровождает сценическое действие, но и зачастую становится важной его частью.

В 1970-е художники Л. Гаваа, Ц. Доржпалам, Ч. Гунгаасух, Б. Тумурхуяг, Г. Адъя, дизайнер Х. Чимэддорж начинают расширять суть сценографии как искусства. Они утверждали, что театральный художник — это не просто исполнитель и оформитель, а сценическое искусство является основным инструментом для усиления сюжетных линий спектакля и активации сюжета. Эти художники сосредоточились на теоретических принципах эскизов, компоновки и дизайна физических объектов, размещаемых на сцене, и на возведении работы театрального художника на уровень произведения изобразительного искусства.

Художники Ч. Гунгаасух и Д. Намда в пьесе «Речь ученого» (1982) использовали анимированную проекцию для показа внезапного ливня, что было интересным решением, сочетающим фактуру сцены с отражением световых объектов.

В спектакле «Гамлет» У. Шекспира (1979) художник Ц. Доржпалам покрыл сцену только одной темной тканью и создал лаконичную, но ясную визуальную среду, позволяющую сделать действие более компактным.

В одной из сцен спектакля «Ворона» (1989) художник Б. Мягмар показал группу людей, сидящих за столом с бумажными головами, как символ труднорешаемой проблемы. Спектакль повествует о трагическом конце жизни ни в чем не повинного человека, о бездумных решениях чиновников, утративших человечность и изменивших свою природу. Вся трагедия изображена художником через образ черных ворон, кружащих вокруг людей. Это яркое художественное решение прекрасно подчеркивает содержание спектакля.

Таким образом, до 1970-х годов в сценическом дизайне преобладали реалистические решения и академические подходы, но с 1980-х годов сцена стала местом манифестации определенных идейных позиций, а решения художников стали играть важную роль в структуре сценического действия. В это время художники начали обращаться к новациям, исследуя функциональные и другие возможности театральной композиции. В результате были разработаны новые формы спектаклей и созданы новые возможности для оформления пространства, образов, световых и колористических решений.

**Заключение**

Художник театра и кино — уникальная профессия, требующая не только глубоких знаний и мастерства в области изобразительного искусства, но и понимания специфики театрального искусства. Например, в дополнение к широкому спектру профессиональных знаний, таких как законы пространства, перспективы, света, колористики и архитектурной конструкции, художник должен иметь представления об исторических реалиях различных эпох, обычаях, культурном наследии, истории костюма, мировой классической опере, балете и драме. По этой причине декорации, костюмы, эскизы и макеты, созданные монгольскими театральными художниками в социалистическую эпоху, стали уникальными произведениями искусства и историко-культурным наследием, отражающим социальную и политическую идеологию страны.

Данное исследование позволяет выстроить генезис сценографического искусства в социалистической Монголии. После Народной революции 1921 года, в 1930–1940-х годах, театр был средством пропаганды и ставил пьесы, которые соответствовали политике и целям партии и правительства того времени. Собственно развитие монгольской сценографии началось в 1950-е годы, когда первые театральные художники окончили художественные вузы СССР. В этот период в сценографии преобладал «академический» подход, основанный на реализме.

В 1960–1970-х годах новое поколение театральных художников начало разрабатывать оригинальные решения и обобщения в театральных эскизах и декорациях, подчеркивая условность, основанную на реалистических представлениях.

В 1970-х годах начинается подготовка художников-сценографов в Монголии, и это заложило основу для вариативности исполнительского искусства и развития теории и методов сценографии. В 1980-е годы художники театра стали постепенно отходить от реалистических традиций в сторону оригинальных творческих решений, и начала меняться сложившаяся концепция театрального искусства (что в целом было в контексте нового исторического этапа, характеризующегося сменой идеологических и культурных парадигм), проявляя уникальное мышление и творческий подход художника.

## Литература

1. Бельский Н.Н. Изобразительное искусство монголов // Современная Монголия. 1941. № 2-3, с. 97–100.
2. Михайлова А.А. Сценография: теория и опыт. Москва: Советский художник, 1990. 334 с.
3. Алтан тайзны эзэд / Ерөнхий ред. А. Мягмарсүрэн. Улаанбаатар: Интерпресс, 2011.
4. Батчулуун Л. Лувсангийн Гаваа. Улаанбаатар: [б. и.], 2014. 178 х.
5. Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн нэвтэрхий толь. Улаанбаатар: Сэлэнгэпресс ХХК, 2016. 240 х.
6. Ганхуяг Н. Монголын театрын нэвтэрхий толь. Улаанбаатар: Бемби сан, 2007. 600 х.
7. Ганхуяг Н. Нүд. Улаанбаатар: Majestic, 2012. 718 х.
8. Ганхуяг Т. Тайзны орон зайн урлаг. Сценографи III. Улаанбаатар: [б. и.], 2005.
9. Жав Ж. Бүжгийн урлагийг бүтээх эрдмийн асуудал. Улаанбаатар: УХГ, 1990. 86 х.
10. Ломакина И.И. Хоёр хөрөг // Дүрслэх урлаг. 1972. № 2.
11. Монголын театрын түүх / Ерөнхий редактор Ж. Долгосүрэн. Улаанбаатар: Бемби сан, 2015. 876 х.
12. Найдандорж Ч. Миний ертөнцөөр. Улаанбаатар: Артсофт, 2016. 343 х.
13. Ринчен Б. Уран зураачийн нүд нь уран // Үнэн сонин. 1939. № 54.
14. Сономцэрэн Л. Л.Гаваагийн тайз чимэглэлийн бүтээлийн тухай // Дүрслэх урлаг. 1982. № 1.
15. Сономцэрэн Л. Орчин үеийн монголын дүрслэх урлаг. Улаанбаатар: УХГ, 1976. 118 х.
16. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх. Улаанбаатар: УХГ, 1989. 158 х.
17. Театрын сургалт: Амьдрал-Хувь заяа / Орч. Р.Уртнасан; ред. Ж.Долгосүрэн. Улаанбаатар: Мөнхийн үсэг, 2014. 198 х.
18. Хайнзан Х. Бөмбөгөр ногооноос. Улаанбаатар: [б. и.], 2001.
19. Цүлтэм Н. Монголын уран зургийн хөгжиж ирсэн тойм. Улаанбаатар: [б. и.], 1988. 16 х.
20. Эрдэнэцог Ц., Ганхуяг Т. нар. Театрын зураач. Улсын драмын эрдмийн театр. Stage. Улаанбаатар: [б. и.], 2011.

## References

1. Belskiy N.N. Izobrazitel'noye iskusstvo mongolov [Mongolian Fine Arts]. *Sovremennaya Mongoliya — Modern Mongolia*, 1940, No. 2-3, pp. 97–100. (In Russian).
2. Mikhailova A.A. *Stsenografiya: teoriya i opyt* [Scenography: Theory and Practice]. Moscow, Sovetskiy khudozhnik Publ., 1990. 334 p. (In Russian).
3. Myagmarsuren A. (ed.). *Altan taizny ezed* [The Master of Golden Stage]. Ulaanbaatar: Intyerpriyess, 2011. (In Mongolian).
4. Batchuluun L. *Luvangiin Gavaa*. Ulaanbaatar, S. n., 2014. 178 p. (In Mongolian).
5. Batchuluun L. *Mongolyn durslekh urlagiin nevtekhii toil* [Encyclopedia of Mongolian Fine Arts]. Ulaanbaatar, Selengepriyess, 2016. 240 p. (In Mongolian).
6. Ganhuyag N. *Mongolyn tyeatryn nevtekhii toil* [Encyclopedia of Mongolian Theatre]. Ulaanbaatar, Bembi san, 2007. 600 p. (In Mongolian).
7. Ganhuyag N. *Nud* [The eyes]. Ulaanbaatar, Majestic, 2012. 718 p. (In Mongolian).
8. Ganhuyag N. *Taizny oron зайн урлаг. Stsyenografi III* [The Art of Stage Area. Scenography III]. Ulaanbaatar, S. n., 2005. (In Mongolian).
9. Jav J. *Bujgiin urlagiig buteekh erdmiiin asuudal* [Scientific Problems of Choreography]. Ulaanbaatar, UHG, 1990. 86 p. (In Mongolian).
10. Lomakina I.I. Khoyor khorog [Two Portraits]. *Durslekh urlag — Journal on Fine Arts*, 1972, No. 2. (In Mongolian).
11. Dolgorsuren J. (ed.). *Mongolyn tyeatryn tüükh* [History of Mongolian Theatre]. Ulaanbaatar, Bembi san, 2015. 876 p. (In Mongolian).
12. Naidandorj Ch. *Minii yertontsoor* [In My World]. Ulaanbaatar, Artsoft, 2016. 343 p. (In Mongolian).
13. Rinchen B. Uran zuraachiin нүд нь уран [The Art of the Artist's Eyes]. *Unen sonin — Unen Newspaper*, 1939, No. 54. (In Mongolian).
14. Sonomtseren L. L. Gavaagiin taiz chimegleliin buteeliin tukhai [On L. Gavaa's Stage Design]. *Durslekh urlag — The Fine Arts Journal*, 1982, No. 1. (In Mongolian).
15. Sonomtseren L. *Orchin uyeiin mongolyn durslekh urlag* [The Modern Mongolian Fine Arts]. Ulaanbaatar, UKG, 1976. 118 p. (In Mongolian).
16. Sonomtseren L., Batchuluun L. *Mongolyn durslekh urlagiin товч туух* [The History of Mongolian Fine Arts in Brief]. Ulaanbaatar, UHG, 1989. 158 p. (In Mongolian).
17. Dolgorsuren J. (ed.). *Tyeatryn surgalt: Amidral-Khuvi zayaa* [Theater Study, Life, Fortune]. Ulaanbaatar, Monkhiin useg, 2014. 198 p. (In Mongolian).
18. Khainzan Kh. *Bombogor ногооноос* [Green Ball]. Ulaanbaatar, S. n., 2001. (In Mongolian).
19. Tsultem N. Mongolyn uran zurgiiin khögijj irsen toim [Overview of Development of Mongolian Art]. Ulaanbaatar, S. n., 1988. 16 p. (In Mongolian).
20. Erdenetsog Ts., Ganhuyag T. et al. *Tyeatryn zuraach. Ulsyn dramyn erdmiiin tyeatr* [Theatre Artist. The State Drama]. Ulaanbaatar, S. n., 2011. (In Mongolian).

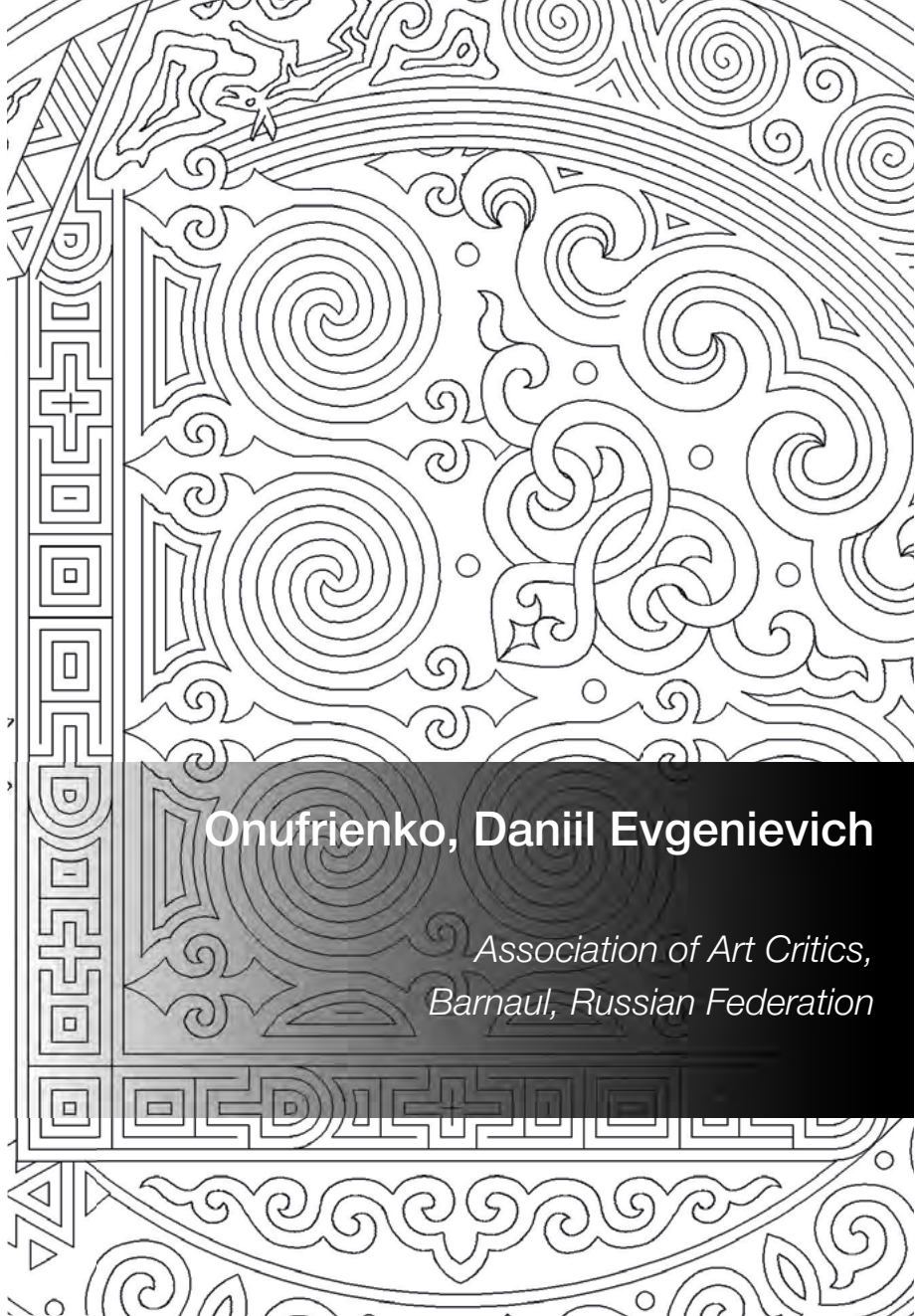
**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Ли Чунсян — магистр искусствоведения, Монгольский государственный университет искусств и культуры; дизайнер, Red Branch, Хинган, Внутренняя Монголия, Китайская Народная Республика. E-mail: lichunxiang214@gmail.com  
Перевод с монгольского: С.М. Белокурова.

**ABOUT AUTHOR:** Li, Chun Xiang — Master of Arts, the Mongolian State University of Arts and Culture; designer, Red Branch, Hinggan, People's Republic of China. E-mail: lichunxiang214@gmail.com  
Translated from Mongolian by S.M. Belokurova.

## Для цитирования | For citation:

Ли Чунсян. Искусство сценической декорации в социалистической Монголии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 90–103. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.008>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/769>

Li Chun Xiang. Mongolia stage decoration in the socialist period. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 90–103. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.008>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/769> (In Russian).



**Onufrienko, Daniil Evgenievich**

*Association of Art Critics,  
Barnaul, Russian Federation*

**Онурфриенко Даниил Евгеньевич**

*Ассоциация искусствоведов,  
г. Барнаул, Российская Федерация*

**THE REVIVAL OF FELT  
ART IN MONGOLIA  
IN THE CASE OF THE ARTIST  
MUNKHSOYOL BATSUKH**

**ВОЗРОЖДЕНИЕ  
ВОЙЛОЧНОГО ИСКУССТВА  
В МОНГОЛИИ НА ПРИМЕРЕ  
ТВОРЧЕСТВА ХУДОЖНИКА  
МУНХСОЁЛА БАТСУХА**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.009**

УДК 745/749+746(517.3)

## АННОТАЦИЯ

Объектом исследования является творчество одного из мастеров декоративно-прикладного искусства Мунхсоёла Батсуха. В статье рассмотрены вопросы истории развития войлочного искусства Монголии на протяжении веков. Показано, что традиции народных мастеров не утрачены, а активно применяются современными мастерами. В частности, возрождаются приемы, сложившиеся еще в гуннское время. В орнаментации распространены монгольские растительные и геометрические узоры, в сюжетных композициях используются образы народной мифопоэтики. В статье дан анализ трех серий работ художника — крупных ковровых изделий для торжественных правительственных церемоний, «Связь прошлого и настоящего», «Сцены охоты».

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** ручное ткачество; художественная обработка войлока; Мунхсоёл Батсукх; монгольское декоративно-прикладное искусство.

## ABSTRACT

The object of the study is the work of Munkhsoyol Batsukh, one of the masters of decorative and applied art. The article considers the issues of the history of the development of the felt art of Mongolia, its development over the centuries. The author showed that the traditions of folk masters are not lost, but are actively used by modern masters. In particular, the techniques that have developed in the Hunnic times are being revived. Mongolian floral and geometric patterns are widespread in ornamentation, images of folk mythic poetics are used in plot compositions. The article analyzes three series of works by the artist — large carpets for solemn government ceremonies, “The connection between the past and the present”, “Hunting scenes”.

**KEYWORDS:** hand weaving; artistic processing of felt; Munkhsoyol Batsukh; Mongolian arts and crafts.

### Введение

В современных исследованиях искусства Монголии выделяется линия изучения народного и декоративно-прикладного искусства, в котором ведущее место занимает творчество мастеров художественной обработки войлока. Одному из этих мастеров — М. Батсуху посвящена настоящая статья, целью которой является раскрытие творческого метода и особенностей его произведений. Логика изучения искусства требует хотя бы кратко представить, в каком контексте художественных течений развивается творчество мастера; проследить исторические линии развития орнамента войлочных изделий; эксплицировать влияние мифопоэтики номадов на систему художественных сюжетов и композиций в изготовлении произведений народного творчества из войлока. Это и является задачами настоящей статьи.

Важно отметить, что войлок — это удивительный по своим свойствам материал, известный многим народам, а самые древние его образцы найдены в Синьцзяне в погребениях могильника Гумугоу в районе озера Лобнор.

Художественная обработка войлока уже давно стала предметом пристального внимания ведущих ученых. Одно из фундаментальных исследований войлока было осуществлено Натальей Полосьмак [5]. Автор словно по крупицам собирает информацию о войлоке кочевников, а также дает подробный анализ роли войлока в жизни пазырыков, представляя его жизненно необходимой и сакрализованную функцию. В исследовании она опирается на труды И.Н. Хлопина [8], Б.А. Литвинского [3], С.И. Руденко [6] и многих других. Н.В. Полосьмак обращает внимание, что оседлый земледельческий быт породил ворсовый ковер, кочевой скотоводческий — валяную кошму; войлок не заменял человеку ткань, а существовал параллельно с ней [5, с. 203]. Из войлока делали самые разнообразные вещи — покрытие для пола, стен и крыши переносных жилищ, матрасы, подушки, мешки, сумки, покрытия для седел, а также одежду и украшения. Представляется войлок и в обрядах — не только как утилитарный предмет обыденного уклада, но и как материал, обладающей сакральным значением у кочевых народов. Известно, что его использовали в обрядах при возведении на престол, при посвящении в шаманы, при изготовлении атрибутики и предметов шаманского культа. Как пишет сама Н.В. Полосьмак, «говоря образным языком, кочевник родился на войлоке, жил в его теплом окружении, умирал и был похоронен на нем же» [5, с. 206].

Ключевым вопросом является процесс изготовления войлока, традиции которого сохранены и по сей день с глубокой древности. Во всем ареале распространения войлока — в Средней

и Центральной Азии, Северном Кавказе и Ближнем Востоке — в основных чертах этот процесс одинаков и отличается немногим. Войлок валяли весной или осенью, техника была физически очень затратной и занимала не один день работы. Сначала шерсть промывали, затем прочесывали и «били»: «С помощью прутьев кочевники, в том числе казахи Алтая, ритмично бьют шерсть, противоположно чередуя удары справа и слева. Это продолжается до тех пор, пока она не достигнет однородной пышности» [4, с. 113]. Затем изготавливали основу из шерсти, которую впоследствии мочили водой, сворачивали в рулон и уплотняли — валяли ее в течение дня.

Обращаясь к направлениям изучения художественного войлока, стоит выделить труды об искусстве Кыргызстана. Так, Ч.Ж. Тентиевой подробно представлена художественная составляющая войлока на примере творчества Джумабая Уметова [7]. Автор показывает, как в области декоративно-монументального искусства можно возродить древнейшее ремесло войлочных ковров в украшении интерьеров. Уметов был первым художником, который смог возродить древнейшие технологии валяния и создать серии работ с глубоким смыслом, наполненные древними символами и сказаниями. Это стало примером для таких мастеров, как Токтогул Касымов, Райгуль Акматов, Галина Турдыева. «Если говорить о сегодняшней ситуации в Киргизстане, — отмечает Ч.Ж. Тентиева, — то около 90% ремесленников работают с войлоком. Созданы студии, объединения ремесленников, есть профессионалы-художники прикладники» [7, с. 23].

Достаточно подробно дан анализ художественной обработки войлока в быту калмыков в статье С.Г. Батыревой «Войлок в традиционном быту калмыков, художественная обработка» [2].

Орнаментальные композиции и различного рода сюжеты в войлочных изделиях весьма разнообразны. Широко распространены геометрические, зооморфные, растительные мотивы. Известно, что орнамент отражает не только эстетические, но и мифопоэтические представления людей. Так, в своей статье Циен-Ойдов Батсайхан [1] поднимает вопрос народного орнаментального искусства монголов на примере ковров. Автор показывает всё многообразие и сложность монгольских орнаментов: «Он [орнамент] вобрал в себя едва ли не все традиции орнаментов народов, хунны, сяньби, жужане, тюрки, уйгуры, кидане и даже сибирские скифы оставили след в монгольских орнаментальных узорах. Орнамент воспевается в песнях, изображается графически, стилизуется в войлоке, камне и дереве» [1, с. 12].

В наше время многие художники стали экспериментировать с техниками войлока, включать



1 | 2 | 3 | 4

**1. Ламжав Батсүх,  
отец Мунхсоёла  
Батсүха.**

Фото из архива М. Батсүха

**2. Ламжав Батсүх  
и Жавзандулам  
Баяндэлгэр, родители  
Мунхсоёла Батсүха.**

Фото из архива М. Батсүха

**3. Жавзандулам  
Баяндэлгэр, мать  
Мунхсоёла Батсүха.**

Фото из архива

М. Батсүха.

**4. Батсүх Ламжав.  
Интеркосмос.**

Линогравюра.

Фото из архива М. Батсүха

в него современные материалы. В сюжетном плане и в орнаментации также отмечается использование наследия разных культур. В Монголии проводится много выставок с участием монгольских художников, войлочными коврами украшаются интерьеры общественных зданий. Одним из ярких представителей современных мастеров декоративно-прикладного искусства Монголии является Мунхсоёл Батсүх, представим этапы становления художника и особенности его творческого метода.

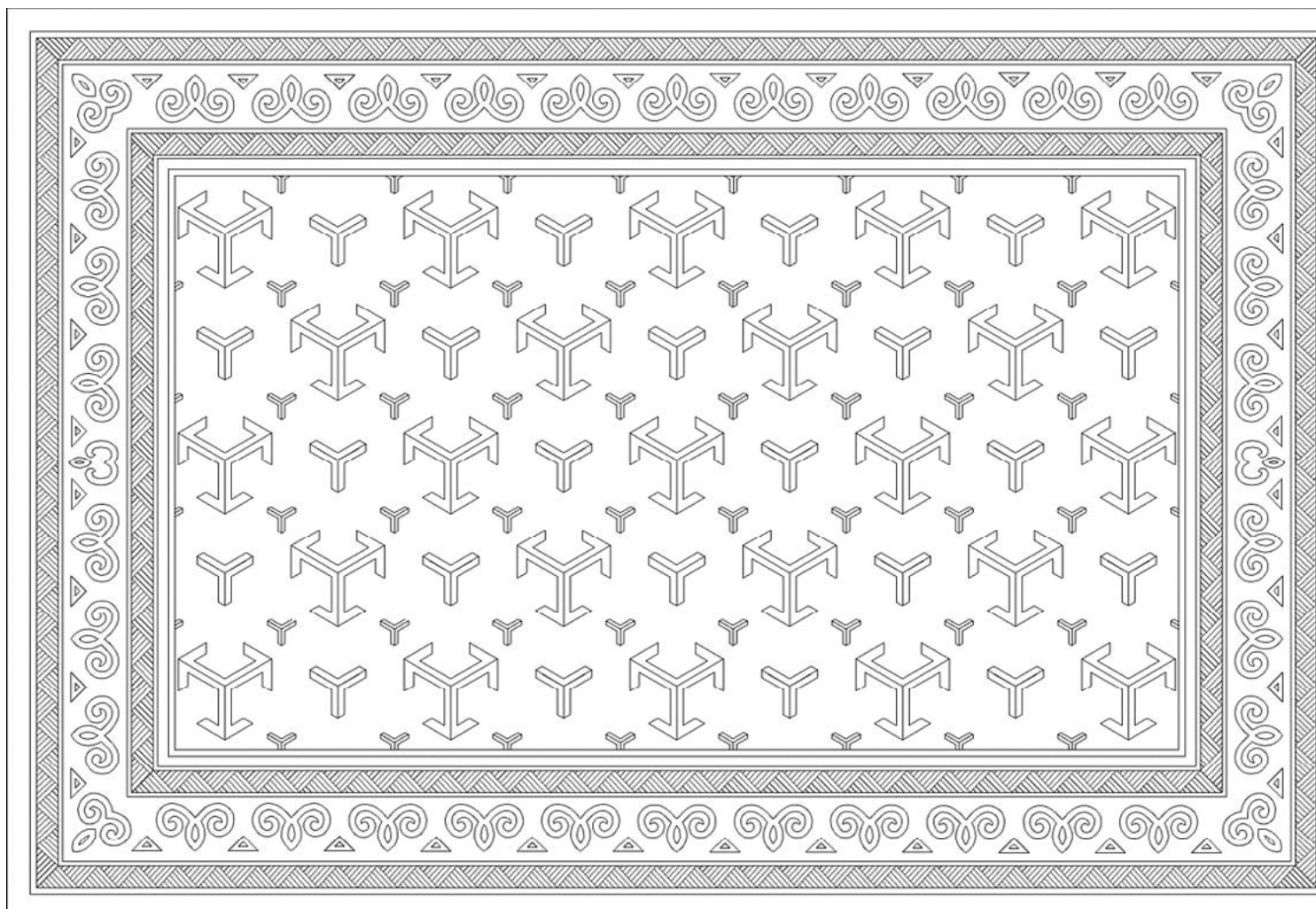
### Обсуждение

Мунхсоёл Батсүх родился в 1964 году в Монголии, в городе Улан-Баторе в семье художника и спортсменки, что во многом определило его будущее. Отец Батсүх Ламжав (рис. 1, рис. 2) 1934 года рождения, художник-график, член Союза художников Монголии, окончил в 1968 г. Хабаровский педагогический институт по специальности художник-педагог. После возвращения на родину 15 лет работал художником детского журнала «Ключ ума» (монг. «Оюунтул-хуур»). В дальнейшем преподавал более 30 лет в Монгольском педагогическом институте. Очень тесно дружил с А. Леоновым. На протяжении всей своей долгой и активной жизни занимался плакатами, офортами, гравюрами, а также акварельной живописью, оформил более 400 книг, написал и издал три учебника для школьников начальных классов. Самое большое достижение Ламжава, по мнению его сына, — гран-при в 1977 году в Париже на конкурсе акварелистов. Также Л. Батсүх — единственный художник Монголии, получивший награду Союза художников СССР за работы «Интеркосмос» (рис. 4).

Жавзандулам Баяндэлгэр (рис. 2, рис. 3), мать художника, родилась в 1936 г. Ее жизнь

была связана со спортом: окончив Монгольский государственный педагогический университет по специальности тренер-педагог, она проявила себя в качестве тренера сборной Монголии по гимнастике, стрельбе из лука и баскетболу. В совершенстве владела русским, французским, монгольским и китайским языками. В 1973 году спортсменка под ее руководством впервые завоевала золотую медаль на чемпионате мира по стрельбе из лука в Англии в городе Йорке.

Сам художник в раннем детстве был очень болезненным ребенком, воспитывался и жил с бабушкой. Бабушка занималась скотоводством, в свободное время с большим мастерством занималась валянием из войлока, откуда Мунхсоёл Батсүх и перенял технику. В возрасте семи лет вернулся к родителям и поступил в школу. С этого времени он начал активно рисовать и проявлять интерес к искусству. В десять лет уже помогал отцу оформлять стенды и афиши. В 1974 году поехал в Чехословакию, в Прагу, где участвовал в международном детском конкурсе рисунков и занял первое место. В 1978 году в Венгрии, в г. Балатоне, занял первое место в международном детском конкурсе рисунков. Увлеченность искусством и, конечно, пример и советы отца привели его в Московский текстильный институт им. А.Н. Косыгина, где он окончил с отличием обучение по специальности художник-оформитель. В дальнейшем вернулся на родину и устроился на мебельный комбинат художником-оформителем, где проработал 1987–1989 годы. В 1989–1990 годы работал на комбинате ручных ковров старшим дизайнером, а в 1990–1993 — на «Англо-монгольском совместном комбинате ручных ковров» занимал одновременно должности директора и дизайнера — продолжительное



5. **М. Батсук.**

**Чингисхан.**

**Эскиз ковра.**

2015.

Компьютерная графика.

4 x 6 м

6. **М. Батсук.**

**Чингисхан.**

2015.

Войлок.

4 x 6 м.

Фото из архива М. Батсуха



время это предприятие экспортировало в Англию ручные ковры. В 1990–2018 гг. Мунхсоёл Батсух работал по договору дизайнером на текстильном комбинате «Монгол-текс». Изготовление уникальных ковров ручной работы велось им и в собственной компании, которая действовала в 1993–2001 годах. В 2002–2003 гг. он работал художником-декоратором на телевидении в Улан-Баторе. Сейчас Мунхсоёл Батсух, свободный художник, консультирует более пяти фабрик в Улан-Баторе, активно сотрудничает с художественными вузами страны — ведет практику студентов, проводит мастер-классы, читает лекции.

Обращает на себя внимание активная творческая и выставочная деятельность М. Батсуха, который представляет на выставках и акварельные работы, и произведения декоративно-прикладного искусства, в первую очередь художественной обработки войлока. Работая в этом направлении, он неоднократно занимал первые места и получал гран-при и другие награды на престижных международных выставках в Венгрии (Будапешт, 1990), США (Нью-Йорк, 2005), России (Элиста, 2009), Японии (Токио, 2011) и многих других.

В своей работе с войлоком Мунхсоёл Батсух придерживается традиционной, имеющей древнейшие корни, технологии обработки материала, но одновременно вносит в нее свои собственные разработки и активно использует новые технологические приемы. Кратко представим весь процесс работы мастера с войлоком.

Прежде всего мастер очень точно взвешивает шерсть и отмеряет нужное ее количество, потом раскатывает ее на «катушке» — особого рода устройстве — два раза вдоль и два раза поперек волокон. В результате получается материал с особо прочными свойствами из-за множественного пересечения волокон — этой технологии он научился у своей бабушки. Потом на столе раскладываются с нахлестом друг на друга шерстяные модули размером 20 x 40 см, сверху кладется ткань, чаще всего синтетическая, всё обильно смачивается водой и закатывается в рулон, после чего начинается сам процесс валяния-«битья». В результате само изделие уменьшается в размере на тридцать процентов. На этой основе фактически и будут создаваться художественные произведения. Они могут быть самыми различными: мастер имеет опыт создания даже фактически скульптурных работ из войлока.

Остановимся подробнее именно на коврах, которые принесли художнику известность в Монголии и за ее пределами. Можно выделить три серии работ М. Батсуха, которые показывают его мастерство и творческие возможности.

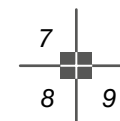
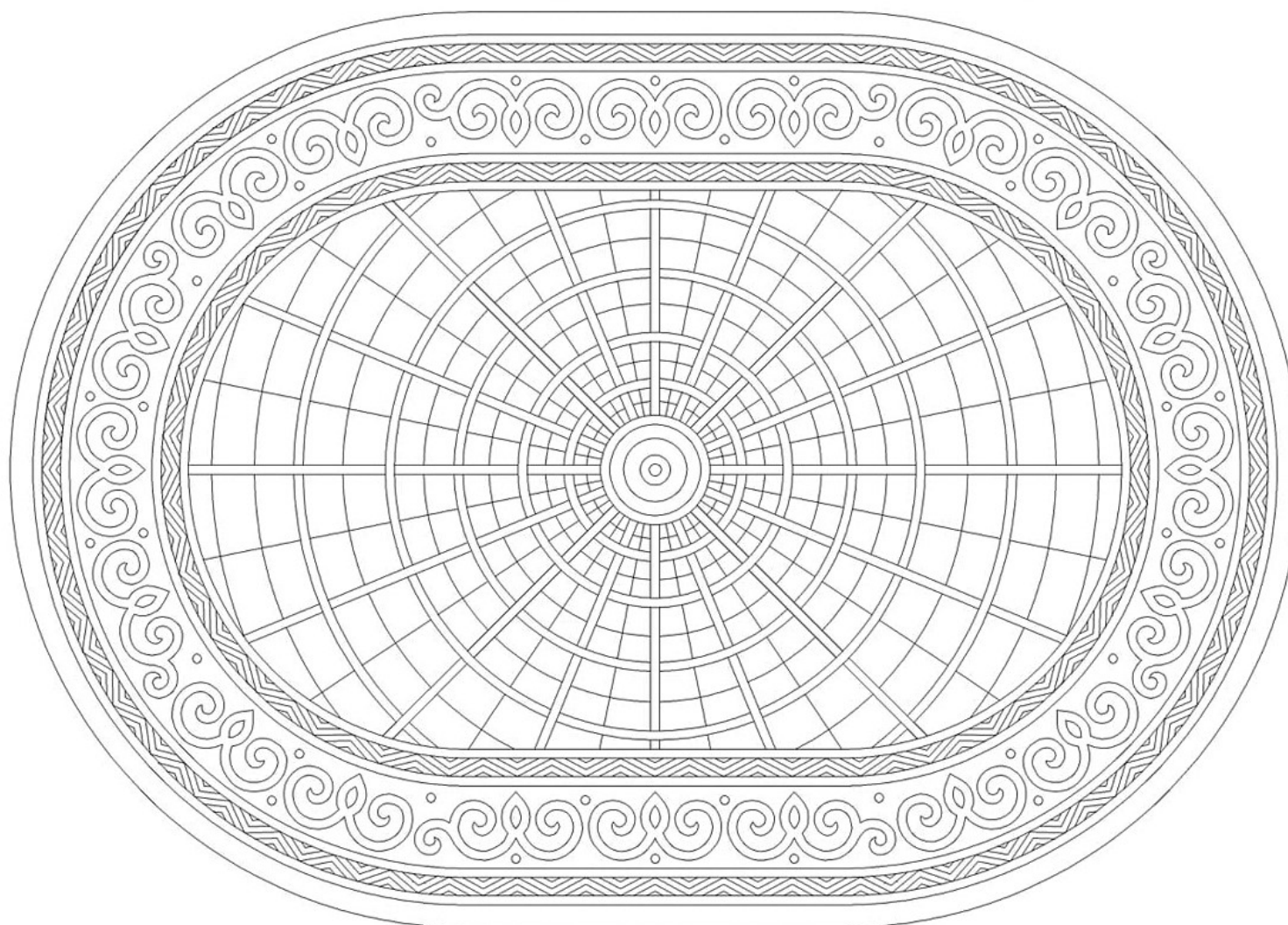
Одной из крупных работ стала серия из трех ковров, созданная в 2015 году и посвященная

800-летию со дня рождения великого монгольского хана Хубилая. Ковры были созданы специально для монгольского Правительства для проведения торжеств, национальных праздников — иными словами, для особых случаев. Все ковры выполнены из отборного белого войлока и прошиты белыми нитями ручной работы. Уникальная авторская технология, основанная на древнейшем методе обработки материала, позволила создать войлок без мыла и других современных химических средств, используя только шерсть и воду. Вместе с мастером в работе участвовало еще семь человек, чтобы создать столь масштабную работу с большим числом орнаментальных и художественных элементов. Серия включает в себя три ковра, символизирующих трех первых ханов Монгольской империи.

Первый ковер — прямоугольной формы, белого цвета, размером 4 x 6 метров (рис. 5). Для него сначала были изготовлены модули 1 x 1 метр, которые в дальнейшем были объединены в единый ковер. В художественном оформлении применена композиция, состоящая из двух ярусов. Главная идея заключалась в том, чтобы передать тяжелый труд, который проделал Чингисхан, создавая свою империю.

В первом ярусе, охватывающем ковер с краю по периметру, преобладают красивые плавные линии, символизирующие мир и гармонию. Включенные треугольники символизируют напряжение и передают испытания и опасности сурового мира. Автор утверждает, что этот синтез двух орнаментальных мотивов он придумал сам, ориентируясь на орнаменты одежды монгольских воинов XII–XVI веков. Во втором ярусе в центре композиции орнаментация построена на образе особого рода оружия, которое использовалось против конницы и получило название «ежи», — оно рассыпалось на пути конной лавы и повреждало копыта коней. Художник показывает так трудности, через которые прошел Чингисхан на пути к своей цели (рис. 6).

Второй ковер посвящен сыну и наследнику Чингисхана — Угэдэй хану, который провел ряд успешных административных реформ и продолжил политику своего отца. Изделие представляет собой форму овала размером 3 x 5 м (рис. 7). В первом ярусе, по периметру, орнамент схож с украшением первого ковра, но основные остrokонечные узоры развернуты во внутреннюю, а не во внешнюю сторону, что говорит о большой значимости внутренней государственной политики хана. В центре композиции ковра мы видим множественное пересечение линий, что символически передает различного рода связи, в том числе и почтовые, которые были налажены во времена правления Угэдэя: известно, например, что послание из Улан-Батора до Франции доставлялось за четырнадцать дней (рис. 8, рис. 9).



7. **М. Батсух. Угэдэй.**

**Эскиз ковра.**

2015.

Компьютерная графика.

3 x 5 м

8. **М. Батсух. Угэдэй.**

2015.

Войлок.

3 x 5 м.

Фото из архива М. Батсуха

9. **М. Батсух. Угэдэй.**

2015.

Войлок.

3 x 5 м.

Фото из архива М. Батсуха



Третий ковер также имеет форму овала и посвящен внуку Чингисхана — Хубилаю, который в монгольской истории имеет большое значение: при нем был завоеван Китай, империя монголов обрела черты самой крупной евразийской державы. Ковер представляют собой полотно, сваленное из белого войлока, размером 4 x 6 м (рис. 10). В его композиции автор хотел показать мир и покой так называемого «золотого века» Хубилая, столетие без

войны. По периметру ковра равномерно изображено двенадцать щитов, как бы стоящих на страже мира и покоя. На каждом вышит неповторимый орнамент, придуманный самим автором, основываясь на орнаментах щитов монгольских воинов XIII века. Число двенадцать выбрано не случайно — ровно по числу месяцев в году. В центре ковра изображены горы, символизирующие покой, омываемые волнами изменчивой жизни (рис. 11).

10. **М. Батсук.**

**Хубилай.**

**Эскиз ковра.**

2015.

Компьютерная графика.

3 x 5 м

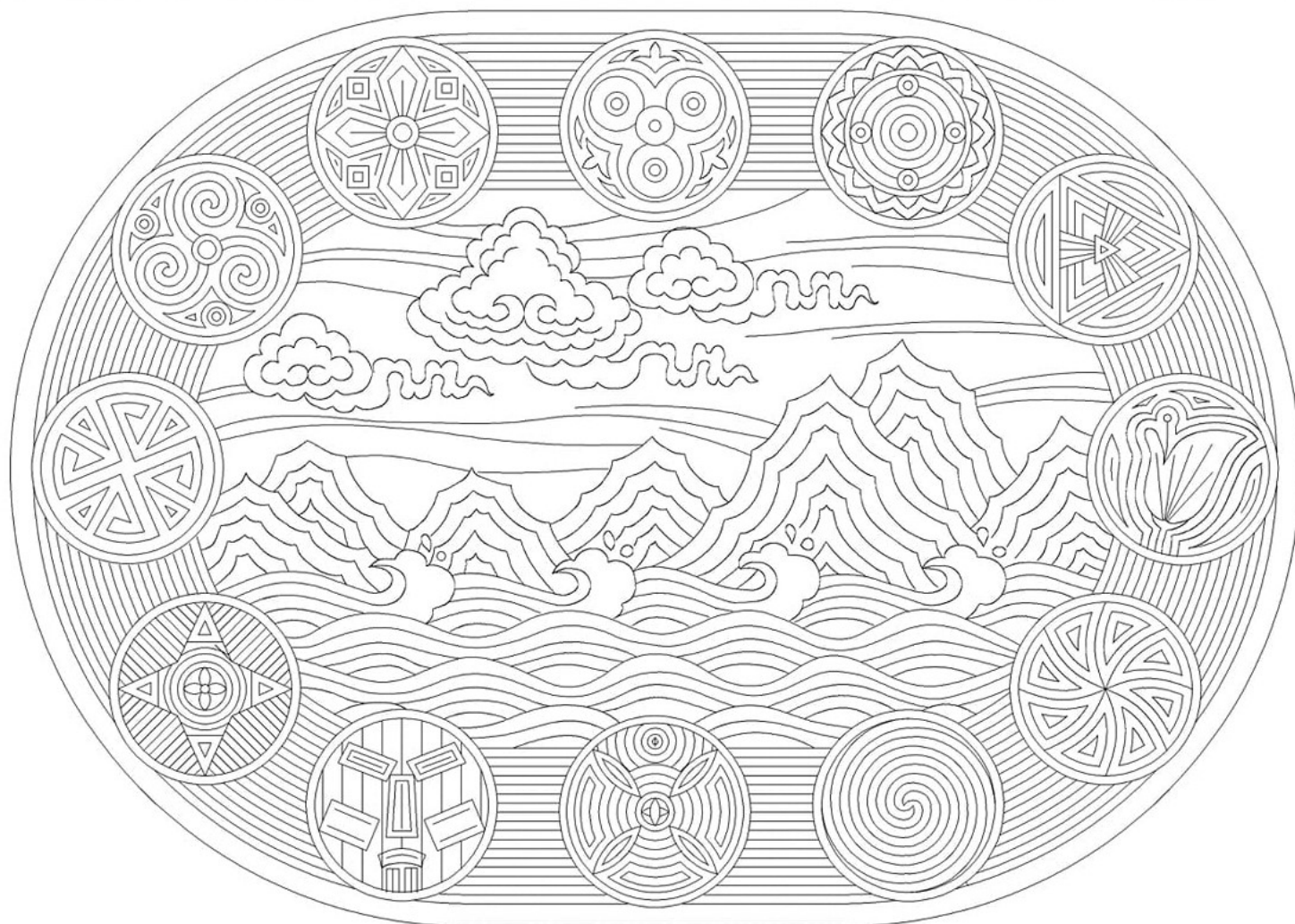
11. **М. Батсук. Хубилай.**

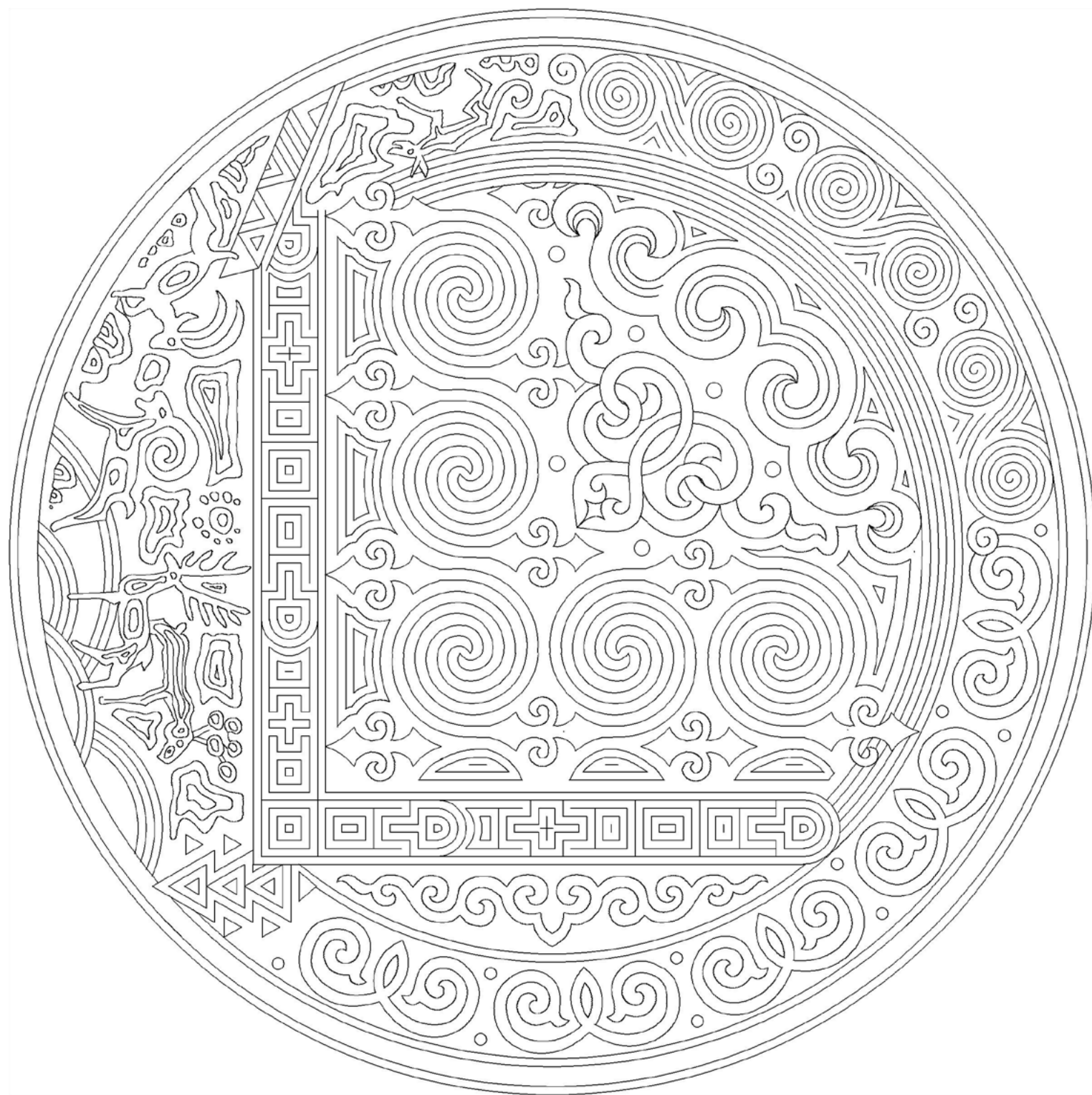
2015.

Войлок.

3 x 5 м.

Фото из архива М. Батсуха





12. **М. Батсук.**  
**Связь прошлого**  
**и настоящего.**  
**Эскиз ковра.**  
 2016.  
 Компьютерная графика.  
 Диаметр 3 м

В орнаментации этих ковров мы встречаемся с особым рода проявлением народной мифопоэтики, она рождается в сюжетах художника. В связи с этим приведем интересный факт: по утверждению автора, он долго не мог придумать композицию, которая бы отражала индивидуальность каждого хана, поэтому попросил помощи у шаманов. В Улан-Баторе, где находится союз шаманов Монголии, девять главных шаманов, имеющих официальное разрешение на свою деятельность, провели обряд и пригласили на помощь духов рода Чингисхана. Так были получены основные орнаменты

и идеи, из которых М. Батсук составил композицию. Это не единственный случай, и вдохновляется художник не только пророчествами шаманов — он обращается к наскальным рисункам и просто к местам, которые признаются монголами как сакральные.

Второй значимой работой автора, появившейся в 2016 г., стал ковер, выполненный по частному заказу и получивший название «Связь прошлого и настоящего». Он представляет собой круг диаметром три метра (рис. 12). Войлок также изготовлен по старым традициям, как и все декоративные элементы, прошитые на ковре шерстяными нитями.

13. **М. Батсух.**  
**Связь прошлого**  
**и настоящего.**

2016.

Диаметр 3 м.

Фото из архива

М. Батсуха



14. **М. Батсух.**  
**Связь прошлого**  
**и настоящего.**

2016.

Диаметр 3 м.

Фото из архива

М. Батсуха



Вся композиция разделена на два уровня, или яруса. Во внешнем ярусе, по периметру, мы наблюдаем хуннские и монгольские орнаменты. Активно использованы в композиции петроглифы, символизирующие зарождение нового дня. Этим автор старается сказать, что древние орнаменты не забыты и могут возродиться и в современном искусстве. Изображения священных оленей выполнены в технике «прокола», как сам М. Батсух ее называет, когда войлок другого, дополнительного, цвета, накладывается на основной и прокалывается длинной иглой, а далее снова следует процесс валяния, вследствие чего получается объемная композиция. Этот прием был известен давно: «Техника простегивания — наиболее старинный способ, что придает изделию большую прочность. За счет простегивания войлок получает износостойкость, декоративность и становится функционально другим изделием» [1, с. 17]. Впоследствии вся композиция пришивается войлочной нитью вручную.

Во внутреннем ярусе, в центре, находится угловая цветная композиция, собирающая орнаменты разных времен — XIII–XVII веков. Сама угловая композиция собрана из прямоугольников, словно лоскутное одеяло, и здесь уже наблюдается орнамент, придуманный автором с опорой на старинные орнаментальные мотивы. Ковер наполнен сакральными символами и скрытыми подтекстами. Композиция с четырех сторон читается по-разному, и под разным углом можно обнаружить различные смыслы (рис. 13, рис. 14). Эта работа получила более 15 наград и была показана на выставках в Корее, Таиланде, Америке, Канаде и многих других странах.

В третьей интересной и необычной серии работ можно заметить, как развивается творческий опыт художника, как мастер экспериментирует с различными материалами и техническими приемами.

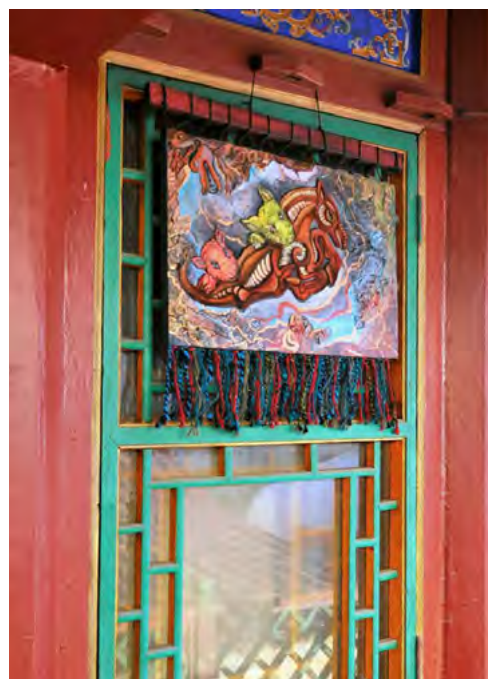
Вместе с войлоком применяются такие материалы, как кожа и текстиль, и всё это ярко расписано акриловыми красками, что создает насыщенные декоративные сочетания.

Работы серии объединены общим названием — «Сцены охоты» (рис. 15). В нее включены три ковра с единой динамичной композицией. Но это не простая иллюстрация охоты, а вновь символическое действие, где поедают друг друга мистические животные. Первая работа, одна из самых ярких и светлых, показывает сцену охоты на грифона. В плане самого процесса создания войлока это можно интерпретировать следующим образом: войлок — казалось бы, простой и весьма доступный материал, но в то же время будто бы живой и своенравный, и его создание подобно охоте на грифона, которого очень трудно поймать (рис. 16). Вторая работа показывает сцену рождения солнца и начало нового дня, что символически передает идею создания войлока, дающего жизнь новым образам и сюжетам в процессе творчества (рис. 17). И, наконец, третья работа показывает сцену охоты на мистического дракона, что передает идею, что великая сила искусства превращает простой и обыденный материал в удивительный и чарующий своими необыкновенными возможностями (рис. 18).

### Выводы

Изучение современного декоративно-прикладного искусства в Монголии убедительно показывает, что многие древние ремесла не утрачены и активно развиваются. К этому виду творчества обращаются профессиональные художники, что помогает создавать произведения высокого художественного уровня.

Можно заметить в связи с этим, что художники активно обращаются к традициям народных



15	16
+	
17	18

15. **М. Батсух.**  
**Сцены охоты.**  
2016.  
Фото из архива  
М. Батсуха

16. **М. Батсух.**  
**Сцены охоты.**  
2016.  
Фото из архива  
М. Батсуха

17. **М. Батсух.**  
**Сцены охоты.**  
2016.  
Фото из архива  
М. Батсуха

18. **М. Батсух.**  
**Сцены охоты.**  
2016.  
Фото из архива  
М. Батсуха

мастеров, бережно хранят технологии и приемы древности, но одновременно используют новые материалы и возможности, открытые в последние годы.

Произведения М. Батсуха в этом плане — красноречивое подтверждение больших возможностей, которые открываются в связи с синтезом старых и современных методов. Кроме того, его искусство привлекает внимание, и произведения завоевывают признание не только в Монголии, но и далеко за ее пределами за счет глубокого погружения в историю и выдающееся мифопоэтическое наследие монгольских народов.

## Литература

1. Батсайхан Ц.-О. Орнамент войлочного ковра «ширмэл» // Искусство Евразии. 2019. № 2 (13). С. 11–20. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.001>
2. Батырева С.Г. Войлок в традиционном быту калмыков, художественная обработка // Искусство Евразии. 2017. № 3 (6). С. 8–15. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.001>
3. Литвинский Б.А., Лубо-Лесниченко Е.И. Погребальные памятники // Восточный Туркестан в древности и раннем средневековье. М.: Восточная литература, 1995. С. 255–358.
4. Октябрьская И.В., Черемисин Д.В. Узорчатые войлоки Алтая // Археология, этнография и антропология Евразии. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2000. С. 109–118.
5. Полосмак Н.В. Всадники Укока. Новосибирск: ИНФОЛИО-пресс, 2001. 336 с.
6. Руденко С.И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани. М.: Искусство, 1968. 136 с.
7. Тентиева Ч.Ж. Войлок как неразгаданный код прошлого – мостик в будущее // Искусство Евразии. 2017. № 3 (6). С. 20–26. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.003>
8. Хлюпин И.Н. Изготовление ворсовых ковров в средней Азии в эпоху бронзы // Краткие сообщения Института археологии (КСИА). Вып. 161. М.: Наука, 1980. С. 31–36.

## References

1. Batsaikhan T.-O. Ornament voylochnogo kovra "shirmel" [Shirmel Felt Carpet Ornament]. *Iskusstvo Evrazii — Art of Eurasia*, 2019, No. 2 (13), pp. 11–20. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.02.001> (In Russian).
2. Batyreva S.G. Voylok v traditsionnom bytu kalmykov, khudozhestvennaya obrabotka [Artistic processing of felt in the traditional life of Kalmyks]. *Iskusstvo Evrazii — Art of Eurasia*, 2017, No. 3 (6), pp. 8–15. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.001> (In Russian).
3. Litvinsky B.A., Lubo-Lesnichenko E.I. Pogrebal'nyye pamyatniki [Funeral monuments]. *Vostochnyy Turkestan v drevnosti i rannem srednevekov'ye* [East Turkestan in antiquity and early Middle Ages]. Moscow, Vostochnaya literature Publ., 1995. Pp. 255–358. (In Russian).
4. Oktyabrskaya I.V., Cheremisin D.V. Uzorchatyye voyloki Altaya [Patterned felts of Altai]. *Arkheologiya, etnografiya i antropologiya Evrazii* [Archeology, ethnography and anthropology of Eurasia]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2000. Pp. 109–118. (In Russian).
5. Polosmak N.V. *Vsadniki Ukoka* [Riders of Ukoka]. Novosibirsk, INFOLIO-press, 2001. 336 p. (In Russian).
6. Rudenko S.I. *Drevneyshiyе v mire khudozhestvennyye kovry i tkani* [The world's oldest artistic carpets and fabrics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 136 p. (In Russian).
7. Tentieva C.Z. Voylok kak nerazgadannyй kod proshlogo – mostik v budushcheye [Felt as an unsolved code of the past – a bridge to the future]. *Iskusstvo Evrazii — Art of Eurasia*, 2017, No. 3 (6), pp. 20–26. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.03.003> (In Russian).
8. Khlyupin I.N. Izgotovleniye vorsovykh kovrov v sredney Azii v epokhu bronzy [Production of pile carpets in Central Asia in the Bronze Age]. *Kratkiye soobshcheniya Instituta arkheologii (KSIA)* [Brief Communications of the Institute of Archeology]. Issue 161. Moscow, Nauka Publ., 1980. Pp. 31–36. (In Russian).

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Онуфриенко Даниил Евгеньевич — магистр архитектуры, член Ассоциации искусствоведов, г. Барнаул, Российская Федерация. E-mail: [daniilonufrienko@gmail.com](mailto:daniilonufrienko@gmail.com)

**ABOUT AUTHOR:** Onufrienko, Daniil Evgenievich — Master of Architecture, member of the Association of Art Critics, Barnaul, Russian Federation. E-mail: [daniilonufrienko@gmail.com](mailto:daniilonufrienko@gmail.com)

## Для цитирования | For citation:

Онуфриенко Д.Е. Возрождение войлочного искусства в Монголии на примере творчества художника Мунхсоёла Батсуха // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 104–115. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.009>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/766>

Onufrienko D.E. The revival of felt art in Mongolia in the case of the artist Munkhsoyol Batsukh. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 104–115. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.009>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/766> (In Russian).



**Khertek, Alexander Sagdyevich**

*National Museum named after Aldan-Maadyr  
of the Republic of Tuva,  
Kyzyl, Russian Federation*

**Хертек Александр Сагдыевич**

*Национальный музей имени Алдан-Маадыр Республики  
Тыва, г. Кызыл, Российская Федерация*

**TUVA AND MONGOLIA:  
COOPERATION IN THE FINE ARTS**

**ТУВА И МОНГОЛИЯ:  
СОТРУДНИЧЕСТВО  
В ОБЛАСТИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
ИСКУССТВА**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.010**

УДК7.067(517.3)(571.52)

## АННОТАЦИЯ

Статья посвящена культурным связям между Республикой Тыва и Монголией в связи со 100-летием российско-монгольских дипломатических отношений. Автор приводит обзор ряда фактов из истории тувинского и монгольского изобразительного искусства, совместных выставочных проектов. Так, ключевыми событиями, повлиявшими на творчество мастеров, стали первая крупная выставка тувинских художников и Нади Рушевой в Монгольской Народной Республике в 1984 году, другие выставки в Монголии, Москве и Туве, групповые обменные поездки монгольских и тувинских художников в XX–XXI веках. Важными для сотрудничества стали выставки 2017 года: рисунков Нади Рушевой в Улан-Баторе и восковых фигур «Хаан хаанов» из Музея Чингисхана (Улан-Батор) в Национальном музее имени Алдан-Маадыр Республики Тыва.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Тува; Республика Тыва; Монголия; выставки; изобразительное искусство; культурный обмен.

## ABSTRACT

The article is devoted to the issue of cultural ties between the Republic of Tyva (or Tuva) and Mongolia in view of the 100th anniversary of the Russian-Mongolian diplomatic relations. The author gives an overview of a number of facts from the history of Tuvan and Mongolian fine art, joint exhibition projects. Thus, the key events that influenced the work of the masters were the first large exhibition of Tuvan artists and Nadya Rusheva in the Mongolian People's Republic in 1984, other exhibitions in Mongolia, Moscow and Tuva, group exchange trips of Mongolian and Tuvan artists in the 20th and 21st centuries. Exhibitions of 2017 became important for the development of Tuvan-Mongolian cultural relations: drawings by Nadya Rusheva in Ulaanbaatar and wax figures "Khaan Khaans" from the Genghis Khan Museum (Ulaanbaatar) in the National Museum named after Aldan-Maadyr of the Republic of Tyva.

**KEYWORDS:** Tuva; Republic of Tyva; Mongolia; exhibitions; fine art; cultural exchange.

В 2021 году исполняется 100 лет установления российско-монгольских дипломатических отношений. Современные культурные связи Республики Тыва и Монголии начались в 1950 году<sup>1</sup>, когда в Монгольскую Народную Республику приехала семья Рушевых. По воспоминаниям Г.В. Панфилова, Николай Константинович Рушев работал в Монголии художником-инструктором театра и педагогом в художественном училище, а Наталья Дойдаловна Ажикмаа, родом из Тувы, работала в Монголии педагогом-балетмейстером и солировала в концертах [2, с. 10]. После переезда в Москву в середине 1960-х годов Н. Рушев вместе с дочерью Надей встречался на выставке монгольских художников со своими знакомыми монголами-художниками.

12 июля 1962 года было создано Тувинское отделение Общества советско-монгольской дружбы (ТООСМД). Сначала его деятельность носила в основном пропагандистский характер, но постепенно стала наполняться реальным содержанием: руководители партийных органов Тувы стали чаще посещать приграничные аймаки, знакомиться со своими коллегами, устанавливать с ними контакты. Такая возможность представилась и монгольским друзьям. В городах, районах Тувы и сомонах приграничных аймаков Монголии стали создаваться соответствующие местные отделения дружбы [3, с. 51]. По программам этого отделения были выполнены крупные мероприятия — в октябре 1984 года в Улан-Баторе состоялась выставка тувинских художников, графиков и экспозиция рисунков Нади Рушевой. Эти мероприятия были приурочены к XXXIII месячнику монголо-советской дружбы, 60-летию образования Монгольской Народной Республики и 40-летию вхождения Тувы в состав СССР.

Две выставки тувинских художников были организованы в Музее изобразительных искусств Монголии. В экспозиции были картины С.К. Ланзы, В.Ф. Демина, Г.С. Суздальцева, Т.Е. Левертовской, С.Ш. Саая, В.А. Ховалыга, графика И.Ч. Салчака, Ю.Г. Курского, И.П. Туренко, М.Ч. Чооду и других. Вторую выставку графики Нади Рушевой привезла из Москвы ее мать Н.Д. Ажикмаа, она представила 75 листов графики своей дочери из серий «Восток», «Современность», «Пушкиниана», «Балет», «Эллада» и другие композиции (рис. 1) во втором зале Музея изобразительных искусств в Улан-Баторе. За двенадцать рабочих дней экспозицию посетило более пяти тысяч человек, выставка пользовалась большим успехом у посетителей. В эти дни Ажикмаа встретила с учениками ее мужа, Н.К. Рушева, художниками и кинематографистами Цогзоллом, Дондогом, Долумой и другими видными деятелями культуры МНР [1, с. 3].

Значительный вклад в российско-монгольские отношения и культурные связи внесли обменные



1. **Надя Рушева.**  
**Восточная мать и дитя.**

1966.

Бумага, пастель.

Фото: А.С. Хертек

групповые поездки художников обеих стран, согласованные Министерствами культуры СССР и МНР при содействии Союзов художников двух государств. Поездки тувинских и монгольских художников были намечены по аймакам Монгольской Народной Республики в 1986 году, затем по районам Тувинской АССР в 1987 году. Группа тувинских и монгольских художников (по четыре человека с каждой стороны) впервые ездила по аймакам дружественной страны. С монгольской стороны были два графика — Ч. Батмонх, Д. Гунгаа, два живописца — Е. Бадарчи и С. Болдбаатар; с тувинской — живописцы С. Саая, В. Ховалыг и графики Ю. Курский и И. Салчак. В течение четырех недель они путешествовали по Монголии, создавая произведения на пленэре. В это время они беседовали с местным населением аймаков, выполняя зарисовки портретов известных людей, тружеников села. После Монголии художники поехали в Туву, где также провели четыре недели в пленэрных зарисовках природы и людей.

Совместные передвижные выставки художников были проведены в Москве, Монголии и Туве. Последняя выставка была организована

2. **С.Ш. Саая.**  
**Величественные**  
**субурганы**  
**Кара-Корума**  
**и Гуга Чохан.**  
 1988.  
 Холст, масло.  
 Фото: А.С. Хертек



в 1989 году в Кызыле в выставочном зале Дома художника, в экспозиции было представлено более 130 произведений живописи, графики, созданных мастерами после творческих поездок в Центральном и Овор-Хангайском аймаках МНР и районах нашей республики. Просматривая в Доме художника книгу отзывов, можно было увидеть слова благодарности за общение с прекрасными произведениями российских и монгольских авторов, в которых отображены живописные ландшафты родных мест, трудовая жизнь братских народов.

Пейзажи Ч. Батмонха, выполненные в традициях школы русского реализма, привлекали зрителей живописностью и колоритом. Удивительная непосредственность восприятия тувинской природы передана в произведениях «Река Енисей», «Прозрачный Алаш», «Бай-Тайгинские горы», «Комбинат «Туваасбест»». Выполненные маслом и акварелью, они как бы звучат мажорным тоном тувинских народных песен. Созвучны этому и его родные пейзажи «В Гоби», «Малый Богд», «Эрдэнээ-дзу». В портретах «Народный артист РСФСР М. Мунзук», «Ветеран войны И. Посохин», «Ветеран П. Довдон»

и других Ч. Батмонх создает галерею образов мирных тружеников советской Тувы и Монголии. Некоторые, наиболее подготовленные, зрители подмечают в работах этого автора хорошее владение техникой масляной живописи и акварели.

Творчество руководителя тувинской группы С. Саая было представлено на выставке обширно и многогранно: тематические картины, пейзажи, портреты, графические листы. Этому способствовал сбор большого этюдного материала во время поездок. В картинах «Поэма о Монголии», «Величественные субурганы Кара-Корума и Гуга Чохан» (рис. 2), «Монгольский скульптор Дзанабадзар» автор с большим уважением и любовью показывает замечательные творения древней монгольской культуры. Яркими красками насыщены своеобразные пейзажные полотна «Караван в Гоби», «Белые юрты Монголии», «Золотой вечер в Гоби», «У водопада Орхон», передающие неповторимую природу знойной пустыни, необъятность степей, радующих монгольских чабанов. Интересны по красочной насыщенности портреты «Монголка в национальной одежде», «Молодой чабан» и другие.

«Моя Монголия» — так назвал свою графическую серию заслуженный художник Тувинской АССР Ю. Курский. В дорогах дружбы он проникся искренней любовью к истории, культуре, труду монгольского народа и с большой симпатией отобразил современную жизнь братской страны, исторические места, народные традиции, прекрасную природу, но главное — человека труда, его свершения. Четырнадцать графических листов серии разнообразны по жанру, колористически насыщены и сочетают технику акварели и рисунка тушью. В произведениях «В краю легенд», «Город и люди», «В гостях у чабана Е. Лхагва», «Аймачные будни», «Приезжайте на кумыс», «Под солнцем Родины» Ю. Курский повествует о национальных обрядах, гостеприимстве чабанов, культурном наследии страны и передает свои добрые чувства и творческие поиски.

Монгольский график Д. Гунгаа учился в Софийской академии художеств в Болгарии. В экспозиции были представлены его живописные холсты и офорты, выполненные в совершенно иной манере, отличимой от предыдущих авторов. В композиции картин «Первый снег весны», «Гобийская лирика», «Озеро Кара-Холь» главный акцент сделан на цветопостроении. Плавными переливами красочных тонов или резкими контрастами цвета художник создает определенное эстетическое настроение, свойственное его индивидуальному мирозерцанию, и позволяет зрителю проникнуться этим настроением автора и сопереживать. Графические офорты Д. Гунгаа технически выполнены мастерски, сюжеты в них многоплановы и разновременны. К ним относятся

листы «Природа и лирика», «Седло отца», «Детям Земли — мира, спокойствия». Оригинально построен офорт «Групповой портрет монгольских и тувинских художников», где изображены Ч. Батмонх, Д. Гунгаа, Е. Бадарчи, С. Болдбаатар, С. Саая, Ю. Курский, И. Салчак, В. Ховалыг.

Своеобразны картины молодых живописцев Е. Бадарчи и С. Болдбаатара, получивших художественное образование в Улан-Баторе, однако каждый мастер в начале творческого пути определил свою пластическую манеру и композиционное мышление. Так, в полотнах Е. Бадарчи «Озеро Азас», «Осень», «Автопортрет», «Озеро Кара-Холь» отметим четкое композиционное построение пейзажа, изображение групп людей в гармонии с мягким цветовым строем порождает ощущение величавости происходящего. В работах Болдбаатара «Наследники. Преемственность мастерства» (рис. 3), «Детство», «Оленевод», «В Гоби» трактовка событий более лирична, на первое место выступает цветовое решение, близкое к декоративности, которое вызывает определенный эмоциональный настрой у зрителей. В то время молодые монгольские художники умели создавать картины в полном смысле понимания этого жанра, чему следовало поучиться их сверстникам в Туве.

Заслуженный художник Тувинской АССР И. Салчак в экспозиции выделялся прежде всего своего рода портретной галереей. Замечателен «Портрет Нади Рушевой», изображенной в момент творческого вдохновения. Интересны и другие — «Заслуженный животновод МНР Е. Лхагва», «Знатный чабан Тувы Чудук Карим», «Молодая монголка». В них автор воплотил удивительные образы мирных тружеников братских стран. Свежо и живописно написаны художником акварельные листы «Монастырь Эрдэнэ-дзу», «Горные вершины Бай-Байги».

В картинах лауреата премии комсомола Тувы В. Ховалыга видны точные наблюдения народных обычаев, обрядов, домашней обстановки юрты — «Вечерняя дойка», «Кумыс», «Сумон Тогорог», «Сбор архала». В пейзажах и портретах людей Монголии живописец проникновенно и по-особому передал личное восприятие живых образов братского народа. В некоторых работах ему удается рассуждать о смысле человеческой жизни. Тема прекрасной Монголии в творчестве В. Ховалыга, как и других наших художников, далеко не исчерпана произведениями, представленными на экспозиции выставки.

Передвижная выставка «Дорогами дружбы» (1989) — итог совместной творческой деятельности художников Монголии и Тувы. С тех пор не слабеют творческие связи, которые глубоко обогащают культуры двух дружественных народов.

3. С. Болдбаатар.  
**Наследники.**  
**Преемственность**  
**мастерства.**  
 1987.  
 Холст, масло.  
 Фото: А.С. Хертек



Другим крупным мероприятием была организованная Национальным музеем им. Алдан-Маадыр Республики Тыва демонстрация рисунков тувинской художницы Нади Рушевой в Национальном музее истории Монголии. Договор между музеями был заключен в апреле 2017 года. Как уже было сказано, Рушевы были приглашены в Монгольскую

Народную Республику для помощи в становлении и развитии нового театра оперы и балета в Улан-Баторе: Н. Ажикмаа вела уроки танцев, а Н. Рушев преподавал изобразительное искусство десятирем одаренным монгольским юношам и занимался оформлением сценических постановок в театре. 31 января 1952 года у них родилась дочь Надежда,



**4. Открытие выставки  
рисунков Нади Рушевой  
в Национальном музее  
Монголии.**

2017.

Фото: А.С. Хертэк

а монгольские друзья назвали ее Найдан, что означает «вечно живущая». Они оказались правы — графическое творчество Найдан демонстрировалось по всему Советскому Союзу и за рубежом, поэтому монгольские друзья охотно согласились на эту выставку.

Открытие прошло в зале временных выставок, где было экспонировано 80 графических листов Нади Рушевой, восемь семейных фотографий, на мониторе показаны 83 слайда рисунков художницы, а на большом экране демонстрировался документальный фильм «Тебя, как первую любовь...».

В открытии приняли участие представители посольства России в Монголии, с приветственными словами выступили глава государственного агентства по культуре и искусству Монголии Г. Эрдэнэбат, начальник отдела по культуре и культурному наследию государственного агентства Г. Батхуяг, директор Национального музея Монголии Д. Сухбаатор, заведующий отделом культуры, искусства и религии Национального музея имени Алдан-Маадыр Республики Тыва А.С. Хертэк (рис. 4).

Выставка включала рисунки разных серий: «Первые рисунки. Дружба народов», графические

листы серий «Русская сказка», «Животные», «Эллада» (рис. 5), «Народы мира», «Пушкиниана» (рис. 6), «Балет», «Современность», «Восток», «Матери мира», «По мотивам Шекспира», «Артек» и другие, выполненные карандашами, фломастерами, пастелью, тушью, акварелью, в монотипии и других видах техник уникальной и эстампной графики.

По словам вдовы монгольского художника Дондога, Надя Рушева подарила ее мужу свои фотографии и рисунки с подписями, на многих из которых стоит дата — 1968 год. Рисунки по своим размерам небольшие, примерно с ученический лист бумаги. Академик Дашням выразил заинтересованность в издании книги воспоминаний о творчестве и жизни семьи Рушевых [5, с. 14].

Крупным вкладом в развитие тувинско-монгольских культурных взаимоотношений стало открытие 26 октября 2017 года передвижной выставки восковых фигур «Хаан хаанов» из Музея Чингисхана (г. Улан-Батор) в Национальном музее имени Алдан-Маадыр Республики Тыва. Первоначально выставка была организована в Улан-Удэ Бурятии, затем по приглашению нашего музея эта экспозиция восковых фигур прибыла в Кызыл.

5. **Надя Рушева.**  
**Танцовщицы Древней**  
**Эллады.**  
1967.  
Бумага, акварель,  
тушь, перо.  
Фото А.С. Хертек





6. **Надя Рушева.**

**А.С. Пушкин.**

**Наброски.**

1967.

Бумага, тушь, перо.

Фото А.С. Хертек

7. **Выставка**

**Хаан хаанов**

**в Национальном музее**

**Республики Тыва.**

2017.

Фото А.С. Хертек

Комплекс фигур включал изображение самого Чингисхана, основателя Монгольской империи, на троне в белых одеждах, слева от него сидит на стуле мать великого хана Оэлун (рис. 7), слева от матери стоят четыре знаменитых сына — старший Джучи, Угэдэй, Чагатай, Толуй, на противоположной стороне — сидит Джамуха, чуть в стороне стоит Мухулай. Восковые фигуры поражают своей детализацией. Каждый предмет вооружения и обмундирования тщательно воссоздан монгольскими этнографами и археологами, а при ближайшем рассмотрении можно даже различить волоски на коже каждой из фигур. Без воинских доспехов в углу сидит главный конкурент Чингисхана — Джамуха [4, с. 29] из урянхайского рода Джардаран. К огромному сожалению, в выставке отсутствовали фигуры двух урянхайских военачальников Чингисхана: братьев Джэлмэ и Субедей.

Все фигуры были представлены в средневековых доспехах эпохи начала монгольской империи. Стоило посмотреть на искусные восковые фигуры в полный рост и особого рода атрибуты с натуральными волосами, которые нанизывали по одному. Восковые фигуры были изготовлены не из чистого парафина, а из силиконового воска, что дает им устойчивость к изменениям окружающей температуры и точность изображения. Если создавать такие фигуры из парафина, то физиогномика человека воссоздается лишь на 80–90%, но если использовать силиконовый воск, то сходство составит 99%. В Монголии есть несколько фигур из чистого воска в музее дворца Богд-Хана и в Национальном музее Монголии. Для жителей Республики Тыва — это уникальный шанс соприкоснуться с историей не только великого хана, но и своих предков, которые принимали непосредственное участие в его завоеваниях.

Молодежь должна помнить корни своего народа и его великую роль.

После закрытия экспозиции 30 ноября основатель и директор Музея восковых фигур Чингисхана — Дашдаваа Дэлгэрмаа рассказала сотрудникам Национального музея Тувы о том, как изготавливали фигуры, кто стал прототипом их образов, как работали с археологами и этнографами для создания их костюмов и вооружения. Помогло изучение китайских, персидских и арабских летописей, где так или иначе встречается описание внешности и черт характеров персонажей. Также огромное значение имел выбор цветов для раскрытия образа, например Чингисхан неслучайно носит белую одежду — цвета молока, цвета жизни, — остерегаясь серого цвета пепла и смерти. Мастера хотели по возможности передать цвета, представленные в средневековых персидских картинах. В конце встречи было подписано соглашение о взаимном сотрудничестве между Национальным музеем Тувы и Музеем восковых фигур Чингисхана. Специалисты Музея восковых фигур высказали готовность сделать под заказ фигуры видных исторических деятелей Тувы, например к 100-летию Тувинской Народной Республики — восковую фигуру Монгуша Буяна-Бадырды. Также обсуждался вопрос о создании фигур скифского царя и царицы с Аржаана-2, Самбажыка, Максима Мунзука и т.д.

Были и другие мероприятия, связанные с монгольской культурой и праздниками. Так, например, в Туву в середине 1990-х годов приезжала монгольская тувинка из сумона Цэнгэл. Эта художница рисует обеими руками и ногами, даже под водой специальными фломастерами.

В 2012 году Министерство культуры Республики Тыва организовало ознакомительную поездку для

тувинских художников по Монголии и Улан-Батору, в ходе которой они посетили ряд мастерских своих коллег, многому научились, приобрели материалы для творчества. Летом 2019 года в Национальный музей Республики Тыва привозили небольшую документальную выставку из Дома-музея Г.К. Жукова (г. Улан-Батор): фотографии и документы о победе объединенных сил Советского Союза и Монголии над японскими захватчиками у реки Халхин-Гол в Монгольской Народной Республике. Об этих мероприятиях не было больших публикаций в средствах массовой информации, лишь краткие новостные сообщения по телевидению и в местных газетах.

Подводя итоги совместной деятельности тувинских и монгольских работников культуры, художников, скульпторов, можно отметить, что культурные связи в области изобразительного искусства наладились и укрепляются между аймаками и городами Республики Тыва и Монголии. В дальнейшем продолжатся обменные выставки между творцами кисти и резца, пусть даже в ограниченном количестве, ведь дружба между народами России и Монголии останется навсегда.

#### Примечания

1. После вхождения Тувинской Народной Республики в состав РСФСР в октябре 1944 года.

## Литература

1. Ажикмаа-Рушева Н.Д. Навсегда в моем сердце // Тувинская правда, 1984, 20 ноября, № 266. С. 4.
2. Графика Нади Рушевой. Альбом / Сост. Н.К. Рушев. М.: Изобразительное искусство, 1976. 121 с.
3. Канзай А.К. Уникальный опыт сотрудничества // Летопись Тувы – 2012: историко-краеведческий альманах / Под ред. В.С. Чигжит и др. Кызыл: Типография КЦО «Аныяк», 2011. С. 154.
4. Качан И.М. Чингисхан, его сыновья, его друзья и недруги // Плюс информ, 2017, 01 ноября, № 44. С. 32.
5. Хертек А.С. Рисунки Найдан в Монголии // Тувинская правда, 2017, 25 ноября, № 129. С. 16.

## References

1. Graphics by Nadia Rusheva. Album. Moscow, Fine Arts, 1976. P. 4. (In Russian).
1. Azhikmaa-Rusheva N.D. Navsegda v moyem serdtse [Forever in my heart]. *Tuvinskaya Pravda — Tuvan truth*, 1984, November 20, No. 266. P. xx. (In Russian).
2. Rushev N.K. *Grafika Nadi Rushevoy* [Graphics by Nadya Rusheva. Album]. Moscow, Fine Arts, 1976. 121 p. (In Russian).
3. Kanzay A.K. Unikal'nyy opyt sotrudnichestva [Unique experience of cooperation]. Chigzhit V.S. et al. (eds). *Letopis' Tuvy - 2012* [Chronicle of Tuva – 2012]. Kyzyl, Anyyak Publ., 2011. P. 154. (In Russian).
4. Kachan I.M. Chingiskhan, yego synov'ya, yego druz'ya i nedrugii [Genghis Khan, his sons, his friends and foes]. *Plyus inform — Plus inform*, 2017, November 01, No. 44. P. 32. (In Russian).
5. Khertek A.S. Risunki Naydan v Mongolii [Drawings of Naydan in Mongolia]. *Tuvinskaya Pravda — Tuvan truth*, 2017, November 25, No. 129. P. 16. (In Russian).

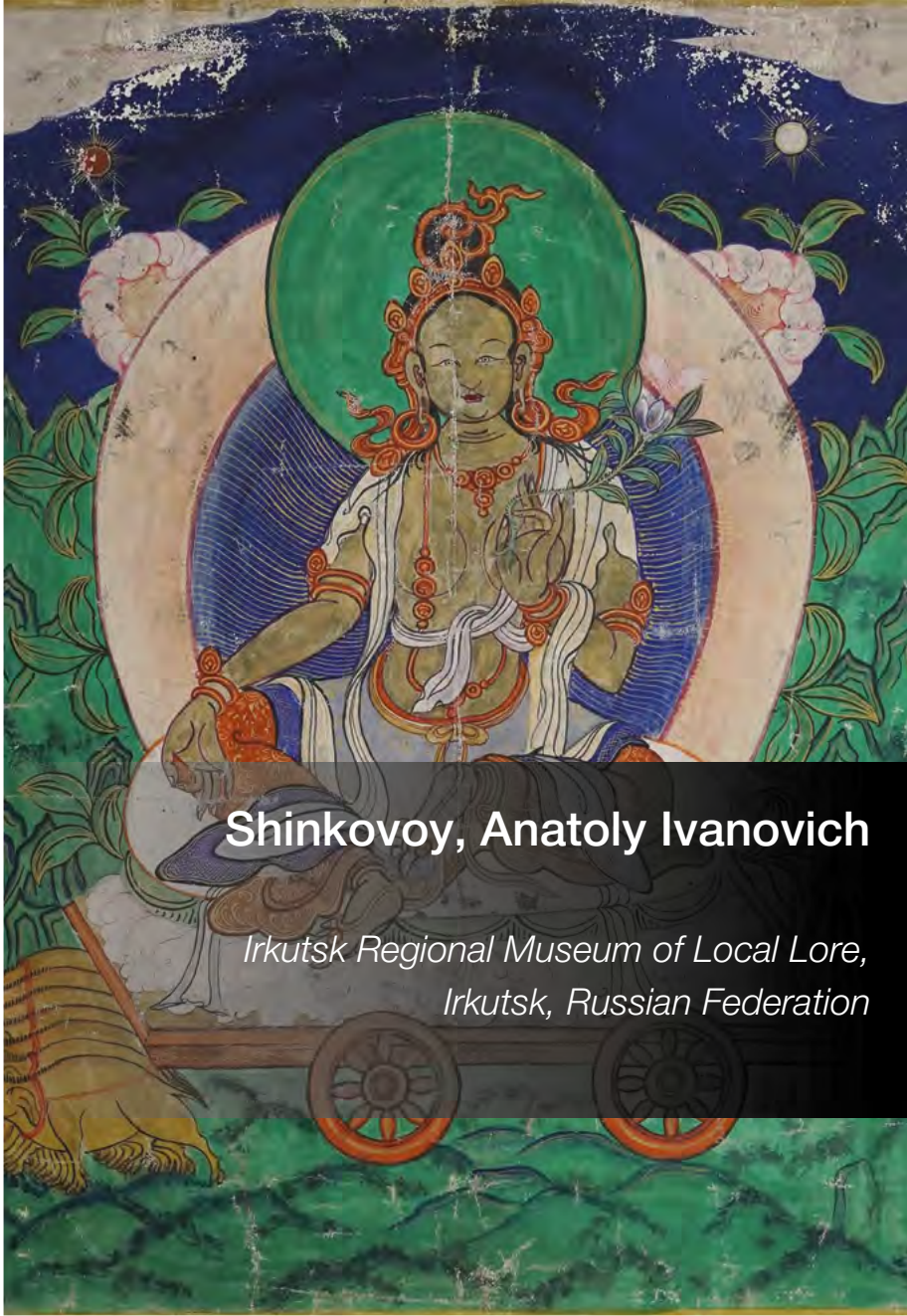
**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Хертек Александр Сагдыевич — заведующий отделом культуры, искусства и религии, Национальный музей имени Алдан-Маадыр Республики Тыва, г. Кызыл, Российская Федерация.  
E-mail: [hertek952@mail.ru](mailto:hertek952@mail.ru)

**ABOUT AUTHOR:** Khertek, Alexander Sagdyevich — the Head of the Department of Culture, Arts and Religion, the National Museum named after Aldan-Maadyr of the Republic of Tuva, Kyzyl, Russian Federation.  
E-mail: [hertek952@mail.ru](mailto:hertek952@mail.ru)

## Для цитирования | For citation:

Хертек А.С. Тува и Монголия: сотрудничество в области изобразительного искусства // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 116–125. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.010>.  
URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/762>

Khertek A.S. Tuva and Mongolia: cooperation in the fine arts. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 116–125. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.010>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/762> (In Russian).



**Shinkovoy, Anatoly Ivanovich**

*Irkutsk Regional Museum of Local Lore,  
Irkutsk, Russian Federation*

**Шинковой Анатолий Иванович**

*Иркутский областной краеведческий музей,  
г. Иркутск, Российская Федерация*

**MONGOLIAN WORKS OF BUDDHIST  
ART IN THE MUSEUMS OF IRKUTSK:  
GENERAL CHARACTERISTICS  
OF THE COLLECTIONS**

**МОНГОЛЬСКИЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
БУДДИЙСКОГО ИСКУССТВА  
В МУЗЕЯХ ИРКУТСКА:  
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА  
КОЛЛЕКЦИЙ**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.011**

УДК7:294.3(517.3):069.5(571.53)

## АННОТАЦИЯ

В статье дается общая характеристика монгольских буддийских коллекций в Иркутском областном художественном им. В.П. Сукачёва и Иркутском областном краеведческом музее. Показана значимость и оригинальность монгольских коллекций в музеях; приведены краткие истории их формирования и способы комплектования фондов восточными произведениями искусства. Дается сравнительный анализ коллекций; в частности, отмечается, что предметы монгольских собраний Иркутского областного художественного музея, в отличие от коллекций Иркутского областного краеведческого музея, были освящены ламами. Приводятся описания наиболее значимых монгольских экспонатов, анализируются экспонаты религиозного культа.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** музеи Иркутска; буддизм; буддийское искусство; тангка (танка); монгольская тангка.

## ABSTRACT

The article provides a general description of the Mongolian Buddhist collections in the Irkutsk Regional Art Museum named after V.I. Sukachov and the Irkutsk Regional Museum of Local Lore. The significance and originality of Mongolian collections in museums is shown; brief histories of their formation and methods of acquisition of funds with oriental works of art are given. Comparative analysis of the collections is given; in particular, it is noted that the items of the Mongolian collections of the Irkutsk Regional Art Museum, in contrast to the collections of the Irkutsk Regional Museum of Local Lore, were consecrated by lamas. Descriptions of the most significant Mongolian exhibits are given; the exhibits of the religious cult are analyzed.

**KEYWORDS:** museums of Irkutsk; Buddhism; Buddhist art; thangka; Mongolian thangka.

### Введение

В Иркутском областном художественном музее имени В.П. Сукачёва (далее ИОХМ) и в Иркутском областном краеведческом музее (ИОКМ) с годами сформировались коллекции монгольского буддийского искусства. Целью статьи является историко-культурологический и искусствоведческий обзор этих коллекций, что предполагает решение следующих задач: представить краткую историю формирования коллекций; провести их сравнительный анализ; описать наиболее значимые экспонаты, в первую очередь, связанные с буддийским культом.

Соответственно задачам в исследовании использованы следующие методы: историко-генетический, компаративный, а также ряд искусствоведческих методов при описании и анализе монгольских экспонатов музеев.

### Обсуждение

В 2021 г. отмечается 100-летие со дня установления дипломатических отношений между Монголией и Российской Федерацией. Иркутские музеи отметят этот юбилей своими тематическими выставками. Среди исследований восточных коллекций ИОХМ более известны публикации, касающиеся китайских и японских произведений, в меньшей степени изучены монгольские экспонаты. Правда, собрание монгольского религиозного культа в ИОХМ небольшое, но интересное с точки зрения искусства и этнографии восточной культуры. Коллекция, за исключением отдельных предметов, состоит из буддийской живописи тангка и металлической пластики. Есть глиняные барельефы (монг. *цаца*), получившие популярность в Центральной Азии и в Забайкалье из-за дешевизны исполнения. В основном произведения охватывают временные рамки с середины XIX до начала XX века. Тангка различаются сюжетами и художественным мастерством исполнителей. Скульптуры буддийского пантеона отлиты в смешанной технике с использованием медных сплавов, широким применением чеканки (выколотка), гравировки. Фигуры отливались как целиком, так и частями, что больше было присуще мастерским при дацанах во Внутренней Монголии.

В 1936 г. и последующие годы в ИОХМ жертвовали произведения частные лица. Так, Н.В.(?) Крупенников пожертвовал 16 скульптур, находившихся до 1935 г. в Кыренском дацане в большой кумирне Дэчен-Рабчжа-Илин. Теперь возрожденный в Тункинской долине при р. Кырен Кыренский дацан носит тибетское название «Гандан Даржалин». Дацан знаменит своей трехметровой статуей Будды Шакьямуни, которую сберегли от переплавки и хранили

десятилетия местные буряты. В 1936 г. будущий преподаватель рисунка, живописи и истории искусств в Иркутском училище искусств К.А. Грюнберг передал музею 14 буддийских тангок; в 1952 г. дарителем ИОХМ стал писатель, драматург П.Г. Маляревский, пожертвовавший 6 скульптур и 4 тангка. Таким образом, в собрании музея оказалось 38 произведений тангка и 42 единицы хранения художественной пластики.

Особенность монгольских коллекций ИОХМ, в отличие от коллекций ИОКМ, заключается в том, что большая их часть поступила в музей в 1930-е годы после закрытия дацанов, следовательно, произведения буддийского культа были освящены ламами, тогда как коллекции ИОКМ формировались за счет даров коллекционеров и теми сочувствующими музейному делу людьми, кто приобретал произведения в мастерских и лавках, где не спешили освящать буддийские реликвии, предназначенные для продажи.

В основном, буддийские коллекции ИОКМ сложились со времен музея Восточно-Сибирского отдела Императорского русского географического общества. Они включают тангка и металлическую скульптуру, костюмы и маски мистерии Цам, рисунки для живописи, нанесенные на полотно ксилографическим способом, печатные доски и оттиски молитвенных текстов, деревянную скульптуру, фотографии, другие немаловажные предметы религиозного культа. К ним относятся *ваджры* — орудия буддийского культа, используемые ламами при богослужении, *хонхо* (монг.) — молитвенные колокольчики, совмещенные с *ваджрой*, *хурдэ* — молитвенные мельницы с бумажными текстами внутри, священные наборы жертвенных приборов, символизирующие различные группы драгоценностей, относящиеся к так называемым наалтарным предметам. Сюда же можно отнести металлические ритуальные зеркала, *мандалы* — сакральные диски с четырехступенчатой ступой Будды, ритуальные приборы в виде разных форм чашек, сосуды *лай-бумба* с носиком, сосуды *намбжил-бумба* шаровидной формы с крышкой. В собрании имеются музыкальные инструменты, используемые в торжественных мероприятиях. К ним относятся медные тарелки, *ганлин* — монголо-тибетская флейта, трубы *ухэр-буре* и *ухэр-буре* с раздвоенным раструбом. Из 307 металлических скульптур и предметов культа монгольских — 115 единиц хранения. Коллекция буддийского пластического искусства ИОКМ датируется XVII–XX веками.

Также в коллекции ИОКМ находятся тангка. Из без малого ста пятидесяти изображений тангка — 32 монгольских. В основе буддийской иконографии лежит богатый духовный

потенциал религиозных деятелей. Их наставления по изображению божественных существ зафиксированы в письменных источниках. Выработанные каноны письма у художников отразились в усложненной интерпретации сюжетов, отчасти заимствованной из индийско-тибетской мифологии и местного фольклора. Продолговатое полотно тангка, характерное для восточного письма со времен возникновения горизонтальных или вертикальных свитков, стало заполняться фигурами. Ксилографические тексты на полотне буддийских знамен также сохранились. Теперь современные художники тангка взамен подготовительных ксилографов для письма предпочитают рисунок делать самостоятельно. Монгольские художники писали мифологизированные образы минеральными красками в броской декоративной манере, без особой светотеневой моделировки формы. Такое плоскостное изображение фигуры божества обводилось контурной линией — своего рода графический прием. Казалось бы, общее цветовое решение композиции абсолютно условное. Однако каждому конкретному персонажу была присуща своя цветовая гамма. За спиной божества изображалась чаще двойная *мандорла*, повторяющая форму листа священного дерева *бодхи*, под которым принц Гаутама достиг просветления. Мандорла пронизана золотыми лучами (*гэрэль* — сияние, исходящее от тела изображенного божества). Голову божества обрамляет нимб или круг — *солонго*, что созвучно русскому слову «посолонь» — солнце. В отличие от будд, бодхисаттв, других представителей высшего буддийского пантеона, грозные хранители веры — докшиты, идамы не имеют сияющих отличительных лучей. Их стихия — пламя, выжигающее все препятствия, чинимые противниками учения.

Большое значение в сборе буддийских коллекций в ИОКМ сыграла Монголия, имевшая давние тесные приграничные связи с забайкальскими бурятами. В Забайкальский край постоянно приезжали монгольские и тибетские ламы, имевшие при себе предметы буддийского культа, которые изготавливали в монгольских монастырях, а также во Внутренней Монголии в Долонноре, ставшем к концу XVIII в. особым художественным центром на юге Монголии, где, в основном, работали китайские мастера при местных многочисленных монастырях. Долоннор обеспечивал культовой буддийской продукцией потребности Китая и Монголии, что-то перепадало и Забайкалью. Правда, в крупных забайкальских дацанах постепенно развивалось свое изобразительное искусство. Об этом писали разные авторы, например А.Д. Руднев

[6, с. 7–8]. Другим центром буддийской художественной продукции была монгольская столица. Урга представляла собой практически целиком ламаистский город. Сюда буряты стремились попасть, чтобы отдать дань уважения ургинскому Богдо гэгэну, святому перерожденцу хутухте. Его статус среди монголов и бурят был настолько высок, что порой на местном уровне хутухту ставили едва ли не вровень с Далай-ламой и Панчен-ламой, первым и вторым лицом не только в тибетской иерархии.

Напомним, что первый музей в Иркутске был основан в 1782 г. Он стал первым музеем в Сибири и третьим в России. С возникновением Сибирского отдела Русского географического общества в 1851 г. и музея при нем в 1854 г. в Иркутске стали активнее формироваться восточные коллекции. Появились собиратели буддийского искусства. В 1864 г. Географическое общество присудило серебряную медаль православному миссионеру протоиерею К.К. Стукову за этнографические описания монголо-бурят. Рассказывая о быте и нравах этих народов, миссионер обращался к их буддийской морали и религии, давал пояснения божествам Аюши (Бодхисаттва Амитаюс), Цаган-Дара-эхэ (Белая Тара), Ушнишавиджае (Бодхисаттва долгой жизни), чьи культы исполнялись в дацанах ламами [8, с. 25, 30]. В 1865 г. ведущий лама Кырынского дацана ширетуи Д. Тэрчигаров пожертвовал музею РГО живописное изображение одиннадцатиликого Арья-балло (Бодхисаттва Авалокитешвара). Тремя годами позже от него же поступила бронзовая буддийская статуэтка [8, с. 29, 31]. Многие первые объединенные коллекции городского музея и музея РГО уничтожил иркутский пожар 1879 г.

Коллекции начали возрождать в 1880 г., и к 1920 г. фонды музея ВСОИРГО вновь укомплектовали восточными собраниями. На протяжении второй половины XIX в. представители ВСОИРГО активно исследовали политическое, торгово-экономическое, геолого-географическое положение и социальный облик народов Центральной Азии. Они же попутно занимались комплектованием восточных коллекций музея. Из Китая, Монголии и от забайкальских бурят в музей постоянно поступали буддийские произведения. Огромную роль в деле формирования монгольских коллекций сыграли забайкальские ламы и главенствующий над ними Бандидо Хамбо-лама Д.Г. Гомбоев. Его брат Н.И. Гомбоев, приняв крещение, сделал блестящую карьеру почтмейстера русской миссии в Тяньцзине и Пекине, где также собрал большую коллекцию восточного искусства. Благодаря Гомбоевым, музей ВСОИРГО пополнился десятками произведений

буддийского искусства. В Забайкальском крае и в Китае широко было известно имя А.Д. Старцева, внебрачного сына декабриста Н.А. Бестужева. Большую часть жизни Старцев прожил в Китае. Промышленник, коллекционер, меценат Старцев обладал огромной восточной коллекцией, ею он делился с иркутским музеем. Н.И. Гомбоев и А.Д. Старцев были связаны родственными узами. Их буддийские коллекции превосходили числом коллекцию музея ВСОИРГО, которая, согласно каталогу 1888 г., составляла 610 предметов. В 1900 г. коллекции Н.И. Гомбоева в Пекине и А.Д. Старцева в Тяньцзине погибли в огне при обстреле их домов восставшими ихэтуанями.

В числе крупных дарителей музею нельзя не назвать преподавателя русского и немецкого языков, просветителя буддизма, коллекционера Е.П. Пандера, высланного из Пекина в Иркутск 86 буддийских произведений. Почта доставила посылку как раз накануне открытия в конце 1888 г. в музее ВСОИРГО первой в России буддийской выставки.

Значительный вклад в восточное собрание музея было сделано в 1920 г., когда из Иркутской духовной семинарии поступило 192 экспоната ламаистского и шаманского культов [8, с. 84]. Тангка (инвентарный номер коллекции 7423) служили наглядными пособиями для будущих православных миссионеров. Буддийские иконы собирали сами священники, преподававшие в семинарии. Одним из видных представителей русской церкви и деятельным участником ВСОИРГО был священник и преподаватель И.А. Подгорбунский, подготовивший к выпуску три дореволюционных каталога по буддийской коллекции. Первые два каталога были изданы в Иркутске в 1888 г. при содействии Г.Н. Потанина, являвшегося на тот период правителем дел ВСОИРГО. Третий каталог музей выпустил в 1908 г.

В 1920 г. началась кампания по реорганизации бывшего музея ВСОИРГО. К 1927 году в музее находилось 3 тысячи бурято-монгольских произведений, а японо-китайских — 1 710 единиц хранения. Все эти 4 710 экспонатов составили золотой фонд восточного собрания музея ВСОИРГО, которым стал гордиться его правопреемник краеведческий музей [7, с. 320].

В дальнейшем с изменением статуса музея его восточные собрания пополнялись не так интенсивно. Более того, они значительно убавились, особенно — почти вдвое — сократились буддийские собрания. В годы советской власти ветхие экспонаты религиозного культа списывали или передавали в другие музеи.

В 1936 г. в Иркутске был открыт художественный музей. Новое учреждение культуры

пополнилось большим количеством произведений искусства из числа художественного отдела бывшего музея ВСОИРГО. Теперь восточные коллекции ИОХМ и ИОКМ во многом связаны общей историей.

Хранимые в иркутских музеях произведения буддийского искусства можно идентифицировать по принятой схеме с условным делением по категориям: 1) великие просветители и высшие последователи учителя-ламы, наделенные мудростью древнего учения; 2) будды, выражающие своими формами особые духовные смыслы; 3) бодхисаттвы, духовные подвижники, действующие во многих проявлениях; 4) докшиты, дхармапалы, идамы — гневные хранители буддийской веры, их образы представляют основную иерархическую пирамиду буддийского пантеона.

Все буддийские святые и ритуальные культовые предметы считаются священными для верующих. Эти произведения вобрали в себя влияния индийской художественной традиции, тибетской иконографии, прежде чем сложились и развились более поздние монгольские национальные стилистические особенности, свои каноны красоты, позволившие художникам отображать с помощью разных технических приемов и материалов мифологизированные божественные образы центрально-азиатского буддизма.

Теперь кратко обратимся к нескольким произведениям монгольского буддийского искусства из собрания ИОХМ.

Тангка «Монастыри гор Утайшань» (рис. 1). Монголия, XIX в. Бумага, водяные краски. Размеры: 45,5 x 34,5 см. Поступила в ИОХМ в 1925 г. из Музея народоведения (бывшего Восточно-Сибирского отдела Императорского русского географического общества). Тангка написана в тибето-монгольском стиле и представляет собой центральную часть популярного изображения с видом на горные монастыри, другое ее название — «Карта Утайшань». Горный хребет Утайшань находится в провинции Шаньси на северо-востоке Китая. Здесь расположен один из религиозных буддийских центров Китая, называемый Утай или «Гора пяти высот», куда устремляются паломники со всех стран буддийского мира. На пологих местах горы Утай стоят пять древних монастырей в честь бодхисаттвы мудрости Манджушри (кит. Вэньшу) — здесь место его обитания. Паломникам трудно подняться к этим храмам, и, чтобы не мешать живущим там монахам, ниже построили другие пять храмов, установив в них копии скульптур пяти Манджушри из пяти храмов. Горы Утайшань и природные террасы привлекали внимание адептов буддизма как место для уединения и медитации еще в первые

**1. Монастыри гор****Утайшань.****Тангка.**

Монголия, XIX в.

Бумага, водяные краски.

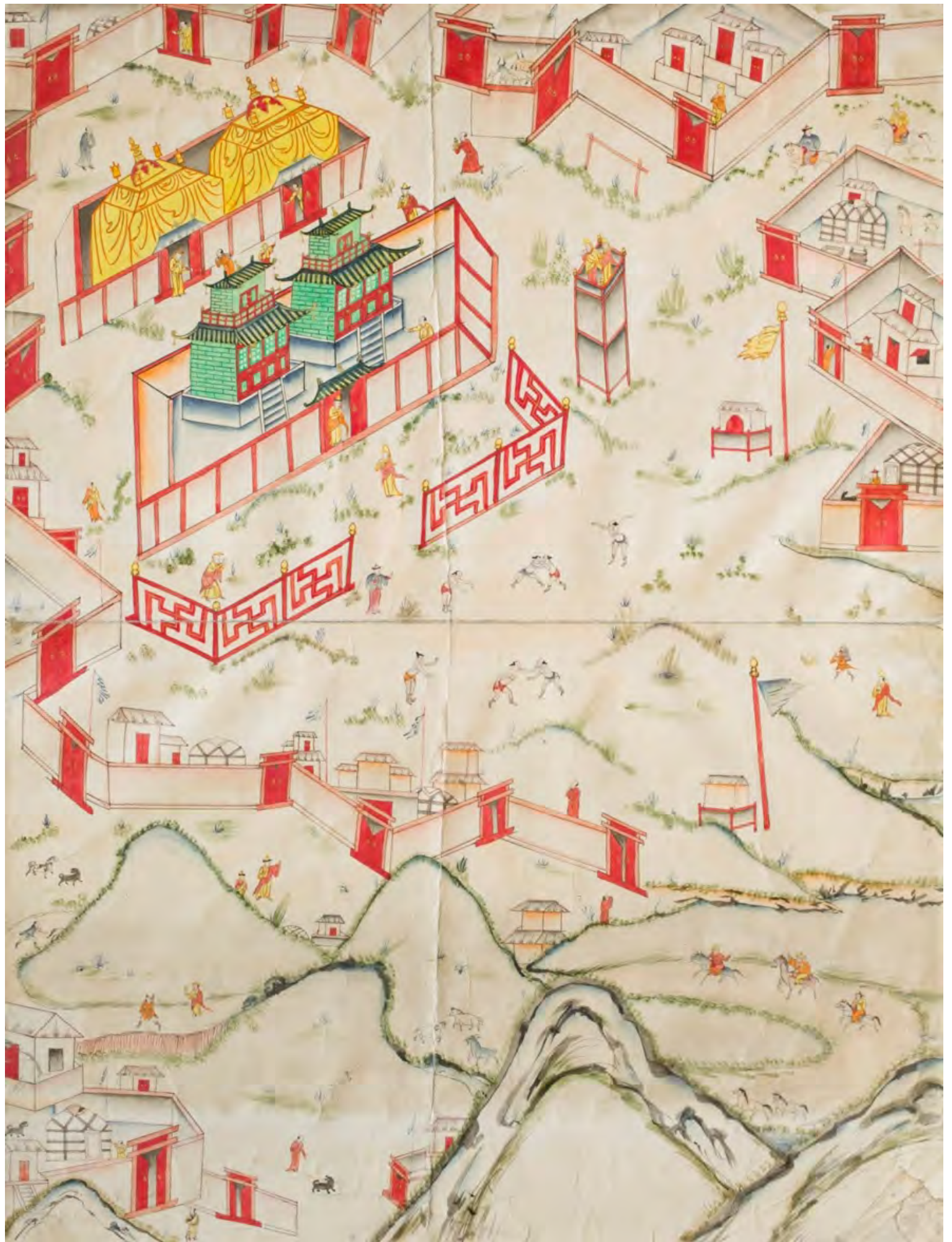
45,5 x 34,5.

Собрание Иркутского  
областного

художественного музея,

инв. КП-922, ЖА-167,

Ж. 167



столетия нашей эры. Здесь побывал знаменитый Бодхидхарма (440–528), индийский патриарх, основатель чань-буддизма. В Утайшане при тибетском царе Сонцэн Гампо (VII в.) было сооружено 108 храмов. Строительство храмов продолжалось и в последующие эпохи. Со временем Утайшань превратился в огромный архитектурный комплекс, состоящий из святилищ, монастырей, разных храмов, где также имелись беседки, ступы и прочие священные постройки. Тангка на тему «Утайшань» имеется также в Национальном музее Финляндии, в Хельсинки, аналог ее есть в Эрмитаже Санкт-Петербурга. Тангка из собрания Эрмитажа размером 186 x 110 см написана минеральными красками на холсте. На ней изображено, помимо строений, большое число монахов в центральной части композиции и широко отображен горный ландшафт по бокам. В тангка из собрания ИОХМ художник изобразил фрагмент горы Утайшань с храмами и кумирнями, посвященными бодхисаттве Манджушри. Эта богиня имеет пять ипостасей, которые обозначены пятью цветами: желтый, зеленый, оранжевый, белый и красный. Каждый цвет закреплен за одной из пяти вершин Утайшаня, где стоит по одному храму. Еще существует общий храм всех пяти форм Манджушри. Во всех храмах имеются статуи определенной формы Манджушри, а в общем храме их пять. Манджушри в форме Симханада изображается желтым цветом, таким же цветом окрашивается посвященный ему храм. Другая форма Манджушри — Сияма Манджугоша изображается зеленым цветом, этому цвету соответствует один из пяти храмов Утайшаня. Причем «зеленые» храмы преимущественно китайские, желтые — тибетские. Композиция заполнена фигурками всадников, монахов, здесь же пробуют свои силы борцы. В буддийских монастырях уделялось немалое внимание физической подготовке учеников, чаще практиковали освоение техники в стиле подражание животным [2, с. 241; 4, с. 438–441].

Тангка «Архат Рахула» (рис. 2). Монголия, XIX в. Хлопчатобумажная ткань, минеральные краски. Размер: 29 x 22 см. Поступила в ИОХМ в дар от П.Г. Маляревского 13 ноября 1952 года. На тангка изображен архат Рахула (тиб. *sgragcan-'dsin*), сын Сиддхартхи (Будды Шакьямуни) и единственный из его учеников, достигший просветления благодаря общению с отцом. Традиция передавать знания от учителя ученику свята в буддизме. Согласно буддийской истории, Рахула обитает в Приянгулдвипа. Однажды он проповедовал учение небесным божествам Траястримша, за что те преподнесли Рахулу корону. На нем монашеская одежда красного цвета. Он восседает на ковре из двойного слоя зеленых листьев, его атрибутом является корона

в руках. Корону художник изобразил несоразмерной с головой. Его правая нога по-восточному поджата, левая согнута в колене. Рядом с ним ученик бхикшу — монах, достигший высшей степени посвящения, и локапал — один из четырех хранителей света, который подносит дары. В буддийских храмах всегда изображались архаты (архат — «достойный, заслуживающий», означает титул того, кто достиг четвертой ступени на пути к Нирване и стал более не подвластен закону перерождения). Задача архата — хранить Колесо Закона после смерти Учителя Будды. Шестнадцать Архатов впервые упоминаются в одном кратком махаянском тексте, где говорилось о существовании Великих архатов и об их будущих проявлениях. Учеников у архатов всегда много, и архаты обязательно изображались с одним или несколькими учениками. Архат Рахула упоминается в китайском буддийском тексте IV века в числе других четырех архатов. Позже к ним присоединяются другие архаты. Каждый из них скрыт от простых смертных, но из своих мест обитания посредством магической энергии они всегда действуют во благо людей [4, с. 52; 5, с. 43].

Тангка «Кубера (Намсарай)» (рис. 3). Монголия, XIX в. Хлопчатобумажная ткань, минеральные краски. Размеры: 30 x 22 см (59 x 47 см). Обрамление: шелковая китайская ткань, подкладка из хлопчатобумажной ткани российского производства с цветочным орнаментом и геральдическим двуглавым орлом в нижней части. Закуплена ИОХМ в 1995 г. у С.М. Можаровского. Кубера, или Вайшравана (санскр. *Vaiśravaṇa*, Великий желтый — Яснослышащий), является индуистским богом богатства. Ему соответствует как тибетский вариант Кубера (тиб. *zNam-sras-gser-chen*), так и Джамбала, Намсарай, Намсрэ (монг.), один из локапал, хранителей четырех сторон света, владыка севера. Его место обитания — сакральная гора Меру (Сумеру). Божество традиционно восседает в свободной позе (*лалитасана*) верхом на белом льве, символе власти, служащем ему как ездовое животное (*вахана*). Кубера находится на одинарном лотосовом престоле. Изображен с усами и короткой бородкой, в ушах серьги, на голове пятилепестковый венец. В мандале его место расположения по сторонам света — север; он желтого цвета, так как в Махабхарате сравнивается с солнцем на восходе. Чаще изображают в китайской одежде или в доспехах. Пальцы правой руки сложены в жесте картари-мудра, при котором большой и безымянный пальцы держат символ — знамя победы дхваджа (санскр. *dhvaja*), символ победы над асурами, индийскими богами; в левой — мангуста, изрыгающая драгоценности.

**2. Архат Рахула. Танга.**

Монголия, XIX в.

Хлопчатобумажная ткань,

минеральные краски.

29 x 22.

Собрание Иркутского  
областного

художественного музея,

инв. КП-3716, ЖА-264





**3. Кубера (Намсарай).  
Танга.**

Монголия, XIX в.  
Хлопчатобумажная ткань,  
минеральные краски.  
30 x 22  
(с обрамлением 59 x 47).  
Собрание Иркутского  
областного  
художественного музея,  
инв. КП-15478, Ж-2337

Мангуста символизирует щедрость, пожирает змей, воплощающих жадность. Голова божества изображена на фоне зеленого нимба (*солонго*), символизирующего в буддизме северное направление, а тело излучает радужное сияние — мандорла (*гэрэль*), синий фон которого олицетворяет вечную жизнь души. Композицию тангка условно можно поделить на три части. Среднюю часть с доминирующей фигурой главного божества уравнивают верхние и нижние ряды божеств в соответствии с их положением в буддийском пантеоне. В свите Куберы якши (тиб. *gsang-ba-pa*, санскр. *guhya*) — божества, духи природы, сопровождающие бога на восьми лошадях. Будучи охранителями богатств, якши спешат к божеству с подношениями. Между ними, в верхней части над головой главной фигуры, изображен в облаках Ваджрапани — гневный хранитель буддийской веры, в центре внизу на лотосе сидит гухьяки, хранитель клада. Основные краски композиции — красный, синий, зеленый. Уравнивают цветовую гамму композиции белый и желтый цвета [2, с. 582].

Тангка «Бхайшаджьягуру» (рис. 4). Монголия, XIX в. Полотно, грунт, минеральные краски. Размеры: 44 x 34 см. Поступила в ИОКМ от М. Войничка в 1888 году. Сохранность: значительная утрата красочного слоя, справа разорван край полотна, вверху сквозное отверстие на зеленом круге солонго; полотно сильно мятое, края не подшиты. Вверху слева видны белые нитки, которыми пришита к живописному полотну с оборотной стороны белая бирка с инвентарным номером. Бхайшаджьягуру (санскр. *Bhaisajyaguru* — Духовный Учитель-лекарь; тиб. *sman-bla*) — особая форма Будды Врачевания, принятая им во время проповеди медицинской науки. Фигура божества изображена сидящей в традиционной позе ваджрасана (санскр. *vajrasana*) на белом круге лотосового престола, символизирующего луну (*candramandala* / *кандрамандала*). На голове вьющиеся синие волосы уложены пирамидкой — уснир (санскр. *usnir*). Сверху ушнику венчает драгоценный камень чинтамани (санскр. *chintamani*) — символ исполнения любого желания. Вытянутые мочки ушей едва не касаются плеч. На шее три черты — три пути спасения от страданий: долг, мораль, учение. Правая рука в варада-мудре с развернутой открытой ладонью символизирует щедрость. В руке стебель миробалана (известен в ботанике как алыча). Левая рука в дхьяна-мудре — с чашей подаяний (патра), в которой находится плод целебного растения миробалана. По другим данным, в чаше находится амрита (санскр. *amrta*) — эликсир, мифический напиток бессмертия, полученный богами и асурами (др.-инд. *Asura*, персонажи индийской

мифологии, обладающие жизненной силой) при пахтании молочного океана. Синее тело Будды покрыто одеянием желтого и оранжевого цветов. Голову обрамляет двойной нимб (*солонго*) фиолетового и зеленого цветов. За спиной божества — двойная мандорла красного и оранжевого цветов, излучающая сияние (*гэрэль*). Над головой Будды Медицины изображен Будда Шакьямуни (медитативная форма), внизу две фигуры бодхисаттвы. Между ними стоит ваза с плодами благой судьбы [1, с. 37, 81].

Тангка «Маричи» (рис. 5). Бурятия, XIX в. Полотно, грунт, цветные минеральные краски. Размеры: 31 x 25,3 см. Поступила в ИОКМ в дар от Хамбо-ламы Д.Г. Гомбоева в 1890 году. Сохранность: помятые края полотна, потертости краски, порывы краев полотна, загрязнение. Маричи (санскр. *Marichi*, тиб. *Одсер Чен-ма*) в мифологии буддизма (Махаяне и Ваджраяне) — бодхисаттва, олицетворяющая рассвет, идущая впереди Солнца. Считается проявлением Зеленой Тары (монг. *Ногон-дара эхэ*). Путники обращаются к ней с молитвой на рассвете, чтобы она уберегла их в дороге от возможной опасности. Она же является покровительницей восточных боевых искусств. В Индии она ассоциировалась с созвездием Большой Медведицы. Маричи сидит на повозке, запряженной семью кабанами (семь вепрей). Ее ноги поджаты, при этом правая стопа едва спущена с лотосового престола, что характерно для позы *лолита* (санскр.) или *очир забилат* (монг.). Кисть ее правой руки лежит на левом колене, ладонь открыта. Такое положение протянутой открытой ладони пальцами вниз означает милосердие, варада-мудра (санскр. *varada-mudra*) — мудра высшего даяния, символизирует щедрость, дарение. Левая рука согнута в локте на уровне груди. Ее пальцы сложены в символический жест харина-мудра (санскр. *harina-mudra*) и едва сжимают ветку с цветком. Голову украшает корона с пятью венцами. На тело золотистого цвета надежды солнечные одежды, оно украшено знаками бодхисаттвы. Голова изображена на фоне нимба (*солонго*) зеленого цвета. За спиной двойная мандорла темно-синего и оранжево-белого цветов с сияющими лучами (*гэрэль*). Вокруг зеленый горный пейзаж, над ним темно-синее небо с солнцем и луной. Иная форма Маричи — трехликая и многорукая. При этом одна ее голова львиная, а две — кабаны, символизирующие утро, полдень и вечер. В книге поступления тангка записана как Одсер-жама, что соответствует тибетскому названию Одсер Чен-ма или санскритскому Маричи [3, с. 34].



**4. Бхайшаджьягуру. Тангка.**

Монголия, XIX в.  
Полотно, грунт,  
минеральные краски.  
44 x 34.  
Собрание Иркутского  
областного  
краеведческого музея,  
инв. 1010-13, Тк 747

**5. Маричи. Тангка.**

Бурятия, XIX в.  
Полотно, минеральные  
краски.  
31 x 25,3.  
Собрание Иркутского  
областного  
краеведческого музея,  
инв. 1206-5, Тк 1830

**Выводы**

Сегодня в Монголии заметно возрождаются национальные формы буддизма после периода богоборчества в XX веке. По мнению ряда монгольских лам в Улан-Баторе, после захвата Тибета Китаем центр традиционного буддизма постепенно смещается в сторону Монголии. В силу давних взаимосвязей ее с Россией и, в первую очередь, с традиционно буддийскими российскими территориями, крайне важно усиливать культурный обмен между странами, закрепить исторические связи Востока и Запада. Развитие музейного дела, расширение музейных коллекций монгольских экспонатов, выставочная деятельность и привлечение широкой аудитории к сокровищам буддийского, в том числе монгольского искусства — один из наиболее эффективных путей к этому.

## Литература

1. Базарон Э.Г. Очерки тибетской медицины. Улан-Удэ: Агентство ЭкоАрт, 1992. 224 с.
2. Ванчикова Ц.П. Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье. М.: Дизайн, Информация, Картография, 2008. 598 с.
3. Дудко Н. Буддийское искусство танка. Улан-Удэ: Тип. НоваПринт, 2011. 88 с.
4. Елихина Ю.И., Самосюк К.Ф. Обитель милосердия. Искусство тибетского буддизма. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2015. 512 с.
5. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. Самара: ИД Агни, 2000. 144 с.
6. Руднев А.Д. Заметки о технике буддийской иконографии у современных зурачинов (художников Урги, Забайкалья и Астраханской губернии). Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. Наук, 1905. 15 с.
7. Сибирская советская энциклопедия: в 4 т. / Под общ. ред.: М. К. Азадовского и др. Новосибирск: Сибир. краевое изд-во [Зап.-Сиб. отделение ОГИЗ], 1931. Т. 2. 1152 с.
8. Шинковой А.И. Буддийское наследие Монголии и Востока (XVII–XX вв.). Иркутск – Улан-Батор: Эрхуу, 2018. 464 с.

## References

1. Bazaron E.G. *Ocherki tibetskoy meditsiny* [Essays on Tibetan Medicine]. Ulan-Ude, EcoArt Agency Publ., 1992. 224 p. (In Russian).
2. Vanchikova Ts.P. *Zemlya Vadzhrapani. Buddizm v Zabaykal'ye* [The land of Vajrapani. Buddhism in Transbaikalia]. Moscow, Design, Information, Cartography Publ., 2008. 598 p. (In Russian).
3. Dudko N. *Buddiyskoye iskusstvo tanka* [Buddhist art of tanka]. Ulan-Ude, NovaPrint, 2011. 88 p. (In Russian).
4. Elikhina Yu.I., Samosyuk K.F. *Obitel' miloserdiya. Iskusstvo tibetskogo buddizma* [Abode of charity. Tibetan Buddhist art]. Saint Petersburg, the State Hermitage Publ., 2015. 512 p. (In Russian).
5. Roerich Yu.N. *Tibetskaya zhivopis'* [Tibetan painting]. Samara, Agni Publ., 2000. 144 p. (In Russian).
6. Rudnev A.D. *Zametki o tekhnike buddiyskoy ikonografii u sovremennykh zurachinov (khudozhnikov Urgi, Zabaykal'ya i Astrakhanskoy gubernii)* [Notes on the technique of Buddhist iconography among modern Zurachins (artists of Urga, Transbaikalia and Astrakhan province)]. St. Petersburg, Printing house of the Imperial Academy of Sciences, 1905. 15 p. (In Russian).
7. Azadovsky M.K. et al. (eds.). *Sibirskaya sovetskaya entsiklopediya: v 4 t.* [Siberian Soviet Encyclopedia: in 4 volumes]. Novosibirsk, Siberian regional publishing house, 1931. Vol. 2. 1152 p. (In Russian).
8. Shinkovoy A.I. *Buddiyskoye nasledie Mongolii i Vostoka (XVII–XX vv.)* [Buddhist heritage of Mongolia and the East (17th – 20th centuries)]. Irkutsk – Ulan Bator, Erhuu Publ., 2018. 464 p. (In Russian).

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Шинковой Анатолий Иванович — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник (искусствовед), Иркутский областной краеведческий музей, г. Иркутск, Российская Федерация. E-mail: anshin.789@gmail.com

**ABOUT AUTHOR:** Shinkovoy, Anatoly Ivanovich — Cand. Sc. (History), Art Critic, Chief Specialist, Irkutsk Regional Museum of Local Lore, Irkutsk, Russian Federation. E-mail: anshin.789@gmail.com

## Для цитирования | For citation:

Шинковой А.И. Монгольские произведения буддийского искусства в музеях Иркутска: общая характеристика коллекций // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 126–137. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.011>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/767>

Shinkovoy A.I. Mongolian works of Buddhist art in the museums of Irkutsk: general characteristics of the collections. *Iskusstvo Evrazii* — The Art of Eurasia, 2021, No. 3 (22), pp. 126–137. DOI: <https://10.46748/ARTEURAS.2021.03.011>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/767> (In Russian).



**Shishin, Mikhail Yurievich**

*Russian Academy of Arts,  
Moscow, Russian Federation*

**Шишин Михаил Юрьевич**

*Российская академия художеств,  
г. Москва, Российская Федерация*

**CREATIVITY OF THE MONGOLIAN  
ARTIST D. ENKHTAIVAN:  
STAGES OF FORMATION,  
KEY ELEMENTS  
OF THE CREATIVE METHOD**

**ТВОРЧЕСТВО МОНГОЛЬСКОГО  
ХУДОЖНИКА Д. ЭНХТАЙВАНА:  
ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ,  
КЛЮЧЕВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ  
ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.012**

**УДК 7.036:75(517.3)**

**БЛАГОДАРНОСТИ:** Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ и 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».

**ACKNOWLEDGMENTS:** The study was financially supported by the Russian Foundation for Basic Research and the Government of the Altai Territory according to the scientific project 19-412-220003 r\_a “Explication of the artistic cultural potential of the Altai Territory and determination of the mechanisms of its use in regional and international tourist projects”.

## АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается творческий путь современного монгольского художника Данзанбалжира Энхтайвана, который смог достичь продуктивного синтеза лучших черт монгольской и российской школ искусства. Показано, что Энхтайван сумел воспринять от российской школы гуманизм, интерес к внутреннему миру личности, стремление к профессионализму и достижению высокой художественной выразительности. Монголия же дала ему бесконечное количество тем и идей. В эволюции его творческого метода заметно, что от плоскостной трактовки, от крупных пятен в колорите своих работ художник постепенно переходит к свободному мазку, к высокой пластической выразительности формы; но одновременно в повышенной цветовой интенсивности явно просматривается влияние монгольской школы с ее декоративностью и цветовой насыщенностью. Работы художника представлены в ведущих государственных музеях и частных галереях Монголии, Германии, Польши и других стран.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** современное монгольское искусство; Данзанбалжир Энхтайван; монгольская живопись; обучение монгольских художников в России.

## ABSTRACT

The article examines the creative path of the modern Mongolian artist Danzanbaljir Enkhtaivan, who was able to achieve a productive synthesis of the best features of the Mongolian and Russian schools of art. It is shown that Enkhtaivan was able to perceive humanism from the Russian school, interest in the inner world of the individual, the desire for professionalism and the achievement of high artistic expression. Mongolia, on the other hand, gave him an infinite number of topics and ideas. In the evolution of his creative method, it is noticeable that from a flat interpretation, from large spots in the color of his works, he gradually passes to a free brushstroke, to a high plastic expressiveness of form; but at the same time, the influence of the Mongolian school with its decorative effect and color saturation is clearly seen in the increased color intensity. The artist's works are presented in leading state museums and private galleries in Mongolia, Germany, Poland and other countries.

**KEYWORDS:** contemporary Mongolian art; Danzanbaljir Enkhtaivan; Mongolian painting; training of Mongolian artists in Russia.

### Введение

Усиливающийся интерес к художественной культуре Монголии продиктован несколькими важными факторами, главные из которых — явный подъем современного монгольского искусства, недостаточная изученность последнего и, как следствие, малая освещенность в русскоязычной искусствоведческой литературе. Хотя при этом появившиеся в последнее время публикации [4; 5; 6; 7] помогают представить творчество отдельных художников XX–XXI веков, предлагают ряд перспективных подходов к анализу и интерпретации произведений монгольских мастеров. Одновременно были эксплицированы основные направления в современном монгольском искусстве, в частности, показывающие значительную роль российской школы в его становлении. Они помогают понять многое и в искусстве героя настоящей статьи — Данзанбалжира Энхтайвана.

У себя на родине он достаточно известен, и его творчеству посвящено несколько публикаций, но в основном это краткие биографические описания в каталогах или интервью. При этом Д. Энхтайван занимает одно из лидирующих мест в современном монгольском искусстве, ведет активную общественную, творческую и выставочную деятельность. Его работы хранятся в Монгольской национальной галерее и во многих частных собраниях, в том числе и за пределами Монголии; им созданы произведения, которые стали знаковыми для искусства его родины. Словом, его творчество заслуживает серьезного искусствоведческого осмысления, что и является целью настоящей статьи. Соответственно, отсюда вытекает ряд задач. Во-первых, представить основные вехи его жизни и творчества. Во-вторых, учитывая то, что главным учебным заведением для Энхтайвана стал Санкт-Петербургский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, — проследить, насколько это повлияло на становление творческого метода художника. И, наконец, третья задача заключается в том, чтобы попытаться найти подходы к анализу и интерпретации его работ.

### Обсуждение

Опубликованные труды о творчестве Энхтайвана [11] и личные беседы позволяют контурно прочертить путь становления художника. Родился Данзанбалжир Энхтайван в 1957 г. на юге Монголии, в поселке Есенбулаг Говь-Алтайского аймака. Это удивительно красивые места. Горные кряжи Алтая узким клином входят здесь в океан песков пустыни Гоби, а чего стоят одни заходы и рассветы над пустыней — невообразимая и непередаваемая никакими средствами игра света и цвета начинается в облаках и на небе. Каждый

миг живая магма цвета меняется от холодных оттенков сине-фиолетового до напряженного красного спектра палитры. Облака из бесформенных пятен вдруг обретают облик то мчащегося коня, то крадущегося барса, то пленительного женского силуэта. Всё это — на фоне абсолютной тишины, которая незнакома горожанину. Этот покой, могучий, всеохватный, создает впечатление, что человек — малый свидетель вселенской мистерии, финал которой — ночь — поражает еще больше, чем только что увиденная феерия цветовых протуберанцев. Видеть это каждый день и иметь от рождения душу, чуткую к красоте, — значит выбрать стезю художника, что и произошло с Энхтайваном. Но упоминание о его родных местах здесь важно не только для введения в мир детских впечатлений будущего художника, но еще и для того, чтобы далее показать, как они живут в его картинах.

Есть еще один важный момент, касающийся родины художника. Говь-Алтай занимает особое место в истории искусства Монголии. Отсюда был родом Б. Шарав [3] — основоположник современного искусства Монголии, выдающийся мастер, который в послереволюционные труднейшие годы закладывал его основания. И Энхтайван, безусловно, наследовал художественную традицию, идущую из Гоби.

Родители художника обучались в Улан-Баторе, а всё детство будущий художник провел в сельской местности. Заботились о нем бабушка и дедушка, которых он вспоминает с теплым чувством. Художник помнит многое из тех первых лет — жили очень просто, а наличие радиоприемника «Родина-52» заметно выделяло их стоянку из всех остальных своей зажиточностью. Семья жила на расстоянии от 20 до 30 км друг от друга, и каждая встреча с другими людьми была событием. Один-два раза в год, только летом, приезжала кинопередвижка — грузовая машина, оборудованная примитивной древней киноустановкой. Люди собирались отовсюду, со многих стоянок, рассаживались перед экраном и смотрели новости, а потом фильм. По ходу показа лента рвалась, и механик многократно склеивал части. Но эти перерывы все воспринимали спокойно, беседовали, обсуждали увиденное, а дети, особенно мальчишки, старались попасть как можно ближе к киномеханику, зачарованно и с благоговением смотрели на его до автоматизма отработанные операции. Все эти воспоминания художника ценны тем, что в одной из лучших его работ — «Ночная степь» — он передал свои детские восторги и переживания. Чуть позже мы вернемся к этой картине, а пока постараемся проследить тот путь, что привел Энхтайвана в мир искусства. Прямо скажем, ему



1. Д. Энхтайван.  
**Знамя Независимости.**  
1975.

Грунтованная ткань,  
гуашь, акварель.

62 x 52.

Коллекция художника

посчастливилось, и с первых шагов он оказывался рядом с большими мастерами и творческими людьми.

Еще ребенком он, живя у дедушки с бабушкой, жадно ловил в разговорах взрослых всё, что было связано с искусством. К ним на стоянку приходит старый лама и рисует, а мальчик зачарованно смотрит, как на глазах рождаются красивые картинки. Потом, подметив, как киномеханик склеивает

пленку, Энхтайван пробует из бумаги сделать свое «кино» с перфорацией и движением лошадей, раскрашивает их цветными карандашами, сворачивает в трубочку и раскручивает ее с помощью все тех же карандашей, порой достигая эффекта движения.

Всё это были подступы к искусству, но системно заниматься изобразительным творчеством он начал в Улан-Баторе. Вначале это были уроки рисования, которые вел учитель труда,

а в свободное время мальчик ходил в школьный кружок. Потом увлечение искусством приводит его в студию рисования во Дворце пионеров, где его учителем станет профессиональный художник Энхболд. Он учил работать акварелью, рисовать карандашами, ставить творческие постановки; он много рассказывал об искусстве и о жизни художников. Нужно было выпускать стенгазеты, оформлять праздники, особенно Новый год, и тут у школьника, одаренного и получившего уже навыки творчества, открывались большие возможности, пришло первое признание его мастерства.

В 14 лет Энхтайван окончательно выбирает для себя путь художника, поступает в специализированную художественную школу, где даже платили стипендии, и в 1975 году пишет выпускную работу на историческую тему «Знамя Независимости». Несмотря на то что это было среднее специальное обучение, преподавание велось по классическим канонам художественного образования, педагогами были художники одаренные и творчески работающие. Ныне многие из них признаны, их произведения находятся в постоянной экспозиции Национальной картинной галереи Монголии, о них издаются монографии, статьи, выпускаются альбомы. Классным руководителем был художник Тумурбаатар, графику преподавал Доржпалам, живопись — Гаваа, а дизайн — народный художник Гомбосурен и народный художник Амгалан. Руководителем дипломной работы был ныне признанный классик монгольского искусства Урджин Ядамсурэн. Он был значительно старше других преподавателей, увлекался этнографией, моделированием национальной одежды. Важно отметить в связи с будущим обучением Энхтайвана в России, что его учитель с 1938 по 1942 год учился в институте им. В.И. Сурикова в Москве у замечательного живописца С.В. Герасимова.

Ядамсурэн рассказывал ученикам и о жизни страны до революции 1921 г., о том, как жили люди и что изменилось в связи с обретением страной независимости. Ученик видел замечательные альбомы с рисунками учителя, для него открывался заветный сундук с этнографическими материалами и редкими фотографиями из жизни различных народностей Монголии. Целый год шло активное погружение Энхтайвана и в секреты мастерства, но, может быть, еще больше — в глубины истории Монголии. Результатом этого и стала дипломная работа «Знамя Независимости» (рис. 1).

Будучи ученической по характеру, картина дает немало поводов взглянуть в нее основательно. На ней показано, как над дорогой реликвией — знаменем независимости Монголии — трудятся

десять прекрасных женщин. Их движения еще отчасти скованны, пространство условно, колорит построен на локальных цветах. Но это не мешает увидеть ряд очень важных моментов. Первое, что нужно иметь в виду в отношении монгольского искусства, в том числе современного, — это тяготение к символичности. Можно даже вывести закономерность: чем больше символов в произведении, тем оно удачнее с идейно-содержательной стороны, и это характерно для данной картины. При этом многое в произведении говорит о влиянии учителя Энхтайвана — Ядамсурэна. Неслучайно число десять в фигурах мастериц — они представляют десять наиболее крупных родов Монголии. Важно заметить, что каждая из женщин одета в свой родовой костюм, написанный в мельчайших подробностях. В этом видится желание художника не только показать свои знания культуры страны, но и символически изобразить, как вся Монголия создает знамя, реализует свою мечту о независимости и свободе. Более того, согласно легендарным представлениям, образ нового знамени был вдохновлен прекрасной богиней, поэтому и исполнение его красавицами — это своего рода намек на божественный прекрасный источник и самой свободы, и ее символа — Знамени.

Однако на этом исторические и весьма точно воспроизведенные подробности не заканчиваются. Например, на дальнем плане у коновязи стоят лошади. Очень важно подметить, что их пять. Само по себе это число сакрализовано в монгольской культуре и символизирует единство четырех сторон света и центра. Кроме того, это легендарные пять коней счастья. Еще один существенный момент: у каждой лошади своя масть, что особо подчеркнуто, выделено в картине; при этом показаны как бы «эталонные» масти, хотя сами кочевники знают о гораздо большем их числе. Неслучайны и ковры, на которых располагаются мастерицы. Это войлочные стеганные ковры стиля ширмэл [1], который сложился еще в гуннское время, а потом был доведен до совершенства монголами. Детали картины в символично-содержательном ключе можно вычитать и дальше. Например, на переднем плане располагается сосуд необычной формы — это монгольский термос для чая. С чая начинается обряд гостеприимства у монголов. Появление этого предмета на картине символически сообщает о радушии и желании общения как основной черте монголов.

В колористическом решении картины также просматривается влияние учителя. Сам Ядамсурэн прошел интересную эволюцию в своем творчестве. Многие его работы, созданные в годы учебы в Москве и после, несут следы реалистической

живописной манеры, характерной для российской школы искусства. Но ко времени, когда судьба счастливо сводит Энхтайвана с Ядамсурэном, его учитель, увлеченный культурой своего народа, обращает свое внимание на традиционный стиль, родившийся в Монголии, — монгол зураг. И в рассматриваемой работе некоторые важные элементы этого стиля находят свое отражение. Монгол зураг глубинно отвечает эстетическим и мировоззренческим установкам монголов, поэтому даже в современном искусстве Монголии, в жестко конкурентных порой условиях полистилизма, он сохраняет высокий уровень привлекательности и у художников, и у зрителей. Его исследования активно ведутся в Монголии и России [2; 3; 8; 9], ему присущи условность и декоративность колорита, тяготение к плоскостному решению, порой к миниатюрности в изображении отдельных фигур и сцен, к повествовательности. Ядамсурэн творчески подошел к стилю монгол зураг. Картины, выполненные в нем, не только обрели новое идейное содержание, но и обогатились новыми пластическими ходами — в частности, отойдя от миниатюрности фигур, художник придал им монументальность. Все это активно использовал его ученик, и результат оказался более чем успешным. Журнал «Монголия», издававшийся на русском языке, опубликовал цветную репродукцию этой картины.

Окрыленный успехом и признанием на родине, Энхтайван едет в Ленинград и поступает в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина. И здесь его ждет вновь удача, потому что его учителем, а затем и другом становится замечательный живописец Ю.М. Непринцев.

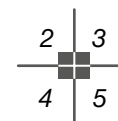
Энхтайван переступает порог академического института в 1976 году. К этому времени его новый учитель достиг высот признания: он — профессор, народный художник СССР, академик Академии художеств СССР, а главное — удивительный педагог и художник, находящийся на пике своего творчества. Через него монгольский ученик приобщается к замечательной русской школе изобразительного искусства. Ю.М. Непринцев — один из плеяды мастеров, учившихся у И.И. Бродского, а тот учился и работал вместе с И.Е. Репиным. Таким образом, ранее введенный в русло уникальной монгольской художественной традиции через своих учителей в Улан-Баторе, Энхтайван в Ленинграде в стенах института входит в самое русло русского искусства. Теперь ему предстояло познать и принять другую традицию, а в будущем осуществить их благодатный синтез. Что и удалось сделать художнику, но прежде были годы учебы, освоения мастерства, долгие часы академических штудий,

которые он, судя по сохранившимся учебным рисункам и этюдам времени учебы, проходил весьма успешно и на большом творческом подъеме.

В Ленинграде для Энхтайвана открылись не только двери института. Открылся мир искусства — и российского, и мирового. Залам Эрмитажа и Русского музея было посвящено всё свободное время художника. Масштабы всемирной истории искусства, с одной стороны, ошеломляли, с другой стороны, вдохновляли. И четче прорисовывалась его собственная миссия: его родина должна стать полноправным членом этого великого храма искусств; о ее сокровищах истории и культуры, о ее людях и удивительной природе должны узнать во всем мире. Всё это ждало художника впереди, а пока он с благоговением входит в академические классы и с восторгом, что чувствуется в его ранних работах, пишет этюды.

Особенно его, жителя гор и степей, поразил пленэр в Крыму. Он знал о бескрайности степей, а теперь о ней ему сказало Черное море, причем в тех же местах, где создавал свои всемирно известные картины Айвазовский. Рассматривая крымские этюды Энхтайвана, интересно заметить ряд важных моментов. Этюды эти полны энергии и страсти. Новые места, яркое, как в Монголии, солнце, богатая красками природа, даже просто камни, — всё захватывало, всё просилось на холст, всё было будто бы заранее подготовлено для художника. Только пиши, только успевай за изменчивой цветовой гаммой. И Энхтайван, стремясь захватить быстро меняющиеся цветосветовые отношения, радикально изменил свою манеру писать. Не только как память о замечательном крымском пленэре хранит он эти этюды. В сравнении с картиной «Знамя Независимости» он сделал значительный шаг вперед и обрел еще одно очень важное средство художественной выразительности — свободный мазок. Из его работ ушла заливка цветом, когда большое выразительное цветное пятно решало колористические задачи. Теперь мазок свободный, легкий давал форму и фактуру объекту в картине и формировал пространство — не глухое, а трепетное, живое, точнее сказать, живописное.

Годы учебы завершились дипломной работой «Ночная степь» (рис. 10). Сюжет ее, как уже сказано, был взят из детства — о кинопередвижке, которая приехала на стоянку. Перед выпускным курсом Энхтайван приехал на родину, спал под открытым небом, вдыхал в себя запахи степи, размышлял и погружался в две бесконечные реальности — степной простор и небо с серебряными искрами звезд, с удивительной небесной дорогой — Млечным путем, который красиво называется по-монгольски Тенгээрин Заадас.



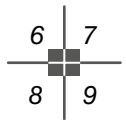
2. **Д. Энхтайван.**  
**Двойная постановка.**  
1983.  
Бумага, сепия.  
60 x 80.  
Художественный фонд  
Института живописи,  
скульптуры и архитектуры  
им. И.Е. Репина

3. **Д. Энхтайван.**  
**Портрет Батлундена.**  
Бумага, сепия.  
58 x 78.  
Коллекция художника

4. **Д. Энхтайван.**  
**Портрет юриста  
Батсайхана.**  
1998.  
Бумага, сепия.  
59 x 80.  
Коллекция художника



5. **Д. Энхтайван.**  
**Обнаженная.**  
2020.  
Бумага, сепия.  
82 x 60.  
Коллекция художника

6. **Д. Энхтайван.****Ай-Петри.**

2017.

Холст, масло.

60 x 40.

Коллекция художника

7. **Д. Энхтайван. Алупка.**

2017.

Холст, масло.

60 x 43.

Коллекция художника

8. **Д. Энхтайван. Симеиз.**

2017.

Холст, масло.

60 x 43.

Коллекция художника

9. **Д. Энхтайван.****Черное море.**

2017.

Холст, масло.

60 x 43.

Коллекция художника

Художник вернулся к воспоминаниям детства, но с позиции нового опыта, умудренный новыми знаниями.

Это хорошо чувствуется в композиции картины. Художник смотрит на происходящее как бы со стороны. Видит хорошо знакомое событие — грузовая машина, немудреный экран, выдавшая виды киноустановка, люди, что собрались вокруг, — кто-то по-кочевнически даже не сошел с седла и смотрит фильм на коне. Эта отстраненная позиция живописца дает возможность ввести в композицию два очень крупных элемента — ночное небо, что занимает собой большую часть картины и, отодвигая группу людей и киноустановку вглубь полотна ко второму плану, тем самым вводит в картину второй значимый элемент — спящую степь. Вся картина строится в синей гамме — от глубокого

темно-синего, почти черного, до цветных оттенков, которые сочетаются с пятнами желтого света, льющегося с экрана, где крупно вспыхивает лицо героя. Люди своей малостью подчеркивают бескрайность неба и степи. Их жизнь конечна, уйдут поколения людей, как ушли герои фильмов, но вечным будут небо и степь.

Картина получила высокую оценку. Комиссия профессоров, в которую входили, как их Энхтайван называет, «живые боги», Е.Е. Моисеенко и А.А. Мыльников и, конечно же, руководитель Ю.М. Непринцев, о работе выпускника дала самые лестные отзывы. Окрыленный художник едет на родину, и здесь сразу же появляются новые работы. Одним из наиболее значительных стал портрет известного борца.

«Чемпион по национальной борьбе Ж. Мунхбат» — так называется эта картина, и она говорит



10. **Д. Энхтайван.**  
**Ночная степь.**  
1987.  
Холст, масло.  
150 x 210.  
Коллекция художника



11. **Д. Энхтайван.**  
**Чемпион**  
**по национальной**  
**борьбе Ж. Мунхбат.**  
1994.  
Холст, масло.  
Размер 80 x 100.  
Коллекция художника

о выросшем мастерстве, об обретении не просто уверенности в своих силах, но и о свободе в работе над замыслом (рис. 11). Хорошо чувствуется позиция Энхтайвана — рассказать о Монголии, о своей причастности к ее культуре и обычаям, о ее людях. Надо знать, что национальная борьба в Монголии — это больше чем спортивное состязание. Борец, тем более чемпион — это герой, на которого с благоговением взирают все — и взрослые, и тем более дети, и мужчины, и женщины. Когда начинаются соревнования по борьбе во время национального праздника Наадам, останавливается вся жизнь в Монголии. Нет монгола, который не знал бы всех чемпионов по имени.

Энхтайван поставил достаточно сложную и в техническом, и в образном планах задачу. Перед нами портрет человека, которого художник знал, сделал с него рисунки и живописные этюды. Формально это жанровый портрет, но по сути дела — это тематическая картина, с обширным пространством, зрителями на дальнем плане и другими важными деталями. Герой картины показан в особый момент: поединок для него только начинается, Ж. Мунхбат одет в борцовский костюм, на голове шапка борца, и он, как и его невидимый соперник, по ритуалу должен исполнить танец орла. Это древнейшее правило и завораживающее действие: богатыри очень пластично, с большой выразительностью и правдоподобием имитируют полет громадной птицы, плавно взмахивают руками, кружатся, наклоняются в разные стороны.

Энхтайван показал своего героя в этот самый момент, чем значительно усложнил задачу. Фигура в таком движении имеет множество сложных сокращений. Любая, даже малая ошибка в анатомии здесь приводит к тяжелым последствиям. Исчезнет не только ощущение танца и легкости — будет впечатление падения, словом, композиция просто рухнет. Художник справляется с поставленной задачей, а это непросто, ибо фигура борца грузная, тяжелая, с крупными массами мышц. Вытянутый формат — важная деталь картины. Как известно, он монументализирует образ и придает ему торжественность и элемент героики, что необходимо для данного сюжета. Одновременно этот формат сжимает и концентрирует пространство, и это Энхтайван удачно использовал, акцентируя внимание зрителя на лице борца.

Психологический образ раскрывает многое в герое картины. Он по духу боец, который, видимо, давно, с детства, шел к этому мигу, к будущей победе. Было на этом пути всё — боль, травмы, поражения, разочарования и многолетний изнурительный труд. Шло не только физическое,

но и личностное становление. Во взгляде читается решимость, предельная внимательность к сопернику. Борец отстранен от всего, вне поля его внимания сейчас зрители, судьи, вообще весь мир, есть только максимальная концентрация и решимость победить.

Возвращение Энхтайвана на родину, с одной стороны, принесло много радостных встреч и открытий, новые творческие замыслы, участие в выставках и знакомство с творчеством земляков, но с другой стороны, совпало со временем начала социально-экономических реформ, которые прокатились по всем странам социалистического лагеря. Чиновники и представители партноменклатуры более чем холодно встретили выпускника российского института, с отличием его закончившего. Ему предлагают заведомо непривлекательные варианты работы в отдаленных провинциальных городках. Он избирает Эрдэнет — город рядом с крупнейшим месторождением, развитой промышленностью, большим числом технической и творческой интеллигенции. Энхтайван в силу своего характера и взглядов скоро оказался в центре различных политических течений, которые в конце концов привели к созданию Демократической партии в Монголии, ныне одной из ведущих в стране. Более того, как ее активный член он оказывается в Парламенте страны — не просто как депутат, но занимает высокий пост. Эта особая страница в жизни художника, которая показывает его гражданскую смелость и активность, искреннюю любовь к родине, желание сохранить богатства ее культуры и природы. Парламентскую трибуну он использует для того, чтобы убеждать принять законы в защиту природы, духовного и художественного наследия Монголии. Но реформы распахнули границы, и многие творческие личности надолго, а порой и навсегда покинули страну. Энхтайван не принял этот путь, он активно использовал возможности поездок по другим странам, что открыло для него и другой мир, и другие художественные течения. Для многих художников подобный опыт стал ошеломляющим; многие перешли на современные и «модные» формы искусства. Энхтайван стойко прошел мимо этих искушений. Помогли воля и прочный фундамент, заложенный вначале в художественной школе в Монголии, а затем в Институте им. И.Е. Репина в Ленинграде. Это принесло плоды, и персональные выставки художника успешно прошли не только на родине, но и в Германии, Польше и других странах. Его работы хранятся в государственных и частных монгольских собраниях и во многих странах мира. С неослабевающей энергией художник творит; он активен и как искусствовед; выступает в печати, призывая



12. **Д. Энхтайван.**  
**Гора Хугну Хайрхан.**  
2010.  
Холст, масло.  
40 x 30.  
Коллекция художника



13. **Д. Энхтайван.**  
**Табун зимой.**  
2000.  
Холст, масло.  
80 x 62.  
Коллекция художника

14. **Д. Энхтайван.**  
**Сумерки Цууц Манхтай.**  
1999.  
Холст, масло.  
60 x 48.  
Коллекция художника



15. **Д. Энхтайван.**  
**Гора Сугай.**  
2003.  
Холст, масло.  
40 x 30.  
Коллекция художника





16	17
18	19

16. **Д. Энхтайван.**  
**Старый монастырь**  
**аймака Дундговь.**

2010.

Холст, масло.

40 x 30.

Коллекция художника

17. **Д. Энхтайван.**  
**Священная теплая**  
**Гоби.**

2001.

Холст, масло.

40 x 30.

Коллекция художника

18. **Д. Энхтайван.**  
**Художник В.С. Цай**  
**на пленэре.**

2003.

Холст, масло.

40 x 30.

Коллекция художника

19. **Д. Энхтайван.**  
**Гора Эж Хайрхан.**

2000.

Холст, масло.

50 x 40.

Коллекция художника

стремиться в искусстве к высокому профессионализму, часто при этом ссылаясь на своих монгольских и русских педагогов; предлагает увидеть в художественном наследии Монголии и в современном искусстве большие возможности для духовного и эстетического воспитания людей и повышения авторитета своей страны [10].

### Выводы

Энхтайван — художник, который смог глубоко проникнуть в сущностные особенности монгольского и российского искусства. Художественная одаренность и творческая воля, внимательное отношение к жизни, активная позиция помогли ему не стать эпигоном других мастеров, а, обогатившись их творческими открытиями, сохраняя связь с традициями, найти свой путь. Анализ его работ показывает, что Энхтайван сумел воспринять от российской школы искусства гуманизм, интерес к внутреннему миру личности, стремление к профессионализму и достижению высокой

художественной выразительности. Монголия же дала ему бесконечное количество тем и идей. В эволюции его творческого метода заметно, как от плоскостной трактовки, от крупных пятен в колорите своих работ он постепенно переходит к свободному мазку, к высокой пластической выразительности формы; но одновременно в повышенной цветовой интенсивности явно просматривается влияние монгольской школы с ее декоративностью и цветовой насыщенностью.

## Литература

1. Батсайхан Ц.-О. Ширмэл как художественный стиль Центральной Азии // Искусство Евразии. 2016. № 1 (2). С. 29–36. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.003>
2. Иккерт Т.В. Перспективы комплексного метода анализа монгольской живописи стиля монгол зураг (на примере картин Б. Шаравы) // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 322–326. DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.60>
3. Иккерт Т.В., Д. Уранчимэг, М. Ю. Шишин. Живопись Б. Шаравы в контексте евразийских тенденций // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 10. С. 252–57. DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.50>
4. Константы культуры России и Монголии: очерки истории и теории / Под общей редакцией. Шишина М.Ю., Макаровой Е.В. Барнаул: Алтайский дом печати, 2010. 313 с.
5. Учение арга билиг как ось монгольской культуры / М.Ю. Шишин, С.М. Белокурова, А.В. Иванов [и др.]; под общей редакцией М.Ю. Шишина. Барнаул: ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова» (АлтГТУ), 2013. 181 с.
6. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии XX века в контексте влияния русской художественной школы: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Барнаул: [б. и.], 2006. 26 с.
7. Шишин М.Ю., Белокурова С.М., Иккерт Т.В., Мушеникова Е.А., Царева Н.С., Чирков В.Ф. и др. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории. Барнаул: ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова» (АлтГТУ), 2018. 321 с.
8. Шишин М.Ю., Белокурова С.М., Уранчимэг Д. Основные тенденции в современном искусстве Монголии: опыт интерпретации произведения искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 206–210.
9. Баяртөр Б. Дурслэх урлаг судлал шинжлэл. Улаанбаатар: «Бэмби сан» ХХК, 2014. 414 х.
10. Д. Энхтайван. Бид алтан уеийнхний гарын шавь // Дурслэх урлагийн сургуулийн туухэн твочоон (1945–2020). Улаанбаатар: СУИС, 2021. Х. 78–79.
11. Данзанбалжырын Энхтайван // Лхагва А. Монгол Зуранчид. Улаанбаатар: «Адмон», 2009. Х. 480–486.

## References

1. Batsaikhan T.-O. Shirmehl kak khudozhestvennyi stil' Tsentral'noi Azii [Shirmel as the artistic style of the Central Asia]. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2016, No. 1 (2), pp. 29–36. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.003> (In Russian).
2. Ikkert T.V. Perspektivy kompleksnogo metoda analiza mongol'skoi zhivopisi stilya mongol zurag (na primere kartin B. Sharava) [Prospects for comprehensive study of the Mongolian traditional painting Mongol Zurag (by the example of B. Sharav's pictures)]. *Manuskript — Manuscript*, 2019, Volume 12, No. 11, pp. 322–326. DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.60> (In Russian).
3. Ikkert T.V., D. Uranchimeg, M.Yu. Shishin. Zhivopis' B. Sharava v kontekste evraziiskikh tendentsii [B. Sharav's painting in the context of the urasian art trends]. *Manuskript — Manuscript*, 2019, Volume 12, No.10, pp. 252–57. DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.10.50> (In Russian).
4. Shishin M.Yu. (ed.). *Konstanty kul'tury Rossii i Mongolii: ocherki istorii i teorii* [Constants of culture of Russia and Mongolia: essays on history and theory]. Barnaul, Altai Printing House, 2010. 313 p. (In Russian).
5. Shishin M.Yu., Belokurova S.M., Ivanov A.V. et al. *Uchenie arga bilig kak os' mongol'skoi kul'tury* [The teaching of Arga Bilig as the axis of Mongolian culture]. Barnaul, Altai State Technical University, 2013.181 p. (In Russian).
6. Chutcheva K.A. *Izobrazitel'noe iskusstvo Mongolii XX veka v kontekste vliyaniya russkoi khudozhestvennoi shkoly* [The visual arts of Mongolia of the XX century in the context of the influence of the Russian art school. Cand. Art sci. diss. Abstr.]. Barnaul, s. n., 2006. 26 p. (In Russian).
7. Shishin M.Yu., Belokurova S.M., Ikkert T.V., et al. *Iskusstvo Sibiri i Mongolii KHKH – nachala XXI v.: ocherki istorii i teorii* [Art of Siberia and Mongolia 20th – early 21st century: essays on history and theory]. Barnaul, Altai State Technical University, 2018. 321 p. (In Russian).
8. Shishin M.Yu., Belokurova S.M., Uranchimeg D. Osnovnye tendentsii v sovremennom iskusstve Mongolii: opyt interpretatsii proizvedenii iskusstva [The main trends in contemporary art of Mongolia: the experience of interpreting a work of art]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki — Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice*, 2017, No. 12 (86), part 2, pp. 206–210. (In Russian).
9. Bayartur B. *Dursleh urlag sent shinjal* [Fine Arts Studies]. Ulaanbaatar, Bambi Sun, 2014. 414 p. (In Mongolian).
10. D. Enkhtaivan. Bid altan ueiykhny garyn shav [We are students of the golden generation]. *Dursleh urlagiin surguuliy tuuhen tvocoon (1945–2020)* [History of the School of Fine Arts (1945–2020)]. Ulaanbaatar, SUIIS, 2021, pp. 78–79. (In Mongolian).
11. Danzanbaljirin Enkhtaivan [Danzanbaljirin Enkhtaivan]. Lhagwa A. *Mongol Zuranchid* [Mongolian artists]. Ulaanbaatar, Admon, 2009, pp. 480–486. (In Mongolian).

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Шишин Михаил Юрьевич — академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация. Доктор философских наук, профессор, Алтайский государственный технический университет им И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация.

ORCID 0000-0002-2148-5233. E-mail: [shishinm@gmail.com](mailto:shishinm@gmail.com)

**ABOUT AUTHOR:** Shishin, Mikhail Yurievich — Academician, the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. D. Sc. (Philosophy), Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation.

ORCID 0000-0002-2148-5233. E-mail: [shishinm@gmail.com](mailto:shishinm@gmail.com)

## Для цитирования | For citation:

Шишин М.Ю. Творчество монгольского художника Д. Энхтайвана: этапы становления, ключевые элементы творческого метода // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 138–151. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.012>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/761>

Shishin M.Yu. Creativity of the Mongolian artist D. Enkhtaivan: stages of formation, key elements of the creative method. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 138–151. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.012>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/761> (In Russian).

ПО ЗАПАСНИКАМ  
И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ  
И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

IN STOREROOMS  
AND EXPOSITIONS  
OF MUSEUMS  
AND ART GALLERIES

**Kornilina, Margarita Mikhailovna**

*The State Tretyakov Gallery,  
Moscow, Russian Federation*

**Корнилина Маргарита Михайловна**

*Государственная Третьяковская галерея,  
г. Москва, Российская Федерация*

И. Дьяговченко  
Кузнец мостъ



въ Москвѣ.  
дѣръ № 11.

**PAVEL TRETYAKOV'S ACTIVITY  
IN THE ANTIQUE ART MARKET**

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
П.М. ТРЕТЬЯКОВА  
НА АНТИКВАРНОМ  
ХУДОЖЕСТВЕННОМ РЫНКЕ**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.013

УДК 7.074+7.078

## АННОТАЦИЯ

Статья посвящена деятельности П.М. Третьякова как одного из участников антикварного художественного рынка второй половины XIX века. Анализ деятельности П.М. Третьякова на антикварном художественном рынке позволяет сделать общие выводы о его предпочтениях в коллекционировании и принципах, которых он придерживался, таких как целенаправленный поиск произведений признанных художников и желание добиться некоторой законченности в покупке работ отдельных мастеров. Остается открытым вопрос о взаимодействии коллекционера с посредниками в покупке картин. Изучение истории собирательства П.М. Третьякова может дать представление об участниках художественного рынка второй половины XIX века.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Государственная Третьяковская галерея; Павел Третьяков; история частного коллекционирования в России; художественный рынок в России второй половины XIX века; собрание живописи; собрание икон; живопись XVIII века в частных коллекциях.

## ABSTRACT

In this article, it seems important to pay attention to P.M. Tretyakov as one of the participants in the antique art market of the second part of the 19th century. The goal of this article is to define general conclusions about the preferences of Pavel Tretyakov's acquires and to identify an area for further work. Analysis of P.M. Tretyakov in the antique art market allows us to draw general conclusions about his preferences in collecting and the principles that he adhered to, such as a focused search for works by recognized artists and the desire to achieve some completeness in the purchase of works by individual masters. The question remains about the interaction of the collector with the art dealer in the acquiring of paintings. Studying the history of collecting P.M. Tretyakov can give an idea of the participants in the art market of the second half of the 19th century and clarify the provenance of some works.

**KEYWORDS:** the State Tretyakov Gallery; Pavel Tretyakov; the history of private collections in Russia; art market in the second part of the 19th century in Russia; painting collections; icons collections; painting of the 18th century in the private collections.

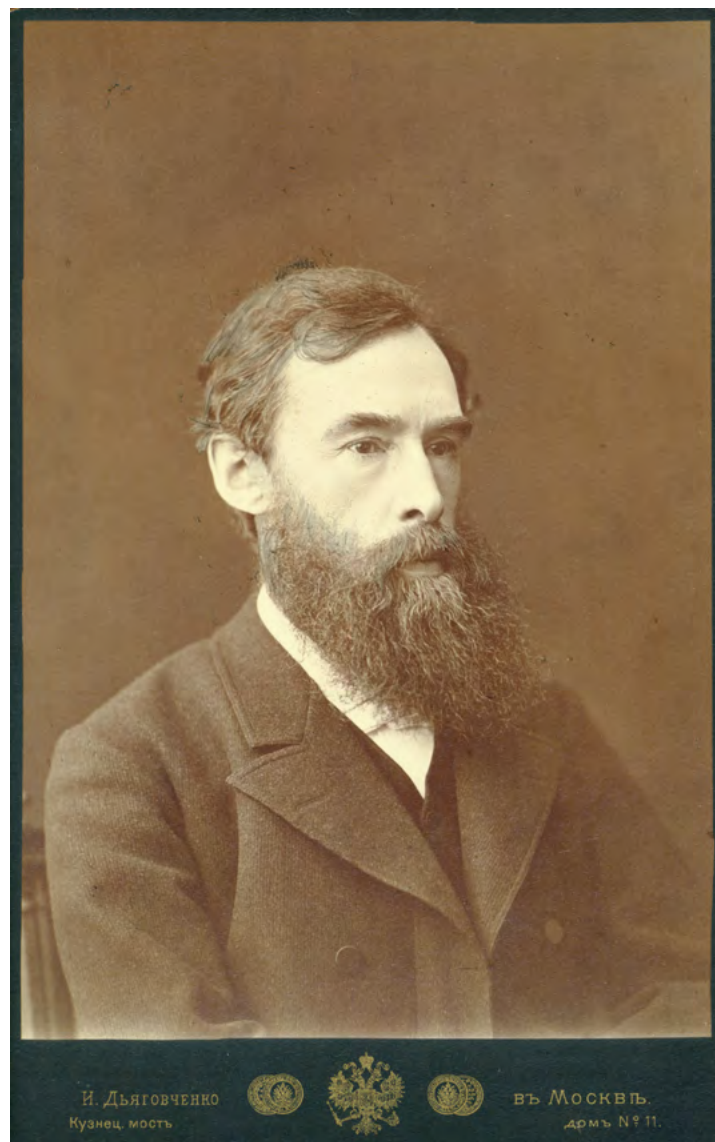
Художественный рынок русского искусства в России второй половины XIX века, следуя современным представлениям, можно разделить на рынок современного искусства и рынок антикварный. В данной статье под антикварным художественным рынком будет подразумеваться покупка и продажа произведений живописи, созданных в XVIII — начале XIX века, а также древнерусского искусства.

Приобретение Павлом Третьяковым антикварных произведений искусства традиционно рассматривается как часть истории формирования коллекции Третьяковской галереи. Так, например, в статьях Л.А. Маркиной, З.Т. Зоновой, Е.В. Гладышевой [3; 8; 13] собирательство Павла Третьякова является одним из предметов большого исследования об истории галереи. Здесь указаны основные характеристики коллекционирования Павла Третьякова, делаются общие выводы, названы имена художников, работы которых покупал собиратель, а также продавцов и посредников.

Тема деятельности П.М. Третьякова на антикварном художественном рынке требует отдельного монографического исследования, поэтому цель данной статьи — сделать общие выводы о предпочтениях Павла Третьякова при покупке антикварной живописи, определить круг более узких вопросов для дальнейшей работы, актуализировать уже имеющуюся информацию и зафиксировать некоторые новые сведения.

Решение П.М. Третьякова приобретать работы не только современных русских художников, но и произведения, созданные в предыдущие десятилетия, было сформулировано и закреплено им в завещании 1860 года. В нем собиратель высказал желание купить коллекцию Ф.И. Прянишникова, включавшую в себя в том числе и работы художников XVIII века, таких как А.П. Лосенко и Д.Г. Левицкий. Павел Михайлович Третьяков, знакомый с коллекцией Прянишникова лично, наверняка отметил для себя художественные достоинства работ мастеров предшествующего поколения, имеющих в этом собрании, и во многом благодаря этому вставил пункт об антикварном искусстве в свое завещание. Звучит в его первом завещании и пожелание «...приобретать все особенно замечательные, редкие произведения русских художников, всё равно какого бы времени они ни были» [5, с. 302].

Отношение к мастерам XVIII века менялось на протяжении XIX столетия. В середине 1840-х Нестор Кукольник сетовал, что имена «Лосенко, Боровиковского, Угрюмова, Левицкого и многих, многих других талантливых живописцев, едва известны в наше время» [10, с. 269]. В забвении эти художники находились и в 1850-е годы, когда собирательская деятельность П.М. Третьякова только начиналась [8, с. 182]. Однако в 1860-х годах



1. Павел Михайлович  
Третьяков.

1881.

Москва.

Фотография

И.Г. Дьяговченко.

Третьяковская галерея

ситуация изменилась. Международная выставка 1862 года в Лондоне, выставка «Портретов русских достопримечательных людей», открытая в Москве в 1868 году Обществом любителей художеств, привлекли внимание собирателей и критиков к забытым на какое-то время именам. В 1870 году популярность живописи XVIII века упрочила «Историческая выставка портретов лиц XVI–XVIII вв.» в Петербурге.

И текст завещания, и первые покупки живописи XVIII века, совершенные коллекционером до 1861 года [13, с. 7], свидетельствуют о том, что работы мастеров предшествующего времени Третьяков начал целенаправленно собирать до возникновения всеобщего интереса к живописи XVIII столетия, уже в 1850-х годах.

Можно выделить имена некоторых художников, за которыми коллекционер «охотился». Одним из таких мастеров был Д.Г. Левицкий. Первая работа этого художника в собрании коллекционера, портрет И.И. Дмитриева (1790-е, ГТГ), была куплена Третьяковым до 1873 года<sup>1</sup>. Всего в собрании

**2. И. Смирновский.**  
**Портрет молодого**  
**человека с mopсом.**

Конец 1790-х.

Холст, масло.

82,3 x 66.

Третьяковская галерея



коллекционера к 1898 году насчитывалось 4 работы Левицкого (из них оригинальных, т.е. тех, чья атрибуция со временем не была изменена, — 3). Все они были приобретены до 1893 года.

В 1875 году Третьяков интересовался портретом А.Д. Ланского (1782, Русский музей) кисти Левицкого. Портрет был выставлен на одной из столичных выставок, и коллекционер обратился за мнением о ценности работы к Ивану Крамскому. П.М. Третьяков объяснял свой интерес желанием приобрести в свое собрание еще одну работу Левицкого.

Одновременно с этим в переписке Третьякова и Крамского всплывает имя еще одного мастера, работы которого интересовали Третьякова. Коллекционер также хотел купить в свое собрание портрет кисти И.Б. Лампи<sup>2</sup>.

Крамской увидел портрет Державина, который, как считалось, был написан Лампи, в доме графа Андрея Михайловича Гулевича на Караванной<sup>3</sup>. Иван Николаевич вел переговоры о покупке портрета с дочерью Гулевича, Елизаветой Андреевной. Судя по всему, она распорядилась портретом после смерти отца, скончавшегося в марте 1875 года.

Павел Михайлович, не видя портрета, очень им заинтересовался и даже попросил Крамского узнать цену и купить для него работу. Как следует из переписки, ценность для П.М. Третьякова

представлял не только автор, но и модель<sup>4</sup>. Это не удивительно, как известно, к этому времени Павел Михайлович уже начал формировать свою портретную галерею, где преобладали изображения литературных деятелей и в которую, наряду с образами современников, Третьяков включал и портреты умерших писателей.

В 1875 году покупка не состоялась. Причина кажется очевидной — продавец запросил слишком высокую цену, 2500 рублей серебром [22, с. 114]. Такая стоимость удивила даже Крамского, который отказался покупать работу для Павла Михайловича: «После объявления такой цены, я, разумеется, и не мог взять на себя никакой ответственности за переговоры относительно приобретения и сказал, что объявленную цену сообщу. Она мне показалась высока» [22, с. 114].

Судя по всему, данная работа была куплена Третьяковым позже, правда, уже под другим авторством.

В мае 1880 года Д.В. Григорович сообщил П.М. Третьякову [16], что граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов предложил для продажи одну из картин своего собрания. По утверждению Григоровича, речь шла о портрете молодого Г.Р. Державина. Григорович считал, что портрет написан Д.Г. Левицким: «...я не ошибусь, кажется, приписав его кисти Левицкого или близкого ему ученика» [16].

А.А. Голенищев-Кутузов был родственником уже упомянутого Гулевича, в 1876 году Арсений Аркадьевич женился на его дочери, Ольге Андреевне Гулевич, так работа оказалась у него.

Почти сразу с предложением о покупке портрета к Третьякову обратился сам Голенищев-Кутузов<sup>5</sup>, указав в письме, что теперь портрет принадлежит ему. Арсений Аркадьевич по-прежнему считал, что портрет Державина «в молодых годах» выполнен «знаменитым Лампи».

Сделка удалась, портрет оказался в коллекции Павла Михайловича и обошелся коллекционеру в 500 рублей<sup>6</sup>. Стоимость была определена самим Третьяковым, похоже, владеец с самого начала «не имел больших претензий» [16, л. 1] и готов был к тому, чтобы собиратель назначил свою цену [15, л. 1об.].

Этот портрет находился в собрании П.М. Третьякова вплоть до смерти коллекционера, но в XX веке его атрибуция была изменена. Уже И.Э. Грабарь, занимавшийся подготовкой каталога 1917 года, писал, что «портрет Державина, работы Левицкого, оказался и не Державиным, и не Левицким» [6, с. 265]. Сегодня данный портрет считается работой И. Смирновского, а имя модели неизвестно<sup>7</sup> (рис. 2).

Что же касается Лампи, авторству которого сначала приписывался портрет, и которым интересовался коллекционер, то в собрании Павла

Михайловича произведения этого художника так и не появились<sup>8</sup>.

История покупки Павлом Третьяковым работы, некогда считавшейся портретом Державина, позволяет не только выделить имена двух художников, представлявших для коллекционера интерес, но и указать на посредников, помогавших Третьякову в приобретении работ. Иван Николаевич Крамской, с которым у коллекционера были дружеские отношения, в этой истории выступает в качестве человека, знающего о появлении на рынке работ, которые могли заинтересовать П.М. Третьякова. Известно, что общение Павла Михайловича не только с Иваном Крамским, но и с другими художниками не ограничивалось лишь обсуждением созданных ими картин и договоренностями о цене. Третьяков часто обращался к художникам за информацией об имеющихся на художественном рынке произведениях или даже просил о посредничестве [27, с. 74].

Помимо Крамского, к числу людей, помогавших П.М. Третьякову в приобретении произведений антикварной живописи, исследователи относят художников В.Г. Худякова, А.А. Риццини, П.П. Чистякова, А.Г. и Г.Г. Горавских, критика В.В. Стасова. Переписка Павла Михайловича позволяет также отметить имя Дмитрия Васильевича Григоровича.

Григорович, знаток и любитель искусства, секретарь Общества поощрения художников, также был своего рода «агентом» П.М. Третьякова в покупке как современной живописи, так и произведений предшествующего времени. Как показывает анализ писем Григоровича к Третьякову, Дмитрий Васильевич, прекрасно ориентированный в художественном мире Петербурга, регулярно информировал Павла Михайловича о появлении произведений, которые могли заинтересовать коллекционера. В случае если Григоровичу попадались работы, подходящие Павлу Михайловичу, он готов был идти на некоторые ухищрения, чтобы картина раньше времени не нашла другого покупателя. «Вы ошибаетесь, думая, что нет охотников; я потому-то и опасался выслать в Москву что-то, и дело спрашивают; более других пристают Дашков и Нарышкин» [17], — писал он Павлу Михайловичу о возможных конкурентах. И тут же сообщал, что отложил для него подходящие картины: «Я их спрятал» [17].

Тема взаимоотношений, деловых и дружеских, П.М. Третьякова и Д.В. Григоровича заслуживает особого анализа и позволит в будущем больше рассказать как о политике коллекционирования Павла Третьякова, так и о художественном рынке второй половины XIX века в целом.

Помимо Левицкого и Лампи, которые в определенное время интересовали собирателя, стоит

упоминать В.Л. Боровиковского. В коллекции Павла Михайловича было 11 работ этого художника. На фотографии зала № 2 (рис. 3) [21], показывающей развеску, которая установилась при бытовании П.М. Третьякова, картины Боровиковского помещены в центре, в то время как работы Д.Г. Левицкого скромно уютятся сбоку. Косвенно можно предположить, что работам этого художника Павел Михайлович отдавал предпочтение по сравнению с портретами кисти того же Левицкого. Но причина могла быть и в другом. Работ Боровиковского на художественном рынке было больше, поскольку «по сравнению с Ф.С. Рокотовым и Д.Г. Левицким он оставил огромное художественное наследие, насчитывающее свыше трехсот произведений» [12, с. 7].

Разумеется, количество работ того или иного мастера в собрании коллекционера нельзя объяснить исключительно их доступностью для покупки. Доказательством того, что П.М. Третьяков мог поставить точку в приобретении работ какого-то художника, может служить его решение отказаться от покупки картин А.Г. Венецианова. Все картины этого мастера в собрании коллекционера были куплены до 1893 года, притом что работы Венецианова время от времени оказывались на художественном рынке. Третьяков мог отказаться от покупки и порекомендовать ее другому коллекционеру. Так, в 1895 году он писал И.Е. Цветкову: «У меня Венецианова есть достаточно, я Вам советую взглянуть» [9, с. 19]. Он же выступал посредником при покупке другой работы Венецианова, которой интересовался тот же И.Е. Цветков несколькими годами позже, явно не желая получить ее в свое собственное собрание [9, с. 32].

Одновременно с этим Павел Михайлович стремился заполнить «пробелы» в своем собрании в том случае, если, как он считал, некоторые имена были представлены у него плохо или не были представлены вовсе. В 1882 году, ведя письменные переговоры с известным питерским коллекционером Н.Д. Быковым, он писал: «Теперь я просил бы Вас только дать мне две вещи Кабанова и “Поэтов” Чернецова. У Вас этих художников много, а у меня нет» [14].

Интерес Павла Михайловича к антикварному искусству не ограничивался только светской живописью. В 1890-х годах П.М. Третьяков начал приобретать иконы. Коллекция икон упомянута П.М. Третьяковым в завещании 1896 года как «Собрание древней русской живописи» [5, с. 305] с требованием передать его галерее, которая к тому времени уже была городской, после смерти владельца. Тот факт, что коллекция не была передана при жизни, может свидетельствовать, что П.М. Третьякову на момент составления завещания она казалась недостаточно полной, коллекционер планировал



3. Стена зала № 2  
Третьяковской галереи.  
Изображена  
развеска на момент  
смерти П.М. Третьякова.  
1900.  
Москва.  
Фотография К.А. Фишера

пополнять ее и дальше, не подозревая, что его жизнь оборвется в 1898 году. Возможно также, что коллекционер колебался и не решился присоединить коллекцию религиозных памятников к светскому искусству при жизни.

В 1890-х годах была определенная тенденция покупки икон коллекционерами согласно существующим предпочтениям. И.Э. Грабарь отмечал, что во время формирования коллекции П.М. Третьяковым на художественном рынке существовала своего рода «мода» на «строгановские иконы»,

«мелкие иконы тонкого письма не старше XVI века»<sup>9</sup>. Это же отмечал современник Павла Михайловича — Д.А. Ровинский, по словам которого, почти все иконы, относящиеся к строгановской мастерской, «перешли в московские моленные и в собрания любителей» и составляли «главную ценность в иконном собрании каждого любителя» [24, с. 25–26]. Исследователи древностей второй половины XIX века поддерживали эту «моду», причисляя иконы строгановского письма к вершине всего древнерусского искусства [2, с. 15].

Не меньшей популярностью пользовались иконы, приписываемые Андрею Рублёву. «...В Москве не было ни одного сколько-нибудь известного коллекционера, который не насчитывал бы в своем собрании одну, а то и несколько икон письма Андрея Рублёва» [2, с. 13]. При этом стоит отметить, что уже Д.А. Ровинский указывал на часто встречающуюся неверную датировку памятников, приписываемых Андрею Рублёву, и тем самым ставил их под сомнение [24, с. 40].

Судя по описанию икон П.М. Третьякова, сделанному Н.П. Лихачёвым [11], и описи, составленной при передаче икон в галерею [20], Павел Михайлович был хорошо осведомлен о том, какие иконы на художественном рынке особенно ценились. «Желая всесторонне отразить существовавшее в его время представление о наиболее прославленном художнике Московской Руси, основатель Третьяковской галереи купил ... прельщавшее каждого собирателя вполне загадочное тогда "письмо Андрея Рублёва"» [1, с. 17]. В собрании Третьякова было 4 памятника с таким авторством<sup>10</sup>. При выборе для своего собрания икон прославленного мастера Павел Михайлович, который ориентировался на рынке древнерусского искусства хуже, чем на рынке искусства современного, вынужден был доверять при покупке другим коллекционерам и знатокам. Увы, это нередко приводило к ошибкам.

Известно, что 2 иконы он приобрел у известного коллекционера Н.М. Постникова, в каталоге собрания которого они были опубликованы [23, с. 6, 7]. Одна икона была приобретена П.М. Третьяковым у И.Л. Силина, который, судя по всему, авторство Андрея Рублёва считал неоспоримым. На это указывал Н.Л. Лихачёв, подвергая такую атрибуцию критике: «Рисунок такого изображения Спасителя у иконников называется "Рублёвским" (поэтому описываемая икона на Московской выставке 1887 года была включена в каталог И.Л. Силина под № 52 и приписывалась письму Андрея Рублёва)» [10, с. 22]. Еще одно произведение древнерусского искусства, поступившее в собрание П.М. Третьякова с именем Андрея Рублёва, было опубликовано в Древностях Российского государства [7, с. 23–25]. Сегодня имя Андрея Рублёва с этими иконами не связывают.

Были в собрании П.М. Третьякова и 2 иконы с подписями Симона Ушакова<sup>11</sup>. Работа Г.Д. Филимонова «Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи» [26] увидела свет в 1873 году, имя этого мастера было хорошо известно любителям и знатокам древнерусского искусства. Иконы с именем Симона Ушакова были указаны в описи икон П.М. Третьякова, но уже Н.П. Лихачёв считал подписи «тщательно подделанными» [11, с. 46], отмечая при этом «тонкое и старательное письмо» памятников [11, с. 46].

Стоит также упомянуть, что при изучении описи икон П.М. Третьякова в графах, указывающих на атрибуцию памятников, часто встречается указание на строгановские письма. Нередки такие упоминания и в каталоге Лихачёва. Здесь, также и в случае с иконами, приписываемыми Андрею Рублёву, П.М. Третьяков следовал «моде» своего времени, тем представлениям о наиболее ценных иконах, которые существовали во второй половине XIX века.

В литературе уже указывалось на высокую стоимость коллекции П.М. Третьякова. Обращал внимание на заплаченную за некоторые иконы цену и Лихачёв. При описании одного из памятников он выделял стоимость: «Заплачено П.М. Третьяковым 9000 р.!!» [11, с. 30]. В дополнение к вышесказанному о ценности так называемых «строгановских» икон стоит отметить, что этот дорогой памятник имел на обороте надпись «...писано Максиму Яковлевичу Строганову...» [11, с. 30]. Возможно, подпись в данном случае оказалась ценообразующей.

Согласно одному из сохранившихся счетов<sup>12</sup>, именно «строгановские» иконы были самыми дорогими. Так, рядом с одной из икон «строгановского» письма, поименованной в списке, указана цена в 8000, в то время как самая дорогая из «новгородских» оценена в 2500.

При оценке нужно учитывать, что многие иконы были в окладах, как правило, серебряных, что тоже в той или иной степени могло влиять на цену. В частности, указанная Лихачёвым икона как одна из самых дорогих была приобретена «в новом серебряном окладе, хорошей московской работы 1830 года» [11, с. 30].

Как и в случае с произведениями живописи XVIII — первой половины XIX века, при покупке икон Третьяков стремился приобрести, в первую очередь, работы прославившихся мастеров или знаменитой школы. Это было вполне понятным решением с учетом его собирательской деятельности для собственного музейного собрания, одной из задач которого было отражение истории русского искусства.

Рынок современного искусства и рынок антикварный диктовали разные тактики поведения для коллекционера. Третьяков был хорошо знаком со многими художниками-современниками, прекрасно осведомлен о проходящих выставках. Он поддерживал с мастерами дружеские или деловые отношения, следил за творчеством тех, чьи произведения считал особенно интересными для своего собрания. Он регулярно бывал в мастерских, чтобы там осмотреть уже написанные картины или те, которые только создавались. Он постоянно «сканировал» рынок современного русского искусства, с увлечением наблюдал за его развитием. В большинстве случаев покупка

осуществлялась непосредственно у автора произведения, с ним же он договаривался о цене, иногда — о внесении некоторых правок.

С покупками работ умерших художников ситуация обстояла иначе. Картины могли находиться в собственности наследников художников или, чаще, у частных владельцев, иногда в собраниях того или иного коллекционера. Для приобретения произведений XVIII — начала XIX века П.М. Третьяков был вынужден обращаться к посредникам, которыми могли стать как владельцы произведений, у которых коллекционер рассчитывал перекупить понравившуюся картину, обращаясь к ним напрямую, так и люди, хорошо ориентирующиеся на художественном рынке и готовые оказать ему содействие, указать, какие работы выставлены на продажу, или даже найти продавца.

Нельзя утверждать, что у Павла Третьякова был собственный план комплектования или покупки работ определенных художников, но он выделял некоторых мастеров и специально искал их произведения. При этом Павел Михайлович не стремился скупать абсолютно всё, что принадлежало кисти интересующего его мастера. Он подходил к выбору работ очень тщательно, от некоторых картин сознательно отказывался.

З.Т. Зонова отмечала, что «скудность» собрания старых мастеров в коллекции П.М. Третьякова «объясняется лишь тем, что во времена Третьякова о старой русской живописи в сущности очень мало знали, и изучение ее началось позднее его кончины». Хочется поспорить с этим утверждением. В.П. Горленко, первый исследователь творчества Боровиковского, в своей книге о художнике, изданной в 1891 году, назвал коллекцию работ Боровиковского в собрании Павла Третьякова одной из крупнейших в России [4, с. 269]. Согласно этому же изданию, в это время в собрании Павла Михайловича насчитывалось всего 7 произведений художника. Для сравнения, в галерее Третьякова к 1898 году было 50 работ И.Е. Репина. Как уже говорилось выше, к собирательству произведений художников предшествующего времени Павел Михайлович приступил в самом начале своего коллекционирования и с самого начала высоко ценил живопись XVIII столетия, поэтому неравное количество произведений современных художников и работ мастеров предшествующего времени в его собрании можно объяснить нехваткой предметов на художественном рынке.

Анализ деятельности Павла Михайловича Третьякова на антикварном художественном рынке позволяет сделать общие выводы о его предпочтениях в коллекционировании и принципах, которых он придерживался, таких как целенаправленный поиск произведений признанных художников и желание добиться некоторой законченности

в покупке работ отдельных мастеров. Помимо этого появляется целый ряд узких тем для дальнейшего исследования. Остается открытым вопрос о взаимодействии коллекционера с посредниками в покупке картин. Это могли быть художники или деятели искусства, с каждым из которых у собирателя складывались особые отношения. История собирательства П.М. Третьякова является важной частью изучения художественного рынка в России второй половины XIX века и требует дальнейшего изучения.

### Примечания

1. Портрет указан в описи П.М. Третьякова 1873 года [20, л. 2].
2. П.М. Третьяков — И.Н. Крамскому, 7 апреля 1875 [22, с. 112].
3. И.Н. Крамской — П.М. Третьякову, 5 апреля 1875 [22, с. 111].
4. «...Приобретение его для меня вдвойне интересно и как портрет Державина, и как хорошая работа Лампи (у меня его еще нет)». П.М. Третьяков — И.Н. Крамскому, 7 апреля 1875 [22, с. 112].
5. А.А. Голенищев-Кутузов — П.М. Третьякову, 11 мая [1880] [15].
6. «Сегодня получил письмо от графа Кутузова, который соглашается отдать портрет Державина за цену, предложенную Вами т.е.: 500 руб. Портрет стоит этой цены, потому что замечателен по живописи — несомненно Русской школы». Д.В. Григоревич — П.М. Третьякову, 7 августа 1880 [14].
7. Сегодня портрет атрибутируется как: Смирновский И. Портрет молодого человека с мопсом. Конец 1790-х. (ГТГ, инв. 97).
8. Согласно описи 1893 года.
9. Грабарь И.Э. Иконный отдел Третьяковской галереи [До 1917] [19, л. 2].
10. Инв. 7/1–2, инв. 15, инв. 20/1–3, инв. 30 (выдана из ГТГ в 1936).
11. Инв. 57, инв. 58.
12. Счет от 28 февраля 1890 г. на покупку икон у И.Л. Силина [25, л. 9].

## Литература

1. Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. Опыт историко-художественной классификации. Т. 1. XI – начало XVI века. М.: Искусство, 1963. 394 с.
2. Вздорнов Г.И. Реставрация и наука: очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. Москва: Индрик, 2006. 411 с.
3. Гладышева Е.В. История сложения и изучения коллекции древнерусского искусства в Третьяковской галерее. Собрание памятников древнерусского времени // Государственная Третьяковская галерея: каталог собрания. Серия «Древнерусское искусство X–XVII веков. Иконопись XVIII–XX веков». Т.3: Древнерусская живопись XII–XIII веков. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2020. С. 11–71.
4. Горленко В. Владимир Лукич Боровиковский. М.: [б. и.], 1891. 270 с.
5. Государственная Третьяковская галерея: очерки истории, 1856–1917. К 125-летию основания Третьяковской галереи / Я.В. Брук, С.Н. Гольдштейн, Л.И. Иовлева, В.М. Володарский; отв. ред. Я.В. Брук. Л.: Художник РСФСР, 1981. 351 с.
6. Грабарь И.Э. Моя жизнь: Автобиография. М.-Л.: Искусство, 1937. 376 с.
7. Древности Российскаго государства, изданныя по высочайшему повелению. Отделение 1: Св. иконы, кресты, утварь храмовая и облачение сана духовнаго. Москва: Типография Александра Семена, 1849. 174 с.
8. Зюнова З.Т. История собирания произведений XVIII века в Третьяковской галерее // Сто лет Третьяковской галерее / Под ред. П.И. Лебедева. М.: Искусство. 1956. С.180–195.
9. Иван Цветков и его галерея: к 175-летию коллекционера. Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2020. 359 с.
10. Картины русской живописи, изданные под редакцией Н. В. Кукольника. Санкт-Петербург: Типография 3 Отделения собств. Е. И. В. канцелярии, 1846. 343 с.
11. Лихачёв Н.П. Краткое описание икон собрания П.М. Третьякова. Москва: Синод. тип., 1905. 47 с.
12. Маркина Л.А. В.Л. Боровиковский. Очерк жизни и творчества // «...Красоту ее Боровиковский спас»: кат. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2008. 232 с.
13. Маркина Л.А. Живопись XVIII века в собрании Государственной Третьяковской галереи // Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Серия живопись XVIII – XX веков. Т. 2: Живопись XVIII века. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. 408 с.
14. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 797.
15. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1136.
16. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1278.
17. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1292.
18. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 1. Оп. 1. Ед. хр. 1308.
19. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 106. Оп. 1. Ед. хр.1071.
20. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.XI. Оп. 1. Ед. хр. 8.
21. Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи. Ф. 8.XI. Оп. 1. Ед. хр. 42.
22. Переписка И.Н. Крамского. И.Н. Крамской и П.М. Третьяков. 1869–1887. М.: Искусство, 1953. 460 с.
23. Постников Н.М. Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Николаем Михайловичем Постниковым. Москва: Типо-лит. И.Н. Кушнерев и К°, 1888. 174 с.
24. Ровинский Д.А. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. Описание фейерверков и иллюминаций. [Санкт-Петербург]: А.С. Суворин, 1903. 330 с.
25. Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 646. Оп. 1. Ед. хр. 194.
26. Филимонов Г.Д. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. М.: О-во древнерус. искусства при Московском Публичном музее, 1873. 104 с.
27. Юденкова Т.В. Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М.: БуксМарт, 2015. 528 с.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** *Корнилина Маргарита Михайловна — заведующий отделом, музей Павла и Сергея Третьяковых, Государственная Третьяковская галерея, г. Москва, Российская Федерация. E-mail: Kornilina.gtg@yandex.ru*

**ABOUT AUTHOR:** *Kornilina, Margarita Mikhailovna — Head of the Department, Pavel and Sergey Tretyakov Museum, the State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation. E-mail: Kornilina.gtg@yandex.ru*

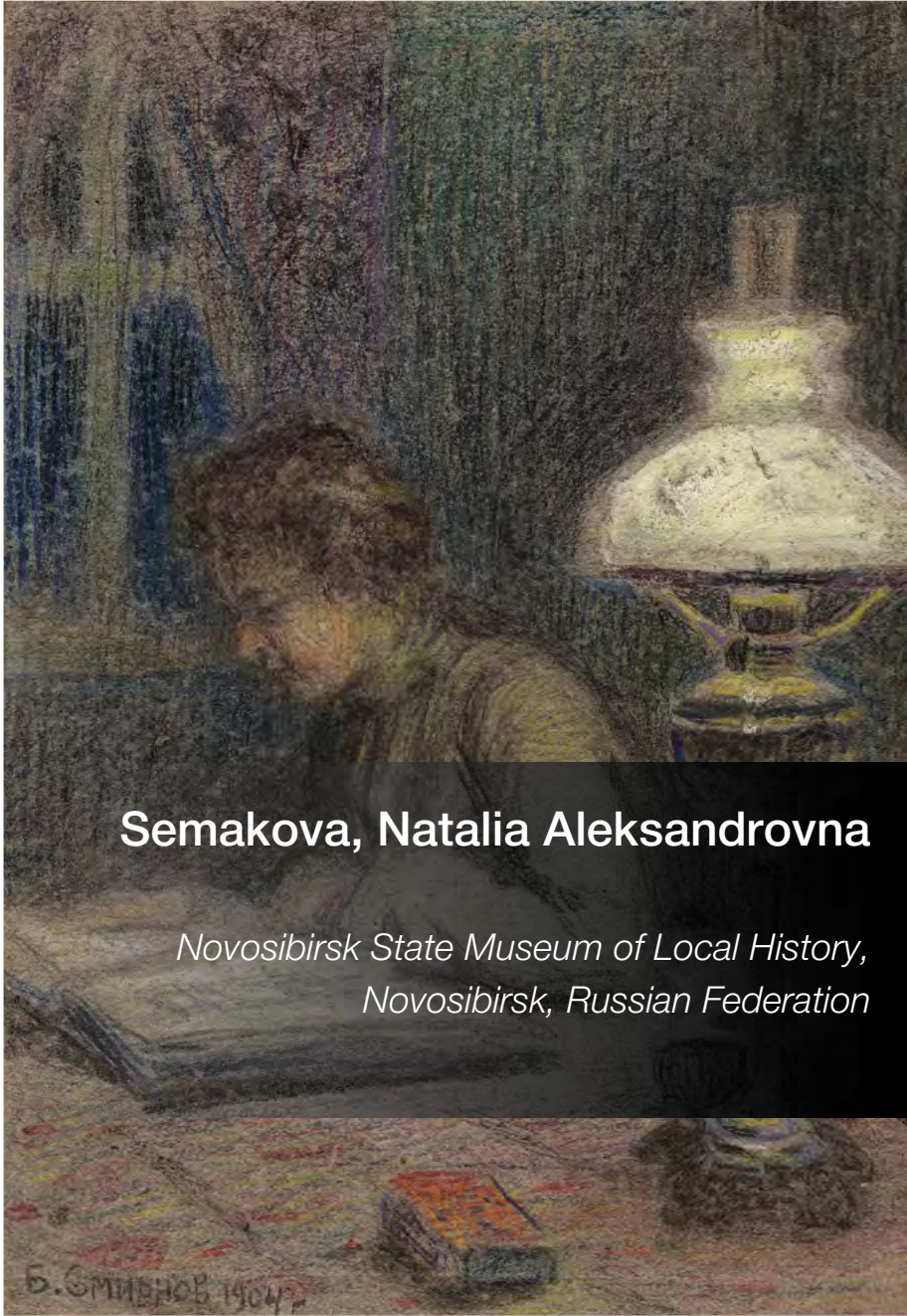
## References

1. Antonova V.I., Mneva N.E. *Katalog drevnerusskoj zhivopisi XI – nachala XVIII v. Opyt istoriko-hudozhestvennoj klassifikacii. T. 1. XI – nachalo XVI veka* [Catalog of Old Russian painting of the 11th – early 18th century. Experience of historical and artistic classification. Vol. 1. 11th – early 18th century]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 394 p. (In Russian).
2. Vzdornov G.I. *Restavracija i nauka: ocherki po istorii otkrytija i izuchenija drevnerusskoj zhivopisi* [Restoration and science: Essays on the history of the discovery and study of Old Russian painting]. Moscow, Indrik Publ., 2006. 411 p. (In Russian).
3. Gladysheva E.V. *Istorija slozhenija i izuchenija kolekcii drevnerusskogo iskusstva v Tret'jakovskoj galeree. Sobranie pamjatnikov drevnerusskogo vremeni* [The history of the formation and study of the collection of old Russian art in the Tretyakov Gallery. Collection of icons of ancient Russian time]. In: *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja: katalog sobranija. T. 3: Drevnerusskaja zhivopis' XII–XIII vekov* [State Tretyakov Gallery: collection catalog. Volume 3: Old Russian painting of the 12th – 13th centuries]. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2020. Pp.11–71. (In Russian).
4. Gorlenko V. *Vladimir Lukich Borovikovskij*. Moscow, S. n., 1891. 270 p. (In Russian).
5. Bruk J.V. (ed.). *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja: Oчерki istorii, 1856–1917* [State Tretyakov Gallery: Essays on History, 1856–1917]. Leningrad, Hudozhnik RSFSR Publ., 1981. 351 p. (In Russian).
6. Grabar I.E. *Moya zhizn': Avtomonografiya* [My Life: Automonography]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1937. 376 p. (In Russian).
7. *Drevnosti Rossijskago gosudarstva, izdannija po vysochajshemu poveleniju. Otdelenie 1: Sv. ikony, kresty, utvar' hramovaja i oblachenie sana duhovnago* [Antiquities of the Russian state, published by the highest command. Section 1: Holy icons, crosses, temple utensils and vestments of the spiritual dignity]. Moscow, Printing house of Alexander Semyon, 1849. 174 p. (In Russian).
8. Zonova Z.T. *Istorija sobiranija proizvedenij XVIII veka v Tret'jakovskoj galeree* [The history of collecting works of the 18th century in the Tretyakov Gallery]. Lebedev P.I. (ed.). *Sto let Tret'jakovskoj galeree* [One Hundred Years of the Tretyakov Gallery]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. Pp.180–195. (In Russian).
9. *Ivan Cvetkov i ego galereja: k 175-letiju kollecionera* [Ivan Tsvetkov and his gallery: to the 175th anniversary of the collector]. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2020. 359 p. (In Russian).
10. *Kartiny russkoj zhivopisi, izdannye pod redakciej N.V. Kukul'nika* [Pictures of Russian painting, published under the editorship of N.V. Kukul'nik]. Sankt-Peterburg, Printing house of the 3rd Office of His Imperial Majesty's Chancellery, 1846. 343 p. (In Russian).
11. Lihachev N.P. *Kratkoe opisanie ikon sobranija P.M. Tret'jakova* [A brief description of the icons in the collection of P.M. Tretyakov]. Moscow, Synod printing house, 1905. 47 p. (In Russian).
12. Markina L.A. V.L. Borovikovskij. *Oчерk zhizni i tvorcestva* [Borovikovskij. Sketch of life and work]. "...Krasotu ee Borovikovskij spas" ["...Borovikovskij saved it's beauty"]. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2008. 232 p. (In Russian).
13. Markina L.A. *Zhivopis' XVIII veka v sobranii Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Painting of the 18th century in the collection of the State Tretyakov Gallery]. *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja. Katalog sobranija. Serija zhivopis' XVIII – XX vekov. T. 2 : Zhivopis' XVIII veka* [State Tretyakov Gallery. Collection directory. Painting series of the 18th – 20th centuries. Vol. 2: Painting of the 18th century]. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2015. 408 p. (In Russian).
14. *Otdel Rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], coll. 1, aids 1, item 797. (In Russian).
15. *Otdel Rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], coll. 1, aids 1, item 1136. (In Russian).
16. *Otdel Rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], coll. 1, aids 1, item 1278. (In Russian).
17. *Otdel Rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], coll. 1, aids 1, item 1292. (In Russian).
18. *Otdel Rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], coll. 1, aids 1, item 1308. (In Russian).
19. *Otdel Rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], coll. 106, aids 1, item 1071. (In Russian).
20. *Otdel Rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], coll. 8.XI, aids 1, item 8. (In Russian).
21. *Otdel Rukopisej Gosudarstvennoj Tret'jakovskoj galerei* [Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery], coll. 8.XI, aids 1, item 42. (In Russian).
22. *Perepiska I.N. Kramskogo. I.N. Kramskoj i P.M. Tret'jakov. 1869–1887* [Correspondence of I.N. Kramskoy. I.N. Kramskoy and P.M. Tretyakov. 1869–1887]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 460 p. (In Russian).
23. Postnikov N.M. *Katalog hristianskih drevnostej, sobrannyh moskovskim kupcom Nikolaem Mihajlovichem Postnikovym* [Catalog of Christian antiquities collected by the Moscow merchant Nikolai Mikhailovich Postnikov]. Moscow, Tipo-lithography I.N. Kushnerev and K°, 1888. 174 p. (In Russian).
24. Rovinskij D.A. *Obozrenie ikonopisanija v Rossii do konca XVII veka. Opisanie fejerwerkov i illjuminacij* [Review of icon painting in Russia until the end of the 17th century. Description of fireworks and illuminations]. [Sankt-Peterburg], A.S. Suvorin Publ., 1903. 330 p. (In Russian).
25. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archives of Literature and Art], coll. 646, aids.1, item 194. (In Russian).
26. Filimonov G.D. *Simon Ushakov i sovremennaja emu jepoha russkoj ikonopisi* [Simon Ushakov and the contemporary era of Russian icon painting]. Moscow, Society of Old Russian Art at the Moscow Public Museum, 1873. 104 p. (In Russian).
27. Yudenkova T.V. *Brat'ja Pavel Mihajlovich i Sergej Mihajlovich Tret'jakovy: mirovozzrencheskie aspekty kollecionirovanija vo vtoroj polovine XIX veka* [Brothers Pavel Mikhailovich and Sergei Mikhailovich Tretyakov: worldview aspects of collecting in the second half of the 19th century]. Moscow, BuksMart Publ., 2015. 528 p. (In Russian).

## Для цитирования | For citation:

Корнилина М.М. Деятельность П.М. Третьякова на антикварном художественном рынке // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 152–161. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.013>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/745>

Kornilina M.M. Pavel Tretyakov's activity in the antique art market. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 152–161. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.013>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/745> (In Russian).



**Semakova, Natalia Aleksandrovna**

*Novosibirsk State Museum of Local History,  
Novosibirsk, Russian Federation*

**Семакова Наталья Александровна**

*Новосибирский государственный краеведческий музей,  
г. Новосибирск, Российская Федерация*

**ATTRIBUTION PROBLEMS  
OF B.V. SMIRNOV'S GRAPHICS  
FROM THE NOVOSIBIRSK STATE  
MUSEUM OF LOCAL  
HISTORY COLLECTION**

**ПРОБЛЕМЫ АТРИБУЦИИ  
ГРАФИКИ Б.В. СМИРНОВА  
ИЗ СОБРАНИЯ НГКМ**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.014**

**УДК 76+7.07-05**

## АННОТАЦИЯ

Статья посвящена атрибуции коллекции графики русско-украинского художника Бориса Васильевича Смирнова, хранящейся в Новосибирском краеведческом музее. В начале XX века Б.В. Смирнов отправился в путешествие по Сибири, результатом которого стало множество рисунков, сделанных в Омске, Барабинской степи, Красноярске и Иркутске. Необходимость проведения атрибуции была вызвана тем фактом, что на произведениях обнаружилось скорректированная датировка и оставленные наброски и зарисовки на обратной стороне. Следовательно, возник вопрос о корректных хронологических и географических рамках создания рисунков. В процессе исследования были задействованы архивные материалы личного дела Б.В. Смирнова, привлечены литературные произведения художника и мемуары членов его семьи. В результате атрибуции на основе комплексного подхода к исследованию изобразительных произведений с применением сравнительного и биографического методов было обнаружено, что часть работ не относится к сибирскому периоду творчества и была создана мастером после возвращения из Сибири. Атрибуция коллекции графики Б.В. Смирнова позволила уточнить время и место создания отдельных работ и в полной мере раскрыть их содержание.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** атрибуция; графика; искусство Сибири; Б.В. Смирнов; музейные коллекции.

## ABSTRACT

The paper is devoted to the attribution of the Russian-Ukrainian artist Boris Vasilyevich Smirnov's graphics, kept in the Novosibirsk Museum of Local History. At the beginning of the 20th century, B.V. Smirnov traveled to Siberia, as a result, many drawings were made in Omsk, the Barabinsk steppe, Krasnoyarsk and Irkutsk. The master's graphics, represented by portraits, landscapes and genre scenes, are important not only as an aesthetic, but also as a historical heritage, being a source of information about the population of Siberian cities lifestyles. The need for attribution was caused by the factor of corrected dating and sketches on the back of the artworks. Consequently, the question was raised about the correct chronological and geographical framework of drawings creating. The research involved archival materials of B.V. Smirnov's personal file, literary works of the artist and memoirs of his family members. As a result of attribution, based on an integrated approach to the study of fine works, using comparative and biographical methods, it was found that some of the works do not belong to the Siberian period and were created by the master after returning from Siberia. Attribution of the B.V. Smirnov graphics made it possible to specify the time and place of creation of certain works and to completely reveal their content. The attribution of the graphics by B.V. Smirnov managed to clarify the time, place of certain works creation, and fully disclose their content.

**KEYWORDS:** attribution; graphics; art of Siberia; B.V. Smirnov; museum collections.

**Введение**

Творчество Бориса Васильевича Смирнова до сих пор слабо освещено в научной литературе, несмотря на то, что его работы хранятся во многих музеях и частных коллекциях России, а также Украины и Кыргызстана. Поэтому видится целесообразным сначала представить краткую биографическую справку о художнике. Более того, отдельные эпизоды жизни художника стали определяющими в процессе атрибуционного анализа.

Борис Васильевич Смирнов родился 12 марта 1881 г. во Владикавказе в дворянской семье. Будущий художник рос в окружении разных форм искусства: его отец играл на скрипке, сестры были серьезными пианистками (сам художник тоже умел играть на пианино), а мать увлекалась постановками любительских спектаклей. Более того, в архивных материалах и мемуарах внука Бориса Васильевича упоминается, что среди предков художника были живописец А.Е. Егоров и скульптор И.П. Мартос [1; 10, с. 170, 571].

Годы юности будущий художник провел в Киеве, обучаясь в реальном училище и параллельно посещая рисовальную школу Н.И. Мурашко. В это время у Б.В. Смирнова начинает развиваться интерес к изучению природы. «На берегу Днепра» — одна из первых живописных работ раннего периода Б.В. Смирнова. Река прочно войдет в творчество художника, и он будет возвращаться к ней на протяжении всей своей жизни.

Решив связать свою жизнь с искусством, Б.В. Смирнов уезжает в Петербург, где сначала обучается в студии мастера-офортиста Е.Г. Дмитриева-Кавказского, а затем поступает в Академию художеств в пейзажный класс к А.А. Киселеву. В это время художник выставляет свои работы на весенних выставках академии. Однако закончить образование Б.В. Смирнову не удалось из-за начинающегося у него туберкулеза. Холодный и сырой климат Петербурга был непривычен выросшему в теплых краях художнику. В ноябре 1902 г. ему выдается свидетельство Академии художеств с правом преподавания рисования в средних учебных заведениях, и Смирнов возвращается на Украину [3].

Однако уже в 1903 г. по рекомендации Е.Г. Дмитриева-Кавказского художника приглашают в научную экспедицию по Средней Азии в составе Русского географического общества [6]. Экспедиция начала свой путь с территории современного Кыргызстана. Б.В. Смирнов выполнил множество портретов местного населения, этнографических зарисовок уклада жизни, особенно его внимание привлекал колоритный киргизский базар. На сегодняшний день работы хранятся в музеях Бишкека. Свои наблюдения Б.В. Смирнов фиксировал в путевом дневнике, который в 1914 г. был издан под названием «В степях Туркестана». Путешествие



1. **Б.В. Смирнов.**  
**Студент в тюремной камере.**

1904.

Бумага, карандаш,  
белила, соус.

22 x 17,4.

Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.

Фото: НГКМ

художника не закончилось в Средней Азии, и далее он, как сам отмечает в своем дневнике, «решил отправиться по делам в Иркутск» [11, с. 39].

С этого момента начинается сибирский этап в творчестве Б.В. Смирнова. Об истинных целях поездки в Иркутск художника можно только догадываться. Пребывание в Сибири стоит особняком в личных воспоминаниях мастера — художник избегал упоминания о нем в своей официальной биографии. В справочной информации к каталогам персональных выставок художника этот период либо опускается вовсе, либо отмечается только участие в экспедиции географического общества в Среднюю Азию в 1903 г. Возможно, такая уклончивость вызвана тем фактом, что в Иркутске художник был осужден по политической статье и приговорен к недолгому тюремному заключению. Тем не менее воспоминание об этом событии он сохранил, создав автопортрет «Студент в тюремной камере» (рис. 1).

Краткое упоминание о сибирской поездке Б.В. Смирнов делает в письмах своему родственнику и ученику О.А. Животкову уже на закате своих лет в 1950-х гг.: «...Помню, в 1904 году, я, очутившись без всяких средств в Иркутске, нашел себе койку в ночлежном доме, как в “На дне” Горького... Меня влекла мысль узнать “настоящих” людей» [7]. Именно портретный жанр стал ведущим в творчестве мастера в сибирский период. О широком

круге контактов художника в Сибири свидетельствуют его работы, сделанные в Омске, Красноярске и Иркутске. На них мастер запечатлел всё многообразие городских жителей: местное дворянство, учителей, врачей, купцов, а также не обошел стороной ссыльных, старообрядцев, переселенцев.

Б.В. Смирнов покинул Иркутск в 1904 г., добровольцем уезжая на русско-японскую войну. Несмотря на военные действия, художник успевал заниматься рисунком и также вел личный дневник, который на сегодняшний день остается неопубликованным. Многочисленные акварели с изображением природы, культуры и традиций Маньчжурии сейчас находятся в Приморской картинной галерее.

После возвращения с войны Б.В. Смирнов активно включился в общественно-художественную жизнь сначала Павлограда, затем Екатеринослава: руководил рисовальными курсами, читал лекции по истории искусства рабочей аудитории, был одним из организаторов Екатеринославского художественного музея [9, с. 6]. Здесь нужно отметить его деятельность как художника-иллюстратора. В этот период были созданы красочные иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина, серия иллюстраций к собственной будущей детской книжке «Игрушечный городок».

С 1921 г. художник жил в Москве. Б.В. Смирнов принимал участие во многих художественных объединениях того времени: был художником-экспонентом Товарищества передвижных выставок, после его распада членом АХРР — Ассоциации художников революционной России, много и плодотворно работал по заказам «Всекохудожника» и МОССХа, экспонировался на различных выставках. Однако более значащими и яркими событиями для Б.В. Смирнова были его самостоятельные поездки. По воспоминаниям сына Глеба, его отец каждую весну начинал с подготовки к летним экспедициям: «С рюкзаками за спиной мои родители из года в год отправлялись для сбора этюдов и материалов для книг то на склоны Эльбруса или Казбека, то в ущелья Дагестана, то в медвежьи дебри Валдайских лесов, то в необозримые болотистые равнины Ильменя озера» [1]. В результате у художника сложилась необычайно широкая география работ, среди которых хочется отметить тонкие лиричные пейзажи «Озеро Ужны», «Валдайское озеро», «Фонтан в Судак», «Купание понтонеров на Днепре» и другие.

Отдельно необходимо обратить внимание на деятельность Б.В. Смирнова на литературном поприще. Художник оставил объемную монографию по теории искусства «Морфологические проблемы художественного языка», собственную книгу о путешествии по Средней Азии, написал

и проиллюстрировал более двадцати детских книжек. Кроме того, Б.В. Смирнов вел личные дневники под названием «Мои воспоминания о художниках», которые являются интереснейшим материалом о развитии культурно-художественной жизни Москвы 1930-х гг. и еще ждут своей публикации. В дневниках содержатся истории разных лет о встречах с такими деятелями искусства и культуры, как К.А. Коровин, К.Е. Маковский, А.М. Васнецов, Л.В. Туржанский, С.В. Малютин, П.П. Кончаловский, К.С. Станиславский и другие.

Художник ушел из жизни в 1954 г. О невероятном трудолюбии и самоотдаче любимому делу говорят его последние произведения, сделанные на закате лет в 1953 г.: «Утро», «Ранний снег» и другие. Благодаря страсти к путешествиям, любопытству и стремлению исследовать разные уголки мира работы Бориса Смирнова отражают специфику разных регионов Евразии от Дальнего Востока до Причерноморья. Художник оставил богатое изобразительное и немалое литературное наследие, войдя в историю искусства трех стран.

### Обсуждение

В 1950 г. Новосибирским краеведческим музеем у Б.В. Смирнова был закуплен альбом рисунков «По Великому Сибирскому тракту в 1904 г.». В альбом вошли работы, сделанные художником в 1903–1904 гг. в Омске, Барабинской степи, Красноярске, Иркутске, Прибайкалье. На сегодняшний день коллекция составляет 99 единиц хранения.

Ведущим жанром в сибирский период творчества Бориса Смирнова стал портрет. Именно колоритное местное население привлекало художника больше всего, несмотря на увлечение пейзажной живописью. Портреты городских жителей, выполненные Б.В. Смирновым, условно можно разделить на психологические и ироничные.

Представленный крупным планом в пол-оборота священник-старообрядец пронзает своим строгим, направленным на зрителя взглядом (рис. 2). Это взгляд человека с непоколебимой идеей, в котором можно считать бесстрашие, уверенность, готовность к борьбе. Схожим характером обладает ссыльный толстовец. Высокий крупный лоб, сведенные к переносице брови, решительный взор, сжатые губы демонстрируют намерения героя, его внутренний настрой, историю его непростой жизни. К психологическим портретам также относятся «Женщина-переселенка из Украины», «Арестант-духобор», «Рабочий золотых приисков» и другие.

Пронизанные легкой иронией портреты отражают иное сословие горожан. Среди них нужно отметить следующие работы: «Иркутские дворянки», «Иркутская модница» (рис. 3), «Его превосходительство простудился», «Жена судейского чиновника»



2. **Б.В. Смирнов.**  
**Священник-**  
**старообрядец.**

1904.

Бумага, уголь, соус.  
35,5 x 26.

Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.

Фото: НГКМ

3. **Б.В. Смирнов.**

**Иркутская модница.**

1904.

Бумага, карандаш,  
белила.

32,8 x 23,1.

Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.

Фото: НГКМ



и другие. Художник тонко подчеркивает в представителях дворянского сословия легкую вуаль жеманности, капризности, акцентируя внимание также на элементах гардероба.

Отдельную группу составляют работы о жизни переселенцев в Сибири — эта тема довольно широко раскрыта в творчестве Б.В. Смирнова. Здесь художник прибегает как портретному жанру, рассказывая историю одной личности («Женщина-переселенка из Украины» и др.), так и к жанровым сценам, вписанным в природную среду, чтобы показать путь переселенцев на новое место жительства («Ходоки на новые места»), быт уже приспособившихся к новым реалиям людей («Женщина из Архангельской губернии»).

Б.В. Смирнов отразил в своем творчестве широкое многообразие городского населения Сибири. На его произведениях можно встретить служащего на лесной пристани, церковного старосту-купца, золотопромышленника, дворника, столяра, учителей и учеников Иркутского городского училища, судейских чиновников, купцов и купчих.

Возникает впечатление, что художник хотел зафиксировать как можно больше людей разного

рода деятельности, разной сословной принадлежности, создать образ сибирских городов именно «в лицах» его жителей, и нужно отметить, что ему это удалось. Из коллекции рисунков Б.В. Смирнова складывается подробная картина характеров сибирских людей начала XX века.

Художник, будучи пейзажистом, также не оставил без внимания природный ландшафт Сибири. Пейзажные зарисовки были сделаны Б.В. Смирновым во время перемещения между населенными пунктами и отражают просторы Барабинской степи, непроходимые дебри красноярской тайги, крутые склоны Кругобайкальских гор и виды Сибирского тракта в целом.

Согласно авторским надписям на произведениях, половина работ выполнена в Иркутске и Забайкалье — 51 рисунок. Серия красноярских изображений сложилась из 18 рисунков. Меньше всего представлен город Омск — 6 рисунков. Проезжая Барабинскую степь, художник сделал 2 рисунка. В альбом также включено 8 работ, созданных Б.В. Смирновым на Урале. Несколько произведений не имеют авторской подписи о месте создания и определены широкими рамками Сибири.

Сомнения в отнесении всех произведений альбома к началу XX века появились еще у первых исследователей этой коллекции. Так, научный сотрудник, составивший в 1994 г. карточку работы «Сибирский тракт в Кругобайкальских горах», отмечает, что изображение с обратной стороны «акварельного натюрморта с кофейником» делает возможным более позднее исполнение рисунка. Действительно, сохранность натюрморта: отсутствие загрязнений и потертостей, насыщенность цветов подталкивают на мысль о довольно бережном хранении предмета, что было довольно непросто в условиях поездок художника. Однако это косвенное свидетельство, на основе которого невозможно сделать уверенное заключение, и возможно лишь вынесение гипотезы о принадлежности работы к более позднему времени.

Большинство рисунков из коллекции графики Б.В. Смирнова имеют одну общую особенность, неоднократно повторяемость которой побудила на проведение данного исследования, — это дата создания, проставленная автором на лицевой стороне изображений. В указанной на работах дате — «1904» — был замечен подновленный вид последней цифры. Отчетливо прослеживается, что цифра «4» в «1904» поставлена поверх стертой, написанной до этого цифры «3», что говорит о том, что изначально работы были датированы 1903 г., а затем последняя цифра была изменена. До сих пор мотивация художника изменить дату, прибавив один год, остается неизвестной. Несмотря на архивные материалы, которые позволили пролить

свет на разные этапы жизни Б.В. Смирнова, этот поступок не нашел объяснений. Определено точно, что пребывание художника в Сибири укладывалось в рамки поздней весны 1903 г.— марта-апреля 1904 года.

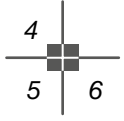
Важно подчеркнуть, что работы от художника поступили сразу размещенными в паспарту. Таким образом, на большинстве рисунков обнаруживается три надписи: на лицевой стороне изображения (авторское «Б. Смирнов» и год создания); на обратной стороне изображения; на обратной стороне паспарту. На обратной стороне самого изображения содержится наименование работы и дата. Интересен тот факт, что на всех произведениях с обратной стороны рисунка проставлена дата «1903». На обратной стороне паспарту также обозначено название работы и время создания. Именно наименования с паспарту закрепились за рисунками в музее, несмотря на то, что там так же, как и на лицевой изображений стороне, указан подновленный «1904» год. Более того, довольно часто подписи к рисункам с обратной стороны изображения и с паспарту расходятся. Например, работа «За вечерним чтением журнала “Нива”», Омск, 1904 г. (рис. 4) — это информация с паспарту. Однако, если взглянуть на оборот самого произведения, там значится: «За чтением журнала “Нива”», Иркутск, 1903 г. Различия в названии работы несущественные, но данные о времени и месте (Омск/Иркутск) расходятся и довольно значительно искажают представления о контексте создания произведения. Аналогичная ситуация с портретом «Девушка в мордовском костюме» (рис. 5). Согласно информации на паспарту, работа сделана в Омске, в то время как подпись на обратной стороне указывает на Иркутск. Судя по записи на обороте рисунка «Визит с поздравлением в день ангела» (рис. 6), произведение создано также в Иркутске, а не в Омске, как указано на паспарту. То есть у обозначенных работ на паспарту указан город Омск, в то время как с обратной стороны произведения содержатся подписи об Иркутске. При этом почерк, представленный в двух надписях, идентичный. Какие данные из этих двух считать достоверными, определенно сказать сложно. С одной стороны, исправление даты на паспарту не означает недостоверность остальной информации. С другой стороны, предоставление ложных сведений о времени создания произведения заставляет усомниться в оригинальности остальных сопутствующих данных. Не подвергается сомнению только тот факт, что паспарту были сделаны позже и, вероятнее, были подготовлены именно для продажи работ. Убедиться в этом факте также позволяет отрывок письма Б.В. Смирнова своему родственнику и ученику О. Животкову, где художник пишет, что после получения согласия

от музея о покупке работ он «достал эти рисунки и ну их поджаривать, где соусу прибавил, где водички, где лучку с перчиком...» [7]. На основании этого эпизода можно сделать вывод, что работы перед отправкой в музей подверглись некоторому художественному подновлению, и, возможно, тогда были подписаны паспарту. Следовательно, с определенной долей осторожности можно считать информацию на самой работе более достоверной и отнести место создания произведений к Иркутску.

Художник, передавая свои произведения в Новосибирский краеведческий музей, добавил в общую коллекцию к сибирским изображениям восемь рисунков, сделанных на Урале. Первая часть работ представляет тайгу и горы в районе Златоуста. На рисунке, изображающим Сибирский тракт в Уральских горах (рис. 7), показана извилистая дорога, по которой ямщик ведет вереницу груженых тюками лошадей. На обочине дороги устроен шалаш, у которого возле костра сидят люди. Эта сцена напоминает путь переселенцев в Сибирь. В работах художника отдельное место занимает тема переселенцев. Судя по рисункам коллекции, с ними Б.В. Смирнов встречался на переселенческих пунктах под Иркутском. Несмотря на то, что художник подписывает эту работу как «Великий Сибирский тракт через Уральские горы», возможно, что работа сделана не на Урале. Интересно, что в монографии О.Н. Катионова, посвященной Московско-Сибирскому тракту, этот рисунок используется в качестве иллюстрации с наименованием «Великий Сибирский тракт в Прибайкальских горах» [2, с. 62].

Вторая часть работ создана, согласно надписям, в Уфимской губернии. Художник изобразил виды башкирской деревни в рисунках «Башкирская деревня» (рис. 8), «Сарай в деревне около Уфы» и жителей — «Деревенский знахарь». На обороте последней работы сделана авторская надпись: «Знахарь в деревне Новоабдулино».

Обе группы рисунков датированы Б.В. Смирновым 1904 годом. Цифра «4» в дате также написана на месте стертой цифры «3». Необходимо задаться вопросом, почему эти рисунки вошли в одну серию с сибирскими изображениями. По какой причине рисунки с Урала должны были заинтересовать Новосибирский музей? Как уже было сказано, Б.В. Смирнов в 1950 г. продал музею ровно 100 своих работ, объединив их в альбом «По Великому Сибирскому пути в 1904 г.». К сожалению, среди писем художника музеям с предложением своих работ переписка с Новосибирским музеем не сохранилась. Возможно, автор приложил к своим работам историю, где сообщалось, что он был сослан в 1904 году в Иркутск и в пути по Сибирскому тракту делал зарисовки окружающей



4. **Б.В. Смирнов.**  
**За вечерним**  
**чтением журнала**  
**«Нива».**

1904.  
Бумага, карандаш,  
белила, пастель.  
24 x 18.  
Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.  
Фото: НГКМ



5. **Б.В. Смирнов.**  
**Девушка в мордовском**  
**костюме.**

1904.  
Бумага, карандаш,  
пастель.  
32,4 x 24,1.  
Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.  
Фото: НГКМ



6. **Б.В. Смирнов.**  
**Визит**  
**с поздравлением**  
**в день ангела.**

1904.  
Бумага, белила, соус.  
21,2 x 29.  
Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.  
Фото: НГКМ





7. **Б.В. Смирнов.**  
**Великий Сибирский**  
**тракт в Уральских**  
**горах.**

1904.

Бумага, карандаш.

18,5 x 25,5.

Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.

Фото: НГКМ

8. **Б.В. Смирнов.**  
**Башкирская деревня.**

1904.

Бумага, карандаш.

12,4 x 24,5.

Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.

Фото: НГКМ



местности или же что он отправлялся на русско-японскую войну. В этом случае наличие рисунков из Уфы можно считать оправданным, если не знать, что Сибирский тракт не проходит через Уфу и Златоуст. Уфу с Сибирским трактом связывало иное ответвление — Бирский тракт. По Бирскому тракту не проходило транспортное сообщение до Сибири. Более того, из архивных материалов дела Б.В. Смирнова известно, что в 1903 году художник отправился из Семипалатинска в Омск, а в апреле 1904 года уехал в Манчжурию на войну с Японией, где пробыл год, до марта 1905 г. [6]. Следовательно, в 1904 г. исключено пребывание художника на Урале.

Среди воспоминаний художника есть история из Уфимской губернии, куда он возил своего болеющего в детстве сына пить кумыс [5]. Упоминание Уфы в этом же контексте содержится в мемуарах Алексея Смирнова — внука Б.В. Смирнова [10, с. 69]. Поэтому, вероятнее всего, рисунки деревни под Уфой сделаны как минимум после 1908 г. — время рождения у художника сына Глеба. Условным подтверждением этой мысли можно считать изображение мальчика на работе «Башкирская деревня» и знахаря на работе «Деревенский знахарь».

Таким образом, недостаточно оснований полагать, что рисунки с видами Уральских гор и башкирской деревни были сделаны в 1903–1904 гг., как подписано на работах. Архивные и мемуарные материалы подтверждают тот факт, что художник находился в этом регионе в более позднее время. Следовательно, время создания произведений — однозначно после возвращения из Сибири. Поэтому исключено отнесение уральских работ к сибирскому периоду творчества художника.

С помощью рисунков Б.В. Смирнова можно реконструировать маршрут его передвижения по Сибири. Художник фиксировал города Омск, Красноярск, Иркутск и раскинувшийся между ними природный ландшафт: Барабинскую степь, леса красноярской тайги, Байкальские горы. Однако некоторые рисунки выбиваются из логичного ряда изобразительного повествования. В ходе анализа произведений коллекции отмечено, что несколько изображений не вписываются в последовательное передвижение с запада на восток: от Омска до Иркутска.

Из архивных материалов и написанной художником книги «В степях Туркестана» известно, что Б.В. Смирнов отправился из Семипалатинска в Омск в конце апреля — начале мая 1903 г. [5, с. 48]. Изображенные виды Омска не противостоят погоде, которая типична для этого времени года. Немногочисленность рисунков, сделанных в городе, может говорить о кратковременном пребывании Б.В. Смирнова в Омске.

В Енисейской губернии художник оказывается, предположительно, летом. Об этом свидетельствуют работы «Избушка в красноярской тайге», «Пожар в тайге под Красноярском». На их обратной стороне содержатся зарисовки постановочных «ученических» композиций. Когда были выполнены «обратные» изображения — до или после поездки в Сибирь, — определенно сказать сложно, этот вопрос остается открытым. В самом Красноярске Б.В. Смирнов провел достаточно длительное время. Оказавшись в Енисейской губернии летом, он оставался в Красноярске до наступления холодов, о чем говорят персонажи его рисунков, запечатленные в зимней одежде, например в работах «Служащий на лесной пристани на Енисее» и «Красноярская купчиха».

Жанровая сцена «В воскресенье после обедни» располагает с обратной стороны частично обрезанной надписью: «Дн (?) Украинс(кая) авто-литограф(ия) художественно(го) московского...», оформленной в виде будто бы наброска к будущей фасадной вывеске. Представляется достаточно возможным, что набросок посвящен городу Днепропетровску, который до 1926 г. носил название Екатеринослав. В Екатеринославе художник жил после возвращения с русско-японской войны [9, с. 5].

Интересно рассмотреть рисунок «В гости» (1904, Красноярск, рис. 9). На заднем плане за домами виднеется шатер храма, рядом с которым башня, увенчанная небольшим куполом. Среди известных храмовых сооружений начала XX в. особенно выделялся Богородице-Рождественский собор [4, с. 63]. Возможно допустить, что художник изобразил именно это культовое сооружение, так как архитектурное и колористическое решения храма, переданные в работе, отдаленно напоминают вершины Богородице-Рождественского собора. Однако, если осмелиться вынести предположение, что на рисунке показан именно этот собор, то рисунок Б.В. Смирнова становится интересен еще и тем, что на нем зафиксировано одно из крупнейших храмовых сооружений дореволюционного времени, которое в советское время было разрушено. Отсутствие возможности идентифицировать архитектурное строение вызывает вопрос, была ли композиция выполнена с натуры. Ведь у Бориса Смирнова как участника этнографических экспедиций и как пейзажиста сформировалось понимание важности пристального внимания к деталям новой окружающей местности — об этом он упоминал, наблюдая за киргизским базаром в Средней Азии [11, с. 22–23]. Таким образом, удивительным представляется тот факт, что художник, находясь в Красноярске и видя перед собой характерное местное культовое сооружение, не стал передавать его особенности предельно аккуратно. Более



9. **Б.В. Смирнов.**  
**В гости. Красноярск.**  
1904.  
Бумага, акварель.  
23,2 x 31.  
Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.  
Фото: НГКМ

того, в других работах он тщательно фиксирует городскую среду, что позволяет узнать Московские ворота в Иркутске и Кадетский корпус в Омске. Следовательно, можно предположить, что работа сделана по памяти после возвращения из Сибири. Возможно, у Б.В. Смирнова сложился собирательный образ храмов, которые он увидел в Красноярске и в позднее время перенес на бумагу.

Таким образом, жанровые сцены «В воскресенье после обедни», «В гости» с большой долей вероятности сделаны после возвращения художника из Сибири, так как в первом случае на обратной стороне сделан набросок с надписью, по-видимому, отсылающей к городу Днепропетровску, а во втором случае настораживает нехарактерная для художника условность в передаче образов новой для него среды.

Нужно отметить, что на обратной стороне работ Б.В. Смирнова встречаются разные наброски и зарисовки. Среди них: изображения солдат и лошадей; батальная сцена с танками (по технике рисунка заметно, что он выполнен в спешке);

постановочные «ученические» натюрморты; природные зарисовки; изображения людей и т. д. Одна из работ «Пасхальный стол. Иркутск» выполнена на бумаге с чертежами и формулами с обратной стороны. Схожие чертежи и геометрические фигуры обнаружены на оборотной стороне портрета Н.Ф. Халявина, который художник сделал в 1930 г. [8]. Исходя из этого времени создания, с известной долей осторожности можно говорить о датировке работы «Пасхальный стол. Иркутск» более поздним временем, а саму работу считать выполненной по памяти — по воспоминаниям о времени, проведенном в Иркутске.

Из иркутских рисунков также выделяется портрет «Учительница женской гимназии» (1904, Иркутск, рис. 10). Б.В. Смирнов изображает женщину, серьезно смотрящую исподлобья. Пышные волосы собраны на затылке и закреплены заколкой, некоторые пряди выбиваются и падают на лицо. С такой характерной прической художник изображал свою жену Елену Александровну Смирнову (портреты хранятся в Тамбовской

10. **Б.В. Смирнов.**  
**Учительница женской**  
**гимназии.**  
1904.  
Бумага, белила, соус.  
32,5 x 24,9.  
Новосибирский  
государственный  
краеведческий музей.  
Фото: НГКМ



картинной галерее и Чувашском художественном музее). Эту же прическу в более аккуратном исполнении носит Е.А. Смирнова на семейной фотографии [10, с. 173]. Черты лица жены художника на портретах из музеев России и черты лица учительницы иркутской гимназии на рисунке из коллекции Новосибирского краеведческого музея совпадают. Художник познакомился со своей женой в 1905 г. в Павлограде. В это время она преподавала в женской гимназии. То есть на работе действительно изображена учительница женской гимназии, однако создано произведение не в Иркутске и не в 1904 г., а как минимум после весны 1905 г., когда будущие супруги познакомились.

### Выводы

В результате анализа коллекции рисунков Б.В. Смирнова было определено, что не все входящие в нее работы относятся к сибирскому периоду творчества художника. Детальное изучение изображений в соотношении с историческим контекстом позволило уточнить, что работы с видами Уральских гор и башкирской деревни сделаны позже 1903 г. и не по пути следования художника в Сибирь. Наличие набросков и зарисовок на обратной стороне произведений «В воскресенье после обедни», «Пасхальный стол. Иркутск» также послужило индикатором более позднего времени создания. В ходе сравнительного анализа образов и мотивов работ «В гости», «Учительница женской гимназии» с другими произведениями автора, а также с исторической обстановкой начала XX века было доказано, что работы выполнены не в Сибири. На сегодняшний день остается открытым вопрос о датировке работ «Избушка в красноярской тайге», «Пожар в тайге под Красноярском», обратная сторона которых содержит ученические зарисовки. Тем самым из сибирского периода творчества Б.В. Смирнова начала XX века исключено десять работ, часть из которых, с изображением сцен Иркутска и Красноярска, вероятно, воссоздана художником по мотивам пребывания в Сибири. В ходе атрибуции удалось выяснить, что место создания рисунков «За вечерним чтением журнала “Нива”», «Девушка в мордовском костюме», «Визит с поздравлением в день ангела» было ошибочно определено как Омск, и более вероятный город создания — Иркутск.

Приведенные результаты позволяют систематизировать и упорядочить коллекцию графики Б.В. Смирнова, которая значима не только как художественное, но и как историческое наследие, являясь источником информации о жизни и быте населения сибирских городов начала XX века. Обоснованное определение времени и места создания произведений позволяет корректно использовать их в научно-исследовательской и экспозиционной деятельности Новосибирского государственного краеведческого музея.

## Литература

1. Воспоминания художников Г.Б. Смирнова (сына) и Ф. Мельникова и профессора Р. Геккера о Б.В. Смирнове // Центральный государственный архив г. Москвы (ЦГА Москвы). Ф. 147. Оп. 1. Д. 39. Л. 24, 32.
2. Катионов О.Н. Московско-Сибирский тракт и его жители в XVII–XIX вв. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2014. 568 с.
3. Личные документы: выписка из метрической книги о рождении и крещении, свидетельство о приписке к призывному участку, документы об образовании, формулярный список и др. // Центральный государственный архив г. Москвы (ЦГА Москвы). Ф. 147. Оп. 1. Д. 33. Л. 3.
4. Малашин Г.В. Красноярская (Енисейская) епархия РПЦ: 1861–2011 гг. Красноярск: ООО «Издательский дом «Восточная Сибирь», 2011. 480 с.
5. Морфологические проблемы изобразительного языка, глава «Влияние линейной перспективы на композицию» // Центральный государственный архив г. Москвы (ЦГА Москвы). Ф. 147. Оп. 1. Д. 17. Л. 247.
6. Письма в государственные музеи о передаче своих произведений живописи и графики // Центральный государственный архив г. Москвы (ЦГА Москвы). Ф. 147. Оп. 1. Д. 31. Л. 16.
7. Письма от Б.В. Смирнова В.А. Блок, О.А. Животкову // Центральный государственный архив г. Москвы (ЦГА Москвы). Ф. 147. Оп. 1. Д. 30. Л. 9, 14.
8. Портреты Н.Ф. Холявина и Г.К. Абазовой // Центральный государственный архив г. Москвы (ЦГА Москвы). Ф. 147. Оп. 1. Д. 4. Л. 1.
9. Ресина Е.К. Посмертная персональная выставка работ Бориса Васильевича Смирнова: Каталог. Днепропетровский государственный художественный музей / Составитель Е.К. Ресина. Днепропетровск: Областная типография Днепропетровского областного издательства, 1956. 24 с.
10. Смирнов А.Г. Полное и окончательное безобразие. Мемуары. Эссе. / А. Смирнов (фон Раух); сост. И. Врубель-Голубкина, М. Гробан. Тель-Авив; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2015. 584 с.: ил.
11. Смирнов Б. В степях Туркестана. Очерки. Москва: Издание книжного склада М.В. Ключкина, 1914. 64 с.

## References

1. Vospominaniya hudozhnikov G.B. Smirnova (syna) i F. Mel'nikova i professora R. Gekker o B.V. Smirnovе. *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv g. Moskvy* [Central State Archive of Moscow], Coll.147, aids 1, fol. 39, pp. 24, 32. (In Russian).
2. Kationov O.N. *Moskovsko-Sibirskij trakt i ego zhiteli v XVII-XIX vv.* [The Moscow-Siberian tract and its inhabitants in the 17th – 19th centuries]. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical University Publ., 2014. 568 p. (In Russian).
3. Lichnye dokumenty: vypiska iz metricheskoj knigi o rozhdenii i kreshchenii, svidetel'stvo o pripiske k prizyvnomu uchastku, dokumenty ob obrazovanii, formulyarnyj spisok i dr. *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv g. Moskvy* [Central State Archive of Moscow]. Coll. 147, aids 1, fol. 33, p. 3. (In Russian).
4. Malashin G.V. *Krasnoyarskaya (Enisejskaya) eparhiya RPC: 1861–2011 gg.* [Krasnoyarsk (Yenisei) Diocese of the Russian Orthodox Church: 1861–2011]. Krasnoyarsk, LLC «Publishing House «Eastern Siberia» Publ., 2011. 480 p. (In Russian).
5. Morfologicheskie problemy izobrazitel'nogo yazyka, glava «Vliyanie linejnoy perspektivy na kompoziciyu». *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv g. Moskvy* [Central State Archive of Moscow]. Coll.147, aids 1, fol. 17, p. 247. (In Russian).
6. Pis'ma v gosudarstvennye muzei o peredache svoih proizvedenij zhivopisi i grafiki. *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv g. Moskvy* [Central State Archive of Moscow]. Coll. 147, aids 1, fol. 31, p. 16. (In Russian).
7. Pis'ma ot B.V. Smirnova V.A. Blok, O.A. Zhivotkovu. *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv g. Moskvy* [Central State Archive of Moscow]. Coll. 147, aids 1, fol. 30, pp. 9, 14. (In Russian).
8. Portrety N.F. Holyavina i G.K. Abazovoj. *Central'nyj gosudarstvennyj arhiv g. Moskvy* [Central State Archive of Moscow]. Coll.147, aids 1, fol. 4, p. 1. (In Russian).
9. Resina E.K. *Posmertnaya personal'naya vystavka rabot Borisa Vasil'evicha Smirnova: Katalog* [Posthumous personal exhibition of works by Boris Vasilyevich Smirnov: Catalog]. Dnepropetrovsk, Regional printing house of the Dnepropetrovsk Regional Publishing House Publ., 1956. 24 p. (In Russian).
10. Smirnov A. *Polnoe i okonchatel'noe bezobrazie. Memuary. Esse* [Complete and final disgrace. Memoirs. Essay]. Tel Aviv; Yekaterinburg, Kabinetnyy uchenyy Publ., 2015. 584 p. (In Russian).
11. Smirnov B. *V stepyah Turkestana. Oчерki* [In the steppes of Turkestan. Essays]. Moscow, Publishing of the book warehouse of M. V. Klyukin Publ., 1914. 64 p. (In Russian).

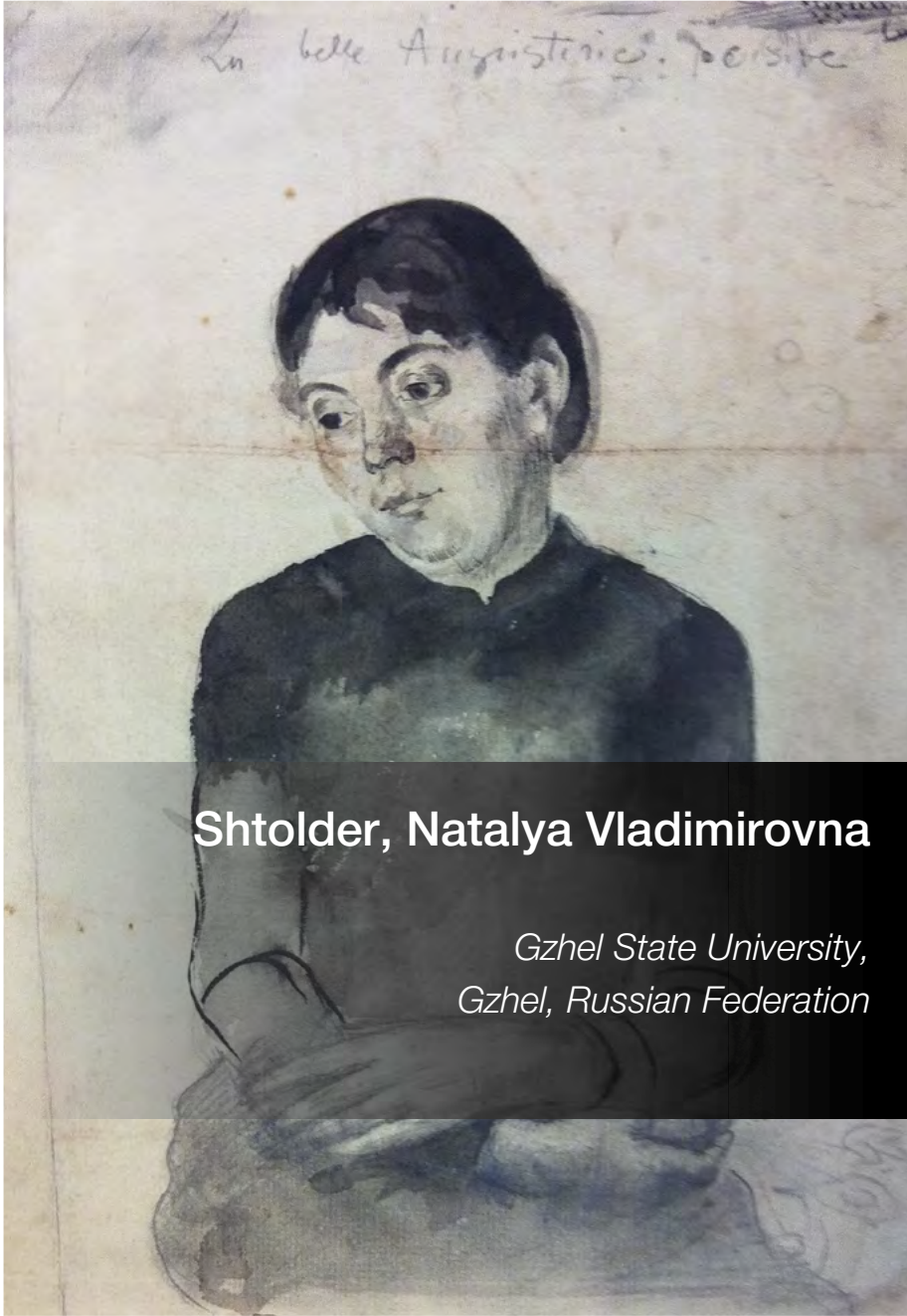
**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** *Семакова Наталья Александровна — младший научный сотрудник, Новосибирский государственный краеведческий музей, г. Новосибирск, Российская Федерация.*  
E-mail: [n.a.semakova@mail.ru](mailto:n.a.semakova@mail.ru)

**ABOUT AUTHOR:** *Semakova, Natalia Aleksandrovna — Junior Researcher, the Novosibirsk State Museum of Local History, Novosibirsk, Russian Federation.* E-mail: [n.a.semakova@mail.ru](mailto:n.a.semakova@mail.ru)

Для цитирования | For citation:

*Семакова Н.А. Проблемы атрибуции графики Б.В. Смирнова из собрания НГКМ // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 162–175. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.014>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/741>*

*Semakova N.A. Attribution problems of B.V. Smirnov's graphics from the Novosibirsk State Museum of Local History collection. Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia, 2021, No. 3 (22), pp. 162–175. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.014>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/741> (In Russian).*



**Shtolder, Natalya Vladimirovna**

*Gzhel State University,  
Gzhel, Russian Federation*

## **Штольдер Наталья Владимировна**

*Гжельский государственный университет,  
г. Гжель, Российская Федерация*

**THE GRAPHIC HERITAGE  
BY FERDINAND HODLER  
IN SWISS COLLECTIONS**

**ГРАФИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ  
ФЕРДИНАНДА ХОДЛЕРА  
В ШВЕЙЦАРСКИХ  
СОБРАНИЯХ**

**DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.015**

**УДК 7.036.4+7.013**

## АННОТАЦИЯ

Данная статья посвящена изучению графического наследия Фердинанда Ходлера. Эта часть творчества швейцарского художника малоизвестна отечественным исследователям и практически не изучалась. Впервые в отечественной искусствоведческой науке автор предпринимает попытку заполнить эту лакуну в изучении наследия знаменитого европейского мастера. Целью данной работы является намерение высветить и кратко охарактеризовать основные собрания, систематизировать рисунки и наброски по тематическому и функциональному признаку и проанализировать их с точки зрения стилистической эволюции, художественной направленности и техники исполнения. В швейцарских музейных и частных собраниях в Цюрихе, Берне, Женеве, Базеле, Веvey и других местах сохранено несколько тысяч рисунков и набросков Ходлера. Они высвечивают эволюцию художественного языка мастера от натурального наблюдения и научного изучения формы к созданию идеализированных образов, образов-символов, актуальных для вызовов искусства рубежа XIX–XX веков. Как показывают швейцарские собрания, рисунки художника преимущественно являлись композиционной и исследовательской частью работы над символистскими холстами, монументальными работами, портретами и пейзажами. С точки зрения типологии им применялись быстрые наброски и штудии, многочисленные композиционные и комбинаторские варианты одной темы, которые складывались в серии и циклы. Главным выразительным элементом графики Ходлера являлась экспрессивная и мощная линия. Новизна его художественного мышления состояла в применении теории параллелизма. Художник организовывал формы в своеобразные субъективные орнаментальные коды. В рисунках Ходлер проявил себя одновременно как классик в смысле отношения к форме и как модернист в плане художественно-аналитического подхода к работе над композицией. Швейцарские собрания графического наследия позволяют осмыслить творческий метод художника, так же как и эволюцию его творчества в целом. Философский, композиционный и технический опыт Фердинанда Ходлера, сконцентрированный в его графическом наследии, по-прежнему актуален для теоретиков и практиков изобразительного искусства.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** швейцарские собрания графики; Фердинанд Ходлер; графическое наследие; параллелизм; рисунок; композиция; образ-символ.

## ABSTRACT

This article explores the graphic heritage of Ferdinand Hodler. This part of the work of the Swiss artist is insufficiently known to the domestic researchers and has practically not been studied. For the first time in the domestic art science, the author tries to fill this gap in the studies of the heritage of the famous European master. The purpose of this work is to highlight and briefly describe the main collections, systematize drawings and sketches according to thematic and functional characteristics and analyze them from the point of view of the stylistic evolution, the artistic direction and the execution technique. Several thousands of Hodler's drawings and sketches have been preserved in Swiss museums and private collections in Zurich, Bern, Geneva, Basel, Vevey and other places. They highlight the evolution of the artistic language of the master from natural observation and the scientific study of form to the creation of idealized images, images-symbols that are relevant to the challenges of art at the turn of the 19th and 20th centuries. As shown in the Swiss collections, the drawings of the artist were mainly an integral compositional and exploratory part of the work on the Symbolist canvases, monumental works, portraits, and landscapes. From the point of view of typology, he used the quick sketches and studies, numerous compositional and combinatorial versions of the same theme, which took shape in series and cycles. The main expressive element of Hodler's graphics is the expressive and powerful line. The novelty of his artistic thinking was in application of the theory of parallelism. The artist organized forms into peculiar subjective ornamental codes. In his drawings, Hodler showed himself both as a classic in terms of his attitude to the form and as a modernist in terms of his artistic and analytical approach to work on composition. The Swiss collections of Hodler's graphic heritage allow us to comprehend the artistic method of the artist, as well as the evolution of his work in general. The philosophical, compositional, technical experience of Ferdinand Hodler, concentrated in his graphic heritage, is still relevant for theorists and practitioners of the visual arts.

**KEYWORDS:** Swiss graphic collections; Ferdinand Hodler; graphic heritage; parallelism; drawing; composition; image-symbol.

### Введение

Выдающийся швейцарский художник Фердинанд Ходлер (1853–1918), столетие со дня смерти которого европейское культурное сообщество отмечало в 2018 году, известен прежде всего своими символистскими композициями, такими как «Ночь» (1890), «Разочарованные души» (1892), «День» (1899), «Избранник» (1893–1894), «Взгляд в бесконечность» (1915) и другими [3; 11]. Эти произведения являются важной частью европейской живописи рубежа XIX–XX веков. Символизм как направление и модерн как ведущий стиль этого периода были во многом направлены на поиск и выражение идеи красоты в современном звучании [1]. В кругу произведений протагонистов этого периода живопись Ходлера выделялась новаторскими композиционными решениями и выразительным линейным декоративным стилем.

Творческий метод художника опирался на теорию параллелизма, которую художник считал своим открытием, оставив потомкам достаточно обширное теоретико-эстетическое эпистолярное наследие [6]. Основные теоретические воззрения на искусство, природу и общество художник изложил в своем знаменитом публичном выступлении «Миссия художника» во Фрибуре (1897) [12, Band IV, S. 299–314]. Ходлеровская теория параллелизма оказалась актуальной и модернистской. Ее принципы в плане обнаружения закономерностей проявления гармонии и восхищения красотой воскрешали опыт прошлого искусства, а в плане включения психологического и экспрессивного моментов развивали его, соотносясь с веяниями времени. На практике теория параллелизма была фундаментом, на котором художник создавал оригинальные идеи-образы, яркие символистские композиции.

В этой связи не меньший интерес и значение представляет графическое наследие Фердинанда Ходлера — его наброски, рисунки, графические эскизы. Изучение этой части «лаборатории» художника подкрепляет сведения о его творческом методе и связанных с ним подходов к работе над композициями, портретами, пейзажами, а также дает основательный фактический материал к осмыслению творчества художника как в количественном и содержательном плане, так и с точки зрения особенностей его художественного языка.

Графика художника, как и его живописные произведения, преимущественно хранится в швейцарских собраниях. Эта часть его художественного наследия малознакома отечественным искусствоведам. Графические произведения Ходлера практически не исследованы, в том числе в связи с их сосредоточенностью в Швейцарии и в силу огромного корпуса этих работ. В данной статье впервые в отечественной искусствоведческой науке автор предпринимает попытку заполнить эту лакуну

в изучении творчества знаковой фигуры европейского искусства. Цель работы — высветить и кратко охарактеризовать основные собрания, в которых хранится графическое наследие Фердинанда Ходлера, систематизировать рисунки и наброски по тематическому и функциональному признаку, проанализировать ходлеровские рисунки с точки зрения их стилистической эволюции, художественной направленности и техники, применяя в ходе исследования формально-стилевой и сопоставительный анализ, который осуществлен на фоне его теории параллелизма и в контексте его творчества.

### Швейцарские собрания графического наследия

Первоначальные сведения о рисунках и работе над ними были зафиксированы в объемном труде бернского писателя, журналиста, первого биографа и друга художника — Карла Альберта Лоосли (1877–1959) [12]. Вопросы рисунка в творчестве Ходлера проходят в его исследовании сквозной темой через все четыре книги. В частности, ученый отмечал, что с первых лет обучения в Женеве молодой художник увлекся возможностями рисунка как средства познания и выражения; он с глубоким интересом изучал теории пропорций и вопросы канона от египетских рельефов до книг Витрувия, Леонардо да Винчи и Дюрера. Также биограф подчеркивал, что рисунок в течение всей жизни был для Ходлера неотъемлемой частью одновременно научного и художественного размышления в едином комплексном подходе к созданию каждой живописной работы. В третьем томе своего труда К.А. Лоосли опубликовал 111 рисунков художника; в четвертом томе биограф составил каталог рисунков мастера из архива Цюрихского Кунстхауса из 741 наименования, тем самым подчеркнув значение его графического наследия.

В дальнейшем к изучению этой части творчества Ходлера обращались такие швейцарские искусствоведы, как Ханс Мюлештайн, Юра Брюшвайлер, Бернард фон Вальдкирх, Оскар Бэчманн, Пауль Мюллер, Моника Брюннер, Ульф Кюстер, Каролин Гиньяр и другие. Они уточняли состав собраний, участвовали в атрибутировании, а главное — анализировали графические работы, выявляя их особенности и определяя их роль в творческом процессе, что было отражено в научных изданиях и каталогах, в основном начиная с 1980-х годов.

Количество сохранившихся рисунков Ходлера до сегодняшнего дня точно не определено. Что касается учтенных произведений, то известно, что примерно 1580 рисунков хранится в графическом собрании Кунстхауса в Цюрихе, около 5000–6000 набросков и зарисовок насчитывается в блокнотах, находящихся в Женевском Музее искусства и истории, 471 рисунок находится в Кунстмузее

в Берне, около 60 рисунков и эскизов хранится в графическом собрании Базельского Кунстмузеума, более 180 листов из коллекции Михаэля и Ренаты Хонштайн — в Музее изящных искусств в Монреале, по несколько листов можно найти во многих публичных собраниях [8, S. 11]. К этому списку следует добавить собрание из 660 рисунков, поступивших в 2015 году в Музей Жениш в Веве из коллекции Рудольфа Шиндлера. Сколько рисунков находится в других частных собраниях сказать весьма затруднительно. В рамках отдельной статьи ввиду большого количества рисунков Фердинанда Ходлера рассмотрены лишь некоторые из швейцарских собраний на основе опубликованных изданий, каталогов выставок, онлайн-публикаций и собственного непосредственного изучения рисунков художника в залах ряда музеев и запасниках Бернского художественного музея и Музея искусства и истории в Женеве.

Графическое наследие Фердинанда Ходлера — это огромный уникальный мир, в котором присутствует порядок и закономерности, обусловленные глубоким осмыслением универсума, ритмами и эмоциями личной жизни. Их целесообразно исследовать в хронологическом порядке и в связи с теми живописными и монументально-живописными произведениями, которые художник создавал в те или иные годы. При рассмотрении его графического наследия логично и удобно придерживаться жанрово-тематического принципа. Этот подход был, в частности, успешно применен швейцарскими искусствоведами в Цюрихском институте по изучению искусства (SIK-ISEA) при осуществлении проекта каталогизации всего творчества мастера. Живописные и связанные с ними графические работы были собраны в отдельные тома (книги): пейзажи (2008), портреты (2012), ранние жанровые композиции и символистские композиции (2017). Такой же подход в процессе рассмотрения рисунков позволяет увидеть важную функциональную роль разнообразных графических работ, выявить их типологию и их тесную логическую и художественную взаимосвязь с живописными произведениями.

Рассматривая в целом графику художника, можно наглядно проследить следующую тенденцию. Ранние рисунки художника — от легких штриховых набросков до подробных зарисовок с применением тонового пятна и штриховкой по форме самым внимательным образом были направлены на изучение природы. Зрелые и поздние рисунки преимущественно служили подготовительным этапом для создания символистских композиций, портретов, пейзажей. Они были в большинстве своем линейными, «очищенными» от всего лишнего. В них Ходлер выявлял целостную символическую и синтетическую идею формы, близкую к знаку-символу, которая способствовала наиболее точному выражению замысла

конкретной темы. В этих рисунках он применял, как правило, сильную плавную линию. «Линия сама по себе выражает бесконечность», — нередко повторял друзьям художник. При систематизации эти подготовительные рисунки-изучение формы, рисунки-разработки темы к различным произведениям органично и закономерно складываются в своеобразные серии, тематические и жанровые циклы [9]. В этом смысле тематический состав и функциональное назначение ходлеровских рисунков в тех или иных пропорциях аналогичны во всех собраниях, которые были перечислены выше.

В своих рисунках Ходлер демонстрировал глубокое знание анатомии тела, страстное увлечение и прекрасное владение передачей человеческого движения, в том числе в связи с передачей эмоции. В стилистическом отношении он применял принцип «видения на плоскости», выстраивая формы в орнаментальном ключе. В этом плане он опирался на египетское искусство и итальянский Проторенессанс, с особенностями которых познакомился еще в годы учебы, и на свою теорию параллелизма. Связанное с идеями символизма орнаментальное начало в изображении и выразительную силу знаменитой линии модерна встречаем также в творчестве таких выдающихся современников, как Анри де Тулуз-Лотрек, Густав Климт, Михаил Врубель, Анри Матисс, Эдвард Мунк, и других художников.

#### **Графическое собрание рисунков Ходлера в Берне и его особенности**

В Бернском художественном музее находится вторая по величине после собрания в Цюрихе коллекция графических листов Фердинанда Ходлера. Часть произведений поступила в 1924 году из собрания сына художника Гектора Ходлера (1887–1920) и также часть была принесена в дар его женой Линой Эмилией Ходлер-Рух в 1964 году. Здесь представлены рисунки с 1882 года и вплоть до 1917 года. В количественном отношении доминируют графические работы, созданные после 1900 года, когда художник работал над крупными по формату однофигурными и многофигурными символистскими картинами-панно. Соответственно в этом собрании преобладают рисунки с одетыми и обнаженными фигурами в рост, есть целая серия подготовительных рисунков к мужским и женским портретам, а также небольшая часть — это эскизы, которые возникали при работе над монументальными заказами и были обусловлены исторической тематикой [8].

Подготовительные рисунки к однофигурным и многофигурным композициям можно систематизировать по функциональному, тематическому и типологическому признакам. Например, условно в первую группу следует отнести так называемые «стенограммы», как сам художник называл самые

первые беглые наброски. Они выполнялись с натуры или по представлению без привязки к какому-либо определенному формату и включали одну, две или несколько фигур. В этих «стенограммах» Ходлер изучал движение фигуры, выявлял подобные движения в незначительном повороте, линейный ритм в движениях. Следующую часть набросков — композиционные схематичные наброски с несколькими фигурами или группами фигур следует отнести ко второму типу рисунков. Они более проработаны, как правило, скомпонованы в параллелистском порядке и размещены в определенном вертикальном или горизонтальном формате. Именно на этом этапе Ходлер разрабатывал варианты и версии своей будущей композиции, которые представляют собой серии и циклы. Условно в третью типологическую группу можно поместить подготовительные эскизы и штудии отдельных фигур в том или ином движении. Нередко, например в работе над холстами «День», «Любовь», «Эмоция», «Взгляд в бесконечность», «Цветение», художник применял технику вырезки из бумаги [3, с. 172–181]. Эта условная систематизация рисунков к символистским однофигурным и многофигурным композициям подходит и к другим графическим собраниям.

Идеи параллелизма, под которым Ходлер понимал повтор, симметрию, чередование, гармонию, единство форм и явлений в искусстве, обществе, универсуме, перманентно прочитываются в той или иной степени во всех рисунках — в композиционных эскизах, в разработках отдельных фигур, в портретных набросках. Эти идеи выражаются через повторы форм или близкие движения в групповых изображениях, в стремлении выявить горизонтальный или вертикальный ритм, в применении линии как достаточного первоэлемента. В фигурных и портретных изображениях заметно обращение Ходлера к округлой линии, объединяющей форму в единый силуэт. Символистские идеи единства реального и мистического особым образом были осуществлены художником в рисунках, обращенных к работе над холстами, где такие формы, как фигура, жест, цветок, дерево, крест, земля, небо, имеют двойственные, метафизические смыслы и приобретают значение символов.

В Бернском собрании представлены рисунки к известным символистским многофигурным композициям: «Разочарованные души» (1892), «Эвритмия» (1895), «День» (1898–1899), «Любовь» (1907–1908), «Избранник» (1893–1894), «Истина» (1903), «Весна» (1901; ок. 1907–1910), «Священный час» (1907–1911), «Взгляд в бесконечность» (1915), к знаковым символистским однофигурным композициям: «Очарованный мальчик» (1894), «Радостная женщина» (1909), «Ручей» (1904–1910), «Женщина в экстазе» (1911), к композициям «Шествие борцов» (1882), «Дровосек» (1910) и некоторым другим холстам, а также

к монументальным работам «Отступление при Мариньяно» (1899), «Единодушие» (1911–1913), «Выступление йенских студентов на войну в 1813 году» (1909), «Цветение» (1917, не завершена). Кроме того, здесь сохранены наброски и эскизы для оформления банкнот, медалей, почтовых карточек, для афиш и плакатов. Эти рисунки выполнены на бумаге или пергаменте, изредка на листах миллиметровки. Обычно Ходлер применял графитовый карандаш, перо, тушь, реже цветной карандаш, акварель, масляную краску в один-два цвета, а также использовал метод аппликации.

Рассмотрим, например, наброски и эскизы к композиции «День» из этого собрания, которые были созданы художником в 1898–1899 годах. Эта работа была связана с популярной у символистов темой «времена дня». Здесь художник изобразил пять женских сидящих фигур, которые ассоциировались с прохождением солнца в свете дня. Именно с этой символистской работы, которую он готовил для всемирной выставки в Париже, начались его графические серии — листы-изучение, листы-разработки для одной композиции.

При анализе довольно многочисленного и разнообразного корпуса рисунков ко «Дню» проясняется последовательность и характер художественных приемов художника. Первоначальный легкий едва намеченный набросок с замыслом этой картины сменяется более определенной зарисовкой сначала с мужскими фигурами. Затем художник останавливается на женских обнаженных фигурах. При этом он ищет количество фигур, их позы и движение и очищает фон от лишних деталей, оставляя округлую линию горизонта. Например, в проработанном акварельном эскизе четыре женские фигуры изображены стоящими на коленях, их лица скрыты копнами волос [8, S. 37]. Здесь, как и в предыдущих эскизах с мужскими фигурами и с тремя женскими фигурами, художника интересуют ритмы, повторы форм и их чередование как внутри силуэтов, так и в паузах между ними (рис. 1). В небольшом наброске пером и тушью из этой коллекции можно увидеть почти сложившуюся композицию будущей картины. Она включает пять сидящих женских фигур (любимое число художника), расположенных дугой на равных расстояниях. Изображение имеет центрально-симметричную структуру — в центре размещена фигура с поднятыми руками. В разработке отдельных фигур этой композиции художник использует бумагу, разлинованную на клетки, и пергамент. Есть наброски, в которых фигура проработана штрихом по форме, подобно ренессансной традиции, есть рисунки-знаки, в которых работает строгая линия и «бестелесный» очищенный силуэт, по Ходлеру имеющий свое трансцендентное значение. В этом ряду выделяется лист с аппликацией, на котором размещена вырезка с проработанной

1. Ф. Ходлер.

**Композиционный  
рисунок к «Дню».**

1898–1899.

Бумага, карандаш,  
акварель.

16,1 x 30,8.

Берн, Кунстмузеум,  
графическое собрание.

A 7865.

Фото: Н.В. Штольдер



сидящей фигурой, поза которой замыкается в выразительный орнамент [8, S. 42].

Применение вырезок с фигурами в разных комбинациях также станет нередким приемом в его графической работе. В этом смысле не случайно швейцарский исследователь О. Бэчманн размышлял о том, являются ходлеровские композиционные рисунки сочинением или комбинаторикой [5]. Однозначно это утверждать не представляется возможным, и то, и другое присутствовало в его поисках; иначе они не были бы такими художественно оправданными. В целом такой подход с применением серий и версий будет повторяться и при работе над другими символистскими композициями.

Выразительностью и магической силой отличаются рисунки моделей и фигур к последней значительной композиции «Взгляд в бесконечность», которая предназначалась для оформления Кунстхауса в Цюрихе [7]. Здесь наблюдается стремление к чистым мощным решениям фигур, подобным сильным силуэтам и образам в египетских рельефах и фресках итальянского ренессанса. Художник применял витрувианские пропорции, в которых голова укладывается в фигуре десять раз. Красота линий в этих рисунках Ходлера завораживает и носит медитативный характер. Их орнаментальные узоры ассоциируются с грядущими откровениями абстракции.

В графическом собрании Бернского музея также хранятся листы, созданные при работе над портретами. Женские и мужские портретные рисунки имеют схожую типологию. В большинстве — это

погрудные портреты или портреты в рост. Среди них преобладают контурные, изящные и точные, наброски с натуры с применением рамы Дюрера и значительно реже встречаются рисунки с проработкой внутри контура. Первые, как правило, выполненные на пергаменте, в некоторых случаях разделены на клетки, что служило для переноса на холст. В зрелый период Ходлер нередко прибегал к так называемой стеклянной раме Дюрера, особенно для портретов и фигур [2, с. 91]. Расположив модель напротив, он прорисовывал на приложенном на стекло листе контур видимого объекта. Затем на его оборотной стороне при необходимости проводил прорисовку деталей. Этот трудоемкий метод характеризует натуру художника, который, с одной стороны, стремился к точности изображения, с другой стороны, желал пережить эмоцию радости познания от восприятия модели.

Из этих портретных работ останавливают внимание хронологически разнесенные и разные по задачам портрет Августины Дюпен (1884), фронтальные портреты Берты Ходлер (1909) и Альбера Тракселя (ок. 1897). На первом рисунке изображена подруга и модель Ходлера, мать его сына Гектора. Здесь наблюдается пространственное решение полуфигуры с мягкой моделировкой формы (рис. 2). В данном случае Ходлера интересовала точная передача характера и настроения модели в духе старых мастеров. Погрудный портрет художника, архитектора и близкого друга А. Тракселя соотносим с типом погрудных фаюмских портретов. Здесь он хотел показать художника-мыслителя и пророка,



2. **Ф. Ходлер.**  
**Портрет Августины**  
**Дюпен.**  
Ок. 1885.  
Бумага, карандаш, перо,  
тушь.  
26,8 x 22,3.  
Берн, Кунстмузеум,  
графическое собрание.  
А 8162.  
Фото: Н.В. Штольдер

создав идеальный образ, близкий к иератическому знаку, применяя орнаментальный подход к форме [8, S. 135]. Рисунок головы жены художника Берты Ходлер (1868–1957) из бернского собрания был предназначен для медальона на лицевой стороне швейцарской стофранковой банкноты. Решая эту задачу и опираясь на реальные черты модели, Ходлер создал обобщенный декоративный образ-символ молодости и чистоты.

Совсем другой, интимный характер носят рисунки, посвященные молодой француженке, возлюбленной художника Валентине Года-Дарель (1873–1915), выполненные в период около 1908 года до 25 января 1915 года (день ее смерти) [8, S. 111–114]. Драматизмом и личным переживанием наполнены листы с умирающей Года-Дарель, среди которых есть несомненные шедевры. Находясь в Веве с ноября 1914 вплоть до ее трагического ухода, Ходлер создал более двухсот рисунков, масляных этюдов и картин, среди которых рисунки занимают доминирующую роль. Это особая часть наследия художника, в которой сублимация горя от потери вылилась в серию мощных произведений, поднимающих экзистенциальную проблематику. Рисунки из этого цикла хранятся не только в Бернском собрании, но и в Женеве, Веве и Цюрихе.

Необходимо отметить, что вопросы ритма в композиции и в целом эвритмия как универсальная гармония особенно интересовали Ходлера [4]. В частности, ритмический строй ясно прочитывается в его монументальных работах с мужскими фигурами. Тема ритма напрямую связана с авангардом начала XX века, и в этом плане комбинаторские и композиционные эксперименты и поиски в графическом творчестве художника предвосхищали современную для времени повестку. Влияние композиционного опыта швейцарского художника прочитывается в творчестве Александра Дейнеки, в частности в революционной для своего времени «Обороне Петрограда» (1927) [3, с. 392–393]. В собрании Бернского художественного музея в этом качестве ходлеровских композиционных рисунков и набросков можно легко убедиться, анализируя, например, применение вертикальных и горизонтальных ритмов, симметричного построения и постановочного чередования фигур в подготовительных работах к монументальным росписям «Единодушие» в Ганновере и «Выступление йенских студентов на войну в 1813 году» в Йенском университете.

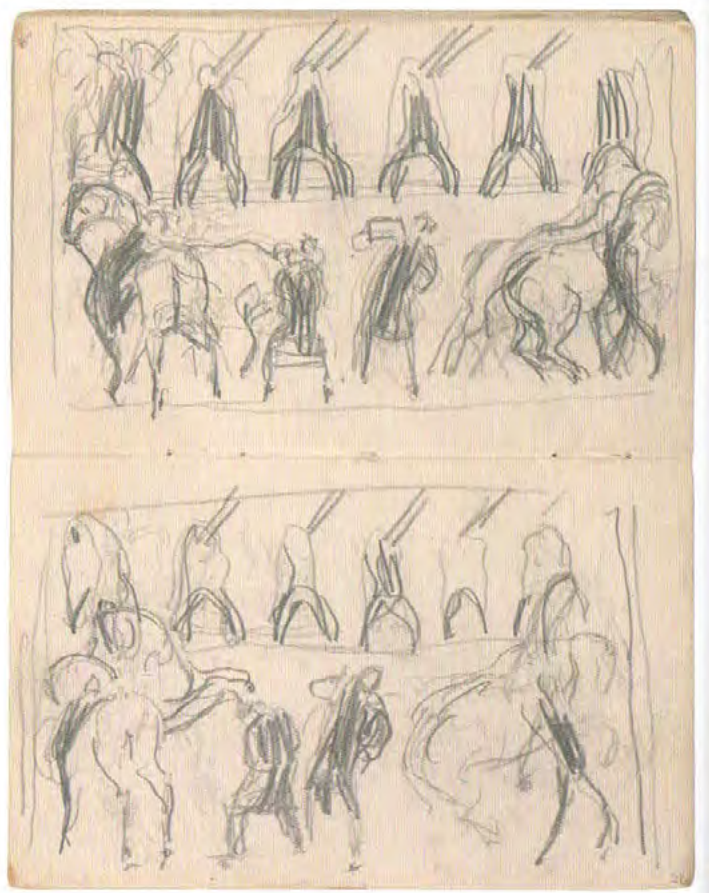
#### **Графическое наследие Ходлера в Женеве**

Исследователям известно, какой ценностью обладают записные книжечки и блокноты Вюйара де Оннекура, Леонардо да Винчи, Альбрехта Дюрера, Уильяма Тернера, Поля Сезанна, Эдгара Дега, Пабло Пикассо. Сохраненные блокноты

Фердинанда Ходлера могут достойно продолжить этот ряд. В графическом кабинете Музея искусства и истории в Женеве хранятся не только рисунки художника, но и его небольшие по формату блокноты (carnets, фр.), которые являются важной и увлекательной частью его графического наследия [10]. Сегодня здесь насчитывается двести сорок один блокнот. Из них двести тридцать семь блокнотов были приобретены у дочери Ходлера Полетты-Валентины (1913–1999) и ее мужа Поля Маньена (1905–1971) в 1958 году; четыре блокнота были куплены за 10000 франков в 1976 году у частного лица [10, р. 17]. Понятно, что экспонировать эту часть творчества швейцарского художника в полном объеме и в формате выставочного пространства практически невозможно. Поэтому Женевский музей организовал показ некоторой части этих блокнотов в онлайн-формате на сайте музея (Musée d'art et d'histoire (MAH) ville de Geneve, collection en ligne).

Ходлеровские блокноты представляют собой небольшие книжечки с картонной серо-голубой обложкой, размером примерно 170 x 120 мм; в каждой — по 30–40 рисунков. Наброски и эскизы в основном выполнены графитным или серым карандашом, реже цветными карандашами. Даты в блокнотах встречаются редко, но есть текстовые заметки на французском и немецком языках. Быстрые наброски и зарисовки в этих книжечках в итоге умозрительно объединяются и представляют дневник жизни художника. Листая и вглядываясь в пожелтевшие страницы этих блокнотов, из года в год наполнявшихся текущими впечатлениями и мыслями, начиная примерно с 1887 года и до конца жизни, снова и снова убеждаешься, с какой последовательностью и целенаправленностью Ходлер следовал своей теории параллелизма, в которой главными были красота «аккордов, гармонии человечности» (выражение Ходлера) и идея единства.

В этих замечательных блокнотах есть многочисленные варианты композиционных эскизов к известным символистским композициям. В частности, любопытны первоначальные поиски к его скандальной композиции «Ночь», работа над которой потребовала от Ходлера огромных усилий, так как в ней он только начинал в полной мере применять принципы параллелизма в символистском аспекте. В первоначальных зарисовках на эту тему художник в большей степени делал акцент на литературной части образов [10, р. 47]. В дальнейших эскизах художник более уверенно двигался к самодостаточным изобразительным структурам — к применению ритма и повтора форм, вкладывая в них трансцендентное мистическое содержание. Например, в блокноте № 17 (1905) находим первые наброски к композиции «Любовь». Если сопоставить их с набросками к «Ночи», сделанными около пятнадцати



лет назад, можно обнаружить, что в них художник уже целенаправленно выстраивал из фигур «аккорды» горизонтальных ритмов, которые в символистском ракурсе означают одновременно любовь и смерть, повтор и бесконечность.

В женевских блокнотах, как и собрании рисунков, концентрированно прослеживается методика Ходлера в работе над композициями, портретами и пейзажами в зрелый период творчества. В рисунках разных лет наблюдается интерес художника к базовым композиционным схемам или орнаментам — таким, в частности, как центрально-симметричная организация, ряды форм, повторы рядов форм с небольшой вариацией, собранные в овал формы (рис. 3).

Зарисовки близких людей в повседневном быту, их портреты и автопортреты художника раскрывают интимную сторону его жизни. Здесь есть изображения Альбера Тракселя, Куно Амье, Берты Стукки, Августины Дюпен, Валентины Годе-Дарель. Например, блокнот № 41 (1894–1895) он посвятил женевской учительнице Берте Жак, на которой женится через несколько лет. В нем на пятой странице с точностью ренессансного ученого он изображает черты Берты, особо выделяя строение ее глаза. В другом позднем блокноте № 219 (1915–1916) на двадцать второй странице обнаруживаем трогательный контур крохотной руки дочери Титин (Полетты-Валентины) [10, р. 73].

В ходлеровских блокнотах есть шрифтовые эскизы к плакатам, записи о счетах, бытовых моментах и отдельных встречах. Интересно рассматривать подробно отрисованные детали средневековых костюмов для исторических тем, параллелистские ритмы в пейзажах из блокнотов путешествий в Италию, Берлин, Страсбург или едва намеченные графические идеи неосуществленных композиций.

### Заключение

Результатом проведенного исследования являются следующие выводы. Рисунки и наброски показывают эволюцию художника от натурального наблюдения и научного изучения формы к созданию идеализированного образа, образа-символа. Главным выразительным элементом графики Ходлера являлась экспрессивная и мощная линия. Художник организовывал формы в своеобразные субъективные орнаментальные коды. Многие ходлеровские наброски и рисунки к символистским композициям, невзирая на их подготовительный характер, воспринимаются сегодня как самостоятельные произведения-идеи. Новизна его художественного мышления состояла в применении теории параллелизма как в процессе создания символистских композиций, так и в использовании параллелистского метода в создании погрудных портретов и портретов в рост. Эти приемы и принципы найдут продолжение в абстрактном и концептуальном искусстве XX–XXI веков. В рисунках Ходлер проявил себя одновременно как классик в смысле отношения к форме и как модернист в плане художественно-аналитического подхода к работе над композицией.

Изучение графического наследия швейцарского мастера достойно самого глубокого внимания. Оно несомненно важно для понимания его творческого метода и художественного языка, так же как и для осмысления эволюции творчества художника в целом. Философский, композиционный, технический опыт Фердинанда Ходлера, сконцентрированный в его графических работах, по-прежнему актуален для теоретиков и практиков изобразительного искусства.

3. Ф. Ходлер.  
Эскиз композиции  
для «Выступления  
женевских студентов  
на войну в 1813 году».

1908.

Бумага, графитовый  
карандаш.

17,8 x 11.

Женева, Музей искусства  
и истории.

Блокнот 149, с. 20–21 [9]

## Литература

1. Сарабьянов Д.В. Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.
2. Фердинанд Ходлер. Каталог / Ред. и сост. Ф. Кэнель. Цюрих: Швейцарский фонд культуры ПРО ГЕЛЬВЕЦИЯ, 1988. 108 с.
3. Штольдер Н.В. Фердинанд Ходлер. Взгляд из России. М.: ООО БуксМАрт, 2017. 472 с.
4. Bättschmann O. Ferdinand Hodler the Painter // Ferdinand Hodler. Views & Visions. Ausstellungskatalog. Cincinnati Art Museum – National Academy of Design, New York – Art Gallery of Ontario, Toronto Wadsworth Atheneum, Hartford – Swiss Institute for Art Research, Zürich. Zürich: Swiss Institute for Art Research, 1994. P. 38–52.
5. Bättschmann O. Ferdinand Hodlers Kombinatorik // Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900 (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1984–1986). Zürich, hrsg. von Eduard Hüttinger u. a., 1986. S. 55–79.
6. Blome D., Güdel N. M. Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques. Collection Hodleriana – Volume II. Archives Jura Brüscheiler. Genève: Édition Notari, 2017. 408 p.
7. Christen G. Les dessins préparatoires pour “Regard dans l’infini” et “Floraison” de la collection Rudolf Schindler // Ferdinand Hodler. La collection Rudolf Schindler. Die Sammlung Rudolf Schindler. Vevey: Musée Jenisch et / Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2015. p. 207–254.
8. Ferdinand Hodler. Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern. Bestandskatalog und Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern. 3.12.1999–13.02.2000. Bern, 1999. 176 S.
9. Guignard C. Les carnets de Ferdinand Hodler. Genève: MAH, Ville de Genève, 2018. 102 p.
10. Hodler // Parallélisme. Un exposition co-produite par le Kunstmuseum Bern et les Musées d’art et d’histoire de la Ville de Genève. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018. 191 p.
11. Küster U. Ferdinand Hodler – Series and variations // Ferdinand Hodler: View to Infinity. Catalogue. Neue Galerie, New York. 20 September 2012 bis 7 Januar 2013. Reinen/Basel, die Fondation Beyeler 27 Januar bis 26 Mai 2013. Ostfildern: Hatje Cantz, Reinen/Basel Beyeler Museum AG, New York Neue Galerie, 2013. P. 25–33.
12. Loosli C.A. Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass, Band I, II, III, IV. Bern: Verlag von R. Suter und Cie., 1921–1924. 278 S., 226 S., 221 S., 436 S.

## References

1. Sarabyanov D.V. *Modern. Istoriia stilia*. [Modern Style. The history of Style]. Moscow, Galart Publ., 2001. 343 p. (In Russian).
2. Kenel F. (ed.) *Ferdinand Hodler* [Ferdinand Hodler. Katalog]. Zurich, Pro Helvetia Foundation Publ., 1988. 108 p. (In Russian).
3. Shtolder N.V. *Ferdinand Khodler. Vzglyad iz Rossii* [Ferdinand Hodler. View from Russia]. Moscow, BuksMArt Publ., 2018. 472 p. (In Russian).
4. Bättschmann O. Ferdinand Hodler the Painter. *Ferdinand Hodler. Views & Visions. Ausstellungskatalog*. Cincinnati Art Museum – National Academy of Design, New York – Art Gallery of Ontario, Toronto Wadsworth Atheneum, Hartford – Swiss Institute for Art Research, Zürich. Zürich, Swiss Institute for Art Research Publ., 1994, pp. 38–52.
5. Bättschmann O. Ferdinand Hodlers Kombinatorik. *Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900* (Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft 1984–1986). Zürich, hrsg. von Eduard Hüttinger u. a., 1986, pp. 55–79. (In German).
6. Blome D., Güdel N.M. *Ferdinand Hodler. Écrits esthétiques. Collection Hodleriana – Volume II*. Archives Jura Brüscheiler. Genève, Édition Notari Publ., 2017. 408 p. (In French).
7. Christen G. Les dessins préparatoires pour “Regard dans l’infini” et “Floraison” de la collection Rudolf Schindler. *Ferdinand Hodler. La collection Rudolf Schindler. Die Sammlung Rudolf Schindler*. Vevey, Musée Jenisch et. Zürich: Verlag Scheidegger & Spiess AG Publ., 2015, pp. 207–254. (In French).
8. Ferdinand Hodler. *Die Zeichnungen im Kunstmuseum Bern. Bestandskatalog und Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Bern*. 3.12.1999–13.02.2000. Bern, Kunstmuseum Bern Publ., 1999. 176 p. (In German).
9. Guignard C. *Les carnets de Ferdinand Hodler*. Genève, MAH, Ville de Genève Publ., 2018. 102 p. (In French).
10. *Hodler. Parallélisme. Un exposition co-produite par le Kunstmuseum Bern et les Musées d’art et d’histoire de la Ville de Genève*. Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess AG Publ., 2018. 191 p. (In French).
11. Küster U. Ferdinand Hodler – Series and variations. *Ferdinand Hodler: View to Infinity. Catalogue*. Neue Galerie, New York. 20 September 2012 bis 7 Januar 2013. Reinen/Basel, die Fondation Beyeler 27 Januar bis 26 Mai 2013. Ostfildern, Hatje Cantz, Reinen/Basel Beyeler Museum AG, New York Neue Galerie, 2013, pp. 25–33.
12. Loosli C.A. *Ferdinand Hodler, Leben, Werk und Nachlass*, vol. I, II, III, IV. Bern, Verlag von R. Suter und Cie. Publ., 1921–1924. 278 p., 226 p., 221 p., 436 p. (In German).

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Штольдер Наталья Владимировна — кандидат искусствоведения, доцент, Гжельский государственный университет, г. Гжель, Российская Федерация. ORCID: 0000-0003-0826-7597. E-mail: n.shtolder@mail.ru

**ABOUT AUTHOR:** Shtolder, Natalya Vladimirovna — Cand. Sc. (Art History), Professor, Gzhel State University, Gzhel, Russian Federation. ORCID: 0000-0003-0826-7597. E-mail: n.shtolder@mail.ru

Для цитирования | For citation:

Штольдер Н.В. Графическое наследие Фердинанда Ходлера в швейцарских собраниях // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 176–185. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.015>. URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/753>

Shtolder N.V. The graphic heritage by Ferdinand Hodler in Swiss collections. *Iskusstvo Evrazii — The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 176–185. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.015>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/753> (In Russian).

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ  
ИКОНОГРАФИИ  
ЛОКЕША ЧАНДРЫ

DICTIONARY  
OF BUDDHIST ICONOGRAPHY  
BY LOKESH CHANDRA

**Chandra, Lokesh**

*International Academy of Indian Culture,  
New Delhi, India*

**Чандра Локеш**

*Международная академия индийской культуры,  
г. Нью-Дели, Индия*

**KUYA. ZENDO**

**КУЯ. ДЗЭНДО**

DOI 10.46748/ARTEURAS.2021.03.016

УДК 745.04+75.046

## **АННОТАЦИЯ**

Статья посвящена иконографии образов буддийского монаха Куя и священнослужителя Дзэндо. Приведены известные скульптурные изображения, находящиеся в храмах Японии. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:** Локеш Чандра; Куя; Дзэндо; символика; иконография; Словарь буддийской иконографии; буддийское искусство.

## **ABSTRACT**

This article is about the meanings and iconography of the Buddhist monk Kuya and priest Zendo. The well-known sculptural images that are in the temples of Japan are given. The translation of Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography was made by S.M. Belokurova.

**KEYWORDS:** dictionary of Buddhist Iconography; Lokesh Chandra; Kuya; Zendo; symbolism; iconography; Buddhist art.

**Локеш Чандра.**  
**«Словарь буддийской иконографии»**  
**Том 6, с. 1782**

**Куя (Коя)** (903–972) — монах, основавший храм Рокухара Мицудзи в Японии. Его называли «Святой простого люда» из-за постоянных путешествий по Японии, во время которых он читал молитву Амиде «Наму Амидэ Буцу» («Славься, будда Амидэ»), приносящую спасение всем людям вокруг. Раскрашенная деревянная скульптура высотой 117,5 см выполнена художником Косё в XIII в. и находится в храме Рокухара Мицудзи в Киото. Скульптор передал необычное одеяние странствующего монаха. Но самое поразительное в изображении — это шесть маленьких фигурок Амиды (Амитабхи), исходящих из уст Куя и символизирующих шесть ипостасей, отраженных в молитве. Таким образом Косё художественно показал голос святого, зывающего к Будде [1, с. 126, рис. 72, 131, 153].

**Локеш Чандра.**  
**«Словарь буддийской иконографии»**  
**Том 15, с. 4520**

**Дзэндо** (613–681), кит. Шаньдао — прославленный священнослужитель династии Тан, который внес большой вклад в формирование школы Дзёдо (кит. Чин-ту) в Китае. Легенда гласит, что, когда бы он ни произносил молитву Амиде, из его уст вырывался ореол света. В связи с этим в каноническом скульптурном образе было принято оставлять небольшое отверстие между губами проповедника. Это связано с тем, что, когда неизвестный скульптор не смог показать поток света, исходящий из уст святого, он с помощью этого отверстия прикрепил ряд крошечных изображений Амиды к губам Дзэндо в память о сотворенном чуде. Действительно, существует живописное изображение святого, относящееся к эпохе Сун, на котором мы видим тот самый ряд образов Амиды, появляющийся в лучах светового гало изо рта священнослужителя. Сидящая статуя Дзэндо находится в монастыре Райгодзи в преф. Нара [1, с. 126, рис. 129]. Живописное изображение стоящего святого можно увидеть в монастыре Тионьин, Киото [1, рис. 134]. Именно этот образ считается копией сунской иконографии. Здесь также сохранены и ореол света и образы Амиды в нем.



1. **Куя.**  
**XIII в.**  
**Раскрашенное дерево.**  
 Высота 117,5 см.  
 Храм Рокухара Мицудзи,  
 Киото.  
 Фото: Asukayen.  
 Histoire Des Beaux-Arts  
 Japonais, Toyo-Bizyutu,  
 n. special 10e.  
 1933, Nov.,  
 Nara, Japan

2. **Дзэндо. XIII в.**  
**Раскрашенное дерево.**  
 86,4 см.  
 Райгодзи, преф. Нара.  
 Фото: Кужель Ю.Л.  
 XII веков японской  
 скульптуры.  
 М.: Прогресс-Традиция,  
 2017

## Литература

1. Mori H. *Sculpture of the Kamakura Period*. The Heibonsha Survey of Japanese Art, vol. 11. Tokyo: Weatherhill/Heibonsha, 1974. 174 p.

## References

1. Mori H. *Sculpture of the Kamakura Period*. The Heibonsha Survey of Japanese Art, vol. 11. Tokyo, Weatherhill/Heibonsha, 1974. 174 p.

**ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:** Чандра Локеш – профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, г. Нью-Дели, Индия.

Перевод с английского: С.М. Белокурова.

**ABOUT AUTHOR:** Chandra, Lokesh – Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

Translated from English by S.M. Belokurova.

## Для цитирования | For citation:

Чандра Л. Куя. Дзэндо // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2021. № 3 (22). С. 186–189.  
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.016> URL: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/756>

Chandra L. Kuya. Zendo. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2021, No. 3 (22), pp. 186–189.  
DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.016>. Available at: <https://eurasia-art.ru/index.php/art/article/view/756> (In Russian).

«ОАЗИС НОСТАЛЬГИЯ».  
 ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
 АЛЕКСАНДРА МАЙОРОВА  
 В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



В Российской академии художеств 30 июня — 18 июля 2021 года состоялась выставка произведений заслуженного художника России, академика РАХ Александра Ильича Майорова «Оазис Ностальгия». В экспозицию вошло около сорока работ из трех живописных циклов, которые были созданы автором за последние пять лет. Часть из них представлена зрителям впервые.

В современной российской живописи творчество Александра Майорова занимает особое место. Художника волнуют вечные и глобальные вопросы — смысл жизни, созидание, красота, преобразование мира средствами любви. Созданные

за последнее время циклы живописных работ — «Оазис Ностальгия», «Венецианская прогулка» и «Пасьянс накануне семнадцатого» — свидетельствуют о яркой индивидуальности творческой манеры художника и его верности искусству как действенному средству духовной эволюции.

Мировидение художника крайне современно: он умеет находить в остроактуальных коллизиях сегодняшнего дня непреходящий смысл, встраивая то или иное событие в контекст истории духовного развития Человека и социума. Мир в работах Майорова распадается на фрагменты, из которых он выбирает нужное, отбрасывая

остальное. Столь же свободен художник и в своем отношении к пространству: ему чужды географические рамки, творчество вплетено в единый современный культурный контекст, одной из важных черт которого является размытость границ между стилями, жанрами, видами творчества.

Понимая драматичность своего времени, не питая иллюзий на скорое счастье для всех, Александр Майоров далек от идеи воплотить в своих картинах мрачные предчувствия, отчаяние, сознание безысходности. Ориентиры, на которые он опирается в жизни и творчестве, основаны на вечных ценностях, верности красоте и чести.

Путь в искусство для Александра Майорова был непростым: он решил стать художником вскоре после окончания Тульского политехнического института. Сначала мастер занимался дизайном, затем обратился к искусству кино, выступив художником-постановщиком фильма «День ангела» (Ленфильм, 1988). В то же время основным видом творчества Майоров избрал живопись, секретами которой овладевал как самостоятельно, так и на мастер-классах Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. Среди своих ориентиров в мировом искусстве А. Майоров указывает творческое наследие Сандро Боттичелли, Яна Вермеера и Диего Веласкеса, Константина Сомова и Марка Шагала, а также Амедео Модильяни, Поля Дельво и Антонио Гауди.

Сегодня Александр Майоров — автор, признанный художественным сообществом и любимый зрителями. За последние годы он провел более 30 персональных выставок в России и за рубежом. Награжден золотой медалью, медалями «Достойному» и «Шувалов» Российской академии художеств, золотой медалью Творческого союза художников России. В 2001 году А. Майорову

присуждена степень доктора искусства по версии ЮНЕСКО, а с 2002 года — звание профессора Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого. Произведения художника представлены в коллекциях музеев России, Испании и Болгарии; в галереях, корпоративных и частных собраниях России, США, Канады, Израиля, ЮАР, ряда европейских государств.

В одном из эссе к представленным в экспозиции живописным циклам Александр Майоров пишет: *«И всё это с тобой: волшебство открыток в благородных, с полуоблетевшим золотом узоров альбомах, аромат старых книг и какое-то особое свечение нежно-пастельных красок фарфора в бабушкином доме. Старый, но крепкий дом на старой тульской улице рядом с кафедральным собором и кладбищем, где обитают мраморные ангелы. Детство, и уже скоро тишина, прерываемая редкими ударами соборных колоколов, взорвется барабанами Ринго Старра, и тебя подхватит и унесет желтая подводная лодка. И вот ты уже солдат этой армии — клуба одиноких сердец сержанта Пеппера. Твоя униформа — потертая джинса, длинные волосы и башмаки на платформе, и ты знаешь, что “земляничные поля навсегда”, как навсегда Пол, Джон, Джордж и Ринго. А потом в караул рядом с сержантом Пеппером встанет солдат “красивый и отважный” — солдат Булата Окуджавы. И они охраняют тебя, бабушкин дом, паровоз, на котором посчастливилось прокатиться, твои сны, где Весна и девы с открыток из старого альбома несут граммофон из цветов, где прекрасные лица на пожелтевших фотографиях, где шелковая птица, вышитая мамой... Правда — как здорово, что всё это есть у тебя, что есть такой Оазис».*

*Управление информации (пресс-служба)  
Российской академии художеств*

## «НЕДОСКАЗКИ».

ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ ДМИТРИЯ ТУГАРИНОВА

И ВАЛЕРИЯ АРХИПОВА

В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 30 июня — 8 августа 2021 года представила выставочный проект «Недосказки», экспозицию которого составили скульптурные композиции народного художника России, академика РАХ Дмитрия Никитовича Тугаринова и кинодекорационные эскизы заслуженного художника России, академика РАХ Валерия Валентиновича Архипова.

Сюжеты русских сказок, преданий и былин — одна из сокровенных тем в творчестве Валерия Архипова, представленная в его экспликациях

к фильмам, книжных иллюстрациях, живописных и графических сериях, изделиях Императорского фарфорового завода. Авторский почерк этих «сказочных» произведений мастера, вне зависимости от техники исполнения и масштаба, всегда узнаваем. Каждое произведение Архипова наполнено особой драматургией, рассказывает свою историю, увлекая зрителя в мир, воздухом которого хочется дышать. В эскизах к кинофильму «Сказка о царе Салтане» и опере Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже

и деве Февронии» художник создал удивительную иконографическую панораму красочных образов сказочных и мифологических героев.

Погружаясь в поэтику русской сказки, В.В. Архипов визуализирует на своих полотнах присущую ей магическую составляющую, которую всегда подчеркивают и дополняют точно воспроизведенные исторические детали жизни Древней Руси — от шатровых колоколен и многоглавых храмов на широких панорамах русской земли до орнаментального узорочья княжеских покоев и царских одеяний, богатырских доспехов и усыпанных драгоценными камнями украшений. В результате такого слияния волшебного и достоверного выстраивается наполненный «русским духом» мир, где облик сказочных героев и их чудесные деяния воспринимаются как естественная и неотъемлемая часть окружающего пространства. Этот созданный кистью В.В. Архипова мир образует художественную параллель сказочному тексту, перекидывая изобразительный мост к истокам национального миропонимания и фундаментальным основам русской культуры.

Дмитрий Тугаринов создает скульптурные портреты и фигуративные композиции с начала 1980-х годов. Каждая его работа имеет подтекст. В композициях фактически отсутствует сюжет, его замещают метафора, пластический парадокс, властвует гротеск. Скульптор нередко берет за основу своих произведений общеизвестную притчу или сказку и прочитывает ее в контексте сегодняшних проблем. Возникает пластическая формула типичной жизненной ситуации: «Золотой осел» (1987) — один персонаж попадает в полную зависимость от другого, «Жил-был царь» (1989) — человек, все имевший и все потерявший.

«Золотой петушок» А.С. Пушкина стал для Тугаринова волшебным ларцом «золотых идей». Он получил возможность выразить собственные мысли, придав им вещественную форму, и создал несколько скульптурных версий пушкинского произведения. Эта сказка — не просто сказка, это метафора российского образа жизни, предупреждение и ободрение тем, кто стал жертвой собственных безумных идей и безудержных увлечений.

Скульптура «Жил-был царь», представленная на выставке, — интерпретация известной притчи, согласно которой можно иметь лишь три предмета, но при этом ощущать себя царем. Каждый

сам себе Царь и сам несет бремя собственных сокровищ и ошибок. Тугариновский «царь» проиграл, в его объятиях только деревянный кол, он должен всё начинать сначала.

Работы Тугаринова отличает остросовременный спектр образов, хотя в них угадываются и знакомые каждому традиционные черты. Образы, созданные скульптором, многозначительны и ироничны. Не случайно автора называют «Гоголем в скульптуре».

**Дмитрий Никитович Тугаринов** — народный художник РФ, академик Российской академии художеств, профессор кафедры скульптуры и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Российский скульптор, создавший памятники генералиссимусу А.В. Суворову (1999, перевал Сен-Готтард, Швейцария), генералиссимусу А.В. Суворову (2001, перевал Паникс, Швейцария), основателю природного заповедника Аскания-Нова (Украина) Фридриху Фальц-Фейну (2008–2009, природный заповедник Аскания-Нова, Украина), герцогу Фридриху Фердинанду Ангальт-Кетенскому (2012, Аскания-Нова, Украина); монументальную скульптурную композицию «Вознесение» (1997, парк «Музеон», Москва); горельеф «Кузнец и плотник» (2014, музей-усадебка Героя Отечественной войны 1812 года, генерала И.С. Воронина, Ярославская область); воссоздал композиции «Царица Елена», «Император Константин» для скульптурного убранства Кафедрального соборного храма Христа Спасителя в Москве (1994–1999) и другие произведения.

**Валерий Валентинович Архипов** — заслуженный художник РФ, академик Российской академии художеств, профессор и декан художественного факультета ВГИК.

Художник кино и театра, который принимал участие в создании более 40 фильмов. Он работал над фильмами «Изображая жертву» (режиссер Кирилл Серебренников, 2006), «Чайка» (реж. Маргарита Терехова, 2005), «Борис Годунов» (реж. Владимир Мирзоев, 2011), «Русские жены» (реж. Юрий Арабов, 2014), «Только не сейчас» (2010) и «Ушел и не вернулся» (2011) режиссера Валерия Пендраковского, «Бессмертные» (реж. Тигран Кеосаян, 2021) и многими другими.

*Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*

«МИРОВОСПРИЯТИЕ».  
 ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
 ВЛАДИМИРА ПИМЕНОВА  
 В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



В Российской академии художеств 28 июля — 8 августа 2021 года состоялась выставка произведений народного художника РФ, члена-корреспондента РАХ Владимира Сергеевича Пименова «Мировосприятие». В экспозиции было представлено более 50 живописных работ последнего десятилетия.

*«Примите мою живопись как метафорическое свидетельство моей жизни, без пафоса и красноречия, как правду. Прожитое мною прошлое является источником, из которого я пью. Степень близости искусства к истине находится в зависимости от масштаба дарования художника, природой*

*данного. Я далек от мысли, что искусство вообще и мое в частности способны перевернуть человеческую душу вдруг разом и навсегда. Но постепенно, по чуть-чуть оно приближает человека к истинному, к настоящему понятию смысла жизни»,* — характеризует автор свое творчество.

Владимиру Пименову восемьдесят... Много это или мало для художника? У каждого по-разному, возрастной ценз в искусстве — понятие весьма условное. Но в данном случае это своеобразный рубеж, знаменующий собой в одно и то же время и несомненное достижение высот творческой зрелости, и неистощимую восприимчивость к новым

образам, темам и идеям, которые порождает стремительное течение жизни.

Цепочка небольших картин — это канва жизни, вернее художественное осмысление текущей онлайн жизни. Это наблюдения, воспоминания, размышления без внутренней логики, но каким-то образом всё вместе начинает работать на настоящую честность, и возникает удивительный эффект: изображенный мир в картинках становится похожим на правду. А правда в поддавки не играет. Ведь, в сущности, наши мысли — коллаж, наша жизнь — коллаж, и эта цепочка картин — тоже коллаж, а ощущение правды возникает из суммы слагаемых элементов коллажа.

Картины Пименова вполне просты для понимания с первого взгляда, но в каждой из них существует некое внутреннее напряжение, некое силовое поле, которое требует от зрителя не разгадывания, а соответствующего состояния души, сопереживания. Для того чтобы произошло событие искусства, должны встретиться двое: автор и зритель. И каждый должен пройти свою часть пути. Художник свою часть прошел — дело за зрителем. В произведениях автора русский быт и русский пейзаж органически сливаются в единый комплекс красоты, покоя, созерцательности и щемящей грусти, из чего вырастает широта и отрешенность русской души, так непонятная на Западе.

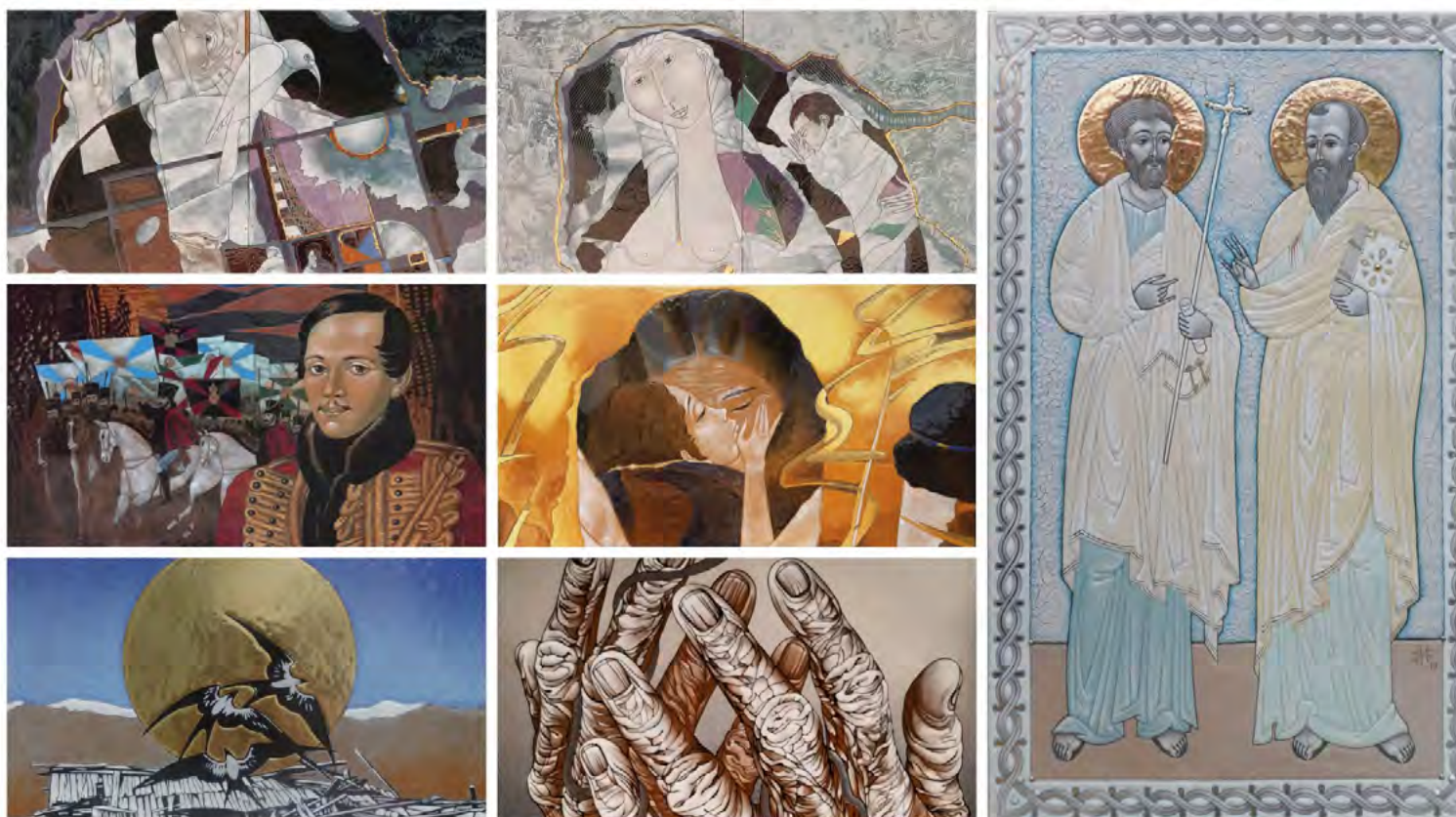
Пути в искусстве, равно как и путь в искусство, у каждого художника неповторимо индивидуальны. У одних это преданность раз и навсегда сформировавшимся идеалам, естественная приверженность семейным традициям. У других — это мучительный поиск самого себя, когда некий внутренний голос не только властно подсказывает выбор профессии, но и в дальнейшем предопределяет все повороты и зигзаги творческой биографии, настойчиво влечет к новому переосмысливанию, казалось бы, давно известных понятий и явлений. Очевидно, именно к такой категории современных мастеров принадлежит Владимир Пименов — художник из Зарайска, творческую биографию которого никак нельзя назвать безоблачной или кристально ясной в своей внутренней логике.

Наблюдая за развитием этого художника из Подмосковья, видишь, как всё более серьезным и глубоким по мысли становится его творчество, как из года в год растет профессиональное мастерство и культура, как всё более значимым становится его вклад в современное русское искусство. Можно сказать, что искусство Пименова приобрело тот уровень проблемности, который позволяет поставить и рассмотреть вопрос о специфике национального типа художественного мышления. Это понятие, как правило, априорно совмещало в некое условное единство национальное и общечеловеческое, включая автоматическое наследование лучших, наиболее прогрессивных традиций.

**Владимир Сергеевич Пименов** — живописец, график, художник-постановщик мультипликационных фильмов, член-корреспондент Российской академии художеств (отделение живописи, 2011), заслуженный художник РФ (1992), народный художник РФ (2002). Родился 1 февраля 1941 г. Живет и работает в г. Зарайске. Окончил Рязанское художественное училище (1963); художественный факультет Всесоюзного государственного института кинематографии (ВГИК, 1972), мастерскую А.П. Сазонова. Работал на киностудии «Беларусь-фильм» режиссером-постановщиком мультфильмов (1972–1976). Создал мультипликационный фильм «Мальчик и птица», который стал дипломной лентой художников-выпускников ВГИКа. Занимался книжной графикой. Участник многочисленных выставок в России и за рубежом с 1970 г. Преподавал в Московском государственном областном университете (2002–2006, и.о. профессора). Избран депутатом городского совета г. Зарайска (1990), ему удалось спасти предназначенные к сносу исторические дома по Советской улице № 28 и дом, в котором сейчас располагается Управление образования, а также дома № 32 и № 26/2 по улице Первомайской.

*Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*

«ДВА ПОКОЛЕНИЯ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
НИКОЛАЯ ВДОВКИНА  
И ЕКАТЕРИНЫ ВДОВКИНОЙ  
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



В Российской академии художеств 18–29 августа 2021 года состоялась выставка произведений заслуженного художника РФ, академика Российской академии художеств, профессора Николая Михайловича Вдовкина и почетного члена Российской академии художеств Екатерины Николаевны Вдовкиной — представителей знаменитой российской творческой династии художников-эмальеров. Экспозицию составили более 50 станковых произведений нескольких последних лет, выполненных в технике горячей эмали, демонстрирующих главное направление творчества мастеров, вектор их авторских исканий и одну из граней интереснейшего явления современного искусства.

История искусства эмали насчитывает многие столетия. С древнейших времен эмаль использовалась не только как прекрасный материал для украшения ювелирных и декоративных изделий, но и как материал изобразительного искусства. Достаточно вспомнить знаменитые византийские, лиможские или китайские произведения. Заказчиками работ была церковь, дома знатных вельмож. На Западе и на Востоке из эмали создавали целые ансамбли. В России ее расцвет связан с творчеством художников Усолья, Великого Устюга, Ростова Великого, деятельностью мастерских и монастырских школ росписи по эмали, развитием

портретной миниатюры. Новый подъем искусства эмали возник в конце XX века, когда она оказалась в центре новаторских художественных поисков. Обращаясь к богатейшему культурному наследию и опыту мастеров прошлого, современные художники избрали путь создания уникальных авторских работ, применяя древнейшую технологию в станковой и монументальной формах искусства, искали пластические и технические приемы, свой образный строй.

**Николай Михайлович Вдовкин** — не только один из тех, кто стоял у истоков современной художественной эмали, но и признанный на международном уровне лидер региональной школы. Он родился в 1948 году, в 1972 году окончил факультет «Интерьер и оборудование» Московской художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова (ранее МВХПУ). С самого начала творческой деятельности проявилась его склонность к работе в материале. Он начал с экспериментов в стекле, создал ряд витражей для интерьеров в Хабаровске. Художник параллельно работал в металле. Комплексно решая оформление интерьеров, выполнил ряд светильников из цветного металла. С середины 1980-х годов, после первой поездки в Кечкемет (Венгрия) на международный симпозиум по эмали, именно к ней он обратился как к основе своего творчества. С тех пор он постоянно участвовал в симпозиумах в Венгрии, которые со временем приобрели значение не только плодотворных творческих встреч, но и экспериментальной лаборатории, стимула к профессиональному и техническому совершенствованию. За несколько десятилетий мастер прошел нелегкий путь освоения древнейшей технологии, создания собственных изобразительных приемов.

Эмали Вдовкина близки к живописи, только роль связующего здесь выполняет огонь. Художник пользуется широкой палитрой эмалей высокого и низкого обжига, дающих различную поверхность: блестящую и матовую, гладкую и фактурную. Комбинированная техника помогает получить не только нужную фактуру, но нередко дает новый художественный результат. В изобразительном решении произведений главную роль играют декоративная выразительность силуэта и колорита. Любимый формат эмальерных произведений художника — панно в размере станковой картины, позволяющей вести доверительный разговор со зрителем. С годами авторский стиль достиг такого уровня мастерства, что для него практически не осталось малодоступных тем и сюжетов. Работы Н. Вдовкина отличаются новизной и выразительностью образов. Его привлекают сюжеты с подчеркнуто символическим значением. Мир, созданный художником, наполнен

игрой, парадоксами. Постоянные темы его творчества — любовь, борьба добра и зла, природа, космос, мировое пространство. Большинство работ имеет философское звучание (например, «Два поколения»). Во многих работах глубина образа достигается соединением сакрального и мирского («Материнство», «Парижская мадонна»).

Н. Вдовкин много работает не только в станковой живописной эмали, но и в технике настенной росписи в интерьерах храмов, создает монументальные иконы, такие, например, как установленные в 1997 году на фасадах здания Свято-Никольского Собора в городе Железноводске. Он разрабатывает и выполняет в материале законченные комплексы монументально-декоративной живописи, где эмаль гармонично сочетается с традиционными живописными техниками. Среди них — произведения в Ольгинском храме Железноводска (1992–1994), храме Георгия Победоносца в комплексе «Рокада» Минераловодского района (2004–2005).

Художник живет и работает в Ставропольском крае. Он передает свой опыт и мастерство студентам Южного Федерального университета, ведет преподавательскую деятельность в Италии (г. Бергамо), в Германии (г. Дайдесхайм, г. Химмерод, г. Хан-Мюнден). С 1991 года на базе своей мастерской в Побегайловке проводит творческие международные симпозиумы по эмали, возглавляет Гильдию эмальеров России. Н. Вдовкин — участник региональных, российских и всесоюзных выставок (с 1973). Произведения мастера находятся в музеях Москвы, многих городов России и за рубежом, а также в частных коллекциях многих стран мира. Художник удостоен высоких академических и общественных наград.

Художественные традиции семьи продолжает дочь **Екатерина Вдовкина**. Она родилась в 1978 году, окончила Абрамцевский художественно-промышленный колледж им. В.М. Васнецова, затем факультет художественной обработки металла Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица (бывш. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной). Екатерина Николаевна — член Союза художников России, член Творческого союза художников России, член Творческого союза иконописцев России, лауреат многих профессиональных конкурсов, награждена золотой медалью РАХ. Она работает в архитектуре, создает витражи, росписи, произведения иконописи, станковые и декоративные композиции. Врожденное чувство материала, умение соединить в произведении разнообразные технические приемы сочетаются в ее работах с оригинальной тематикой («Руки создающего», «Старый дом», «Древние цивилизации» и др.). В ее работах проявляются унаследованные от отца

подход к творчеству, стремление к постоянному совершенствованию мастерства, глубокое переживание проблем современного мира. И в то же время произведения Е. Вдовкиной обладают ярко индивидуальным образным строем и изобразительным решением.

Сюиты станковых эмалей отца и дочери — диалог двух поколений, а в более широком плане —

переключка эпох, в их непрекращающемся самопознании, художественном постижении смысла бытия.

*При подготовке материала использованы статьи искусствоведов М.В. Хабаровой, И.Ю. Перфильевой.*

*Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*

«КРЫМ».

## ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИКТОРА ИВАНОВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 24 августа — 19 сентября 2021 года представила выставку произведений одного из крупнейших отечественных живописцев XX века, яркого представителя знаменитых художников-шестидесятников и основоположника «сурового стиля», лауреата Государственной премии СССР и РСФСР, народного художника СССР и академика РАХ Виктора Ивановича Иванова.

Выставка «Крым» является для художника окном в прошлое, пространством его воспоминаний. Работы, представленные в залах Российской академии художеств, приоткрывают то личное и сокровенное, что художник пронес через всю свою жизнь. Крым — место его юности, подлинного счастья. Впервые Виктор Иванов оказался там на летней практике в числе студентов Суриковского института в 1947 году. Навсегда запомнил живописец те теплые летние дни, время, когда начинался его долгий и блистательный творческий путь.

Концепцию выставочного проекта разработал сам автор, классик советского искусства, отметивший в этом году 97-летие. Он же, работая над экспозицией, делился воспоминаниями: «При слове «Крым» в сознании звучит Пушкинский восторг, непроизвольно меняясь: «Крым! Как много в этом звуке для сердца русского слилось! Как много в нём отозвалось...».

*Окончилась Великая Отечественная война. Суриковский институт снова в Москве после эвакуации, переживает свое счастливое время. Летняя практика студентов вновь проходит в солнечном Крыму. Козская долина — место прохождения практики. Долина, от горы Барсук и села Козы, спускается к морю. Несколько строений, часть полуразрушены. В них — общежитие. Мастерских, в столичном представлении, здесь нет. Вся долина — творческая мастерская. Постановки ставят наши профессора прямо под крымским небом. Во все стороны — смотри и пиши этюды! Черное море рядом — наслаждайся вдоволь! Тут и собирательницы винограда. Они охотно угощают будущих художников...*

*Мне исполнилось 97 лет. Крым продолжает жить в моей душе.*

*На выставке представлены работы, сделанные во время практики 1947 года, затем в Гурзуфе, на творческой даче Коровина, и в Судаче — в разное время пребывания в Крыму. До сих пор по тем этюдам я пишу о Крыме — как о счастье в моей жизни...»*

Именно в Крыму, еще в юные студенческие годы, мастер подходит к главной теме своего творчества — жизни народа. На полотнах, среди живописнейших пейзажей Козской долины, трудятся простые люди — крестьяне, пастухи,



собирательницы винограда. Их жизнь неразделима с природой — эта неразрывная и прочная связь чувствуется при взгляде на работы Иванова. Неиссякаемой жизнеутверждающей силы полны крымские пейзажи живописца — горные виды и ландшафты, укромные бухты и далекие морские пейзажи. Эти юношеские впечатления навеки останутся в памяти художника.

Особое значение для В.И. Иванова имеют работы, исполненные во время практики — учебные натурные постановки и студенческие задания, порученные преподавателями на пленэре в атмосфере крымских красот. Послевоенные, полуразрушенные поселения Крыма подчас напоминали живописные развалины античных городов, а фигуры натурщиков были представлены в классических позах древнегреческих скульптур. Под открытым небом, в световой среде, сильно отличной от пространства мастерских института, работы студентов приобретали иной смысл и новое звучание. Написанные в счастливые студенческие времена, наполненные солнцем и светом, эти рисунки и этюды еще долгие

годы будут служить для художника неиссякаемым источником вдохновения, а любовь к родному институту сохраняется в сердце мастера по сей день.

Экспозиция включила в себя не только законченные картины, но и многочисленные наброски и натурные зарисовки. Созданные в эту эпоху, даже много лет спустя, они неизменно побуждают Виктора Ивановича Иванова работать над большими живописными полотнами. К некоторым темам и мотивам мастер возвращается снова и снова, спустя десятилетия. Посетители выставки не просто смогли проследить за развитием живописной манеры автора и сложным процессом работы над полотнами, но и погрузиться в особое пространство — мир творческой памяти, позволяющий художнику создавать искусство поистине вневременное.

*Материал подготовлен на основе статьи искусствоведа Анастасии Кузьминой.*

*Управление информации (пресс-служба)  
Российской академии художеств*

«ВДОХНОВЕНИЕ И ТРАДИЦИИ».  
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
НИКОЛЕТЫ СТАТИ В МВК РАХ



Российская академия художеств 10 сентября — 3 октября 2021 года представила выставку молдавской художницы Николеты Стати. Экспозиция «Вдохновение и традиции» — очень личный, огражденный от всего внешнего, исключительно живописный поиск этих традиций.

Культурный и профессиональный бэкграунд Николеты Стати, безусловно, формировался в среде молдавской живописной академической школы. Тем не менее, ее живопись несет в себе критическое преобразование сложившихся представлений. Поэтому наряду с «традициями» в названии выставки появляется «вдохновение» в качестве базовой реакции творческой деятельности и акта личного освобождения. Будучи идеологической структурой, традиция на подсознательном уровне захватывает

воображение художника, стягивая эмоциональные силы вдохновения к неизбежному столкновению исторической и личной памяти.

На становление языка живописи автора повлияли, прежде всего, классики молдавской живописи XX века: Моисей Гамбурд, переосмысливший в своем позднем «тихом искусстве» импрессионистический подход к природе, объединив импульс впечатления с колористической плотностью символизма; Игорь Виера, сумевший через эстетику примитивизма раскрыть в живописи и книжной иллюстрации всю сложность и неоднородность молдавской народной культуры и фольклора; Михаил Греку, отказавшийся от соцреалистической конъюнктуры и ставший в результате знаковой независимой фигурой позднесоветского изобразительного искусства Молдовы.

С некоторой долей условности, выставку «Вдохновение и традиции» можно назвать «экспрессионизмом» в процессе собственного живописного проявления. Наследуя и творчески преобразуя пастозную и всегда неповторимую технику «импасто», Николета Стати показывает, что зрение художника — это не схватывание композиции в статическом пространстве с определенной точки, но обрамляющий всё увиденное оптический строй. В чем специфика этого строя? Образовавшийся рельеф живописной поверхности, состоящий из линии, мазка и цвета, раскрывает зрение как экологический феномен, зависящий не только от глаз и головного мозга, но также от окружающей среды, движения тела и доступных условий получения информации. Стати совершает это открытие, прежде всего, на пленэре, показывая, что привычная вылазка на природу может становиться настоящим экспериментом на открытом воздухе. Именно чуткое наблюдение приводит художника к осознанию того, что природа сама предоставляет возможности активного действия и использования ее потенциала.

Попытка переноса естественного восприятия в пространство живописи, разумеется, проблематична, поскольку между непосредственным, прямым зрением и формированием изображения существует граница уже опосредованного восприятия и навыка. «Техника говорит о логике и профессионализме художника», — замечает

Николета Стати, в то время как чудо проявленной жизни — это «возможно то, что нами движет!». Зрителю, таким образом, открывается сложная, нелинейная драматургия и внутреннее напряжение между вдохновением и традициями.

**Николета Стати** — художник с большим и разносторонним опытом образования. Она училась в Молдове, Швейцарии и Италии. С 2014 года обучается в докторантуре по профилю менеджмент. Автор является основателем фонда «Stati Art» и одноименной частной академии, реализовавшей в 2015–2019 годах в Кишиневе бакалаврскую программу по станковой живописи. Педагогическая деятельность Николеты Стати началась в ее родной школе — Академическом лицее изящных искусств им. Игоря Виеру, которым она руководила с 2011–2019 годы. С 2015 года она также возглавляет фонд «Voice of Art», занимающийся поддержкой молодых молдавских художников. Охват такого количества направлений профессиональной деятельности в самых разных областях искусства свидетельствует об активной позиции художника, стремящегося к систематическому развитию художественного образования и сохранению традиций станковой живописи в Молдове.

*На основе статьи члена-корреспондента РАХ  
Александра Саленкова  
Управление информации (пресс-служба) РАХ*

«ВОЙНА И МИР».  
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
АЛЕКСАНДРА БЫСТРОВА И УЧЕНИКОВ  
В МВК РАХ



В Российской академии художеств 22 сентября — 17 октября 2021 года состоялась выставка, посвященная теме «Войны и Мира» в современном академическом изобразительном искусстве. Экспозицию составили около 50 живописных картин и монументальных произведений, выполненных народным художником РФ, академиком Российской академии художеств Александром Быстровым и его учениками Романом Абдуллиным, Черменом Гугкаевым, Маратом Кесаевым и Сергеем Некрасовым.

На стыке двух знаменательных для истории нашего Отечества дат — 75-летия Великой Победы и 80-летия начала Великой Отечественной войны —

военная тематика стала одной из основных тем для историков, политиков, ученых, деятелей культуры и, конечно же, художников, для которых трагедия Войны в ее глобальном масштабе, важность и хрупкость Мира являются крайне актуальными проблемами в нашем непростом и напряженном мире.

В период этих торжественных юбилеев, заставляющих задуматься о вечных вопросах бытия, тема войны стала главной и для группы молодых художников из Санкт-Петербурга, подготовивших выставочный проект с концептуальным названием «Война и Мир». Идею четырех участников данного проекта — выпускников Санкт-Петербургского

государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина при Российской академии художеств Романа Абдуллина, Чермена Гугкаева, Марата Кесаева и Сергея Некрасова — личным участием в данной выставке решил поддержать руководитель мастерской монументальной живописи, профессор Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, художественный руководитель мозаичной мастерской РАХ в Санкт-Петербурге Александр Быстров.

Молодых авторов и их руководителя объединила общая цель — показать отношение современных творцов к теме войны как огромной трагедии в общечеловеческом масштабе, несущей боль от утрат, память о которой сохраняется и поныне практически в каждой семье в нашей стране. «Война для народов — это слезы и кровь, ...погибшая молодость и оскорбленная старость», — писал Илья Эренбург, и именно об этом хотят напомнить зрителям участники выставки. Но трагической темой не исчерпывается жизнь, и даже в моменты тяжелых испытаний человеку свойственно радоваться, любить, быть счастливым. Поэтому, в противовес теме войны, в работах участников проекта «Война и Мир» представлены произведения, воспевающие полифонию мирного бытия с его жизнеутверждающим началом.

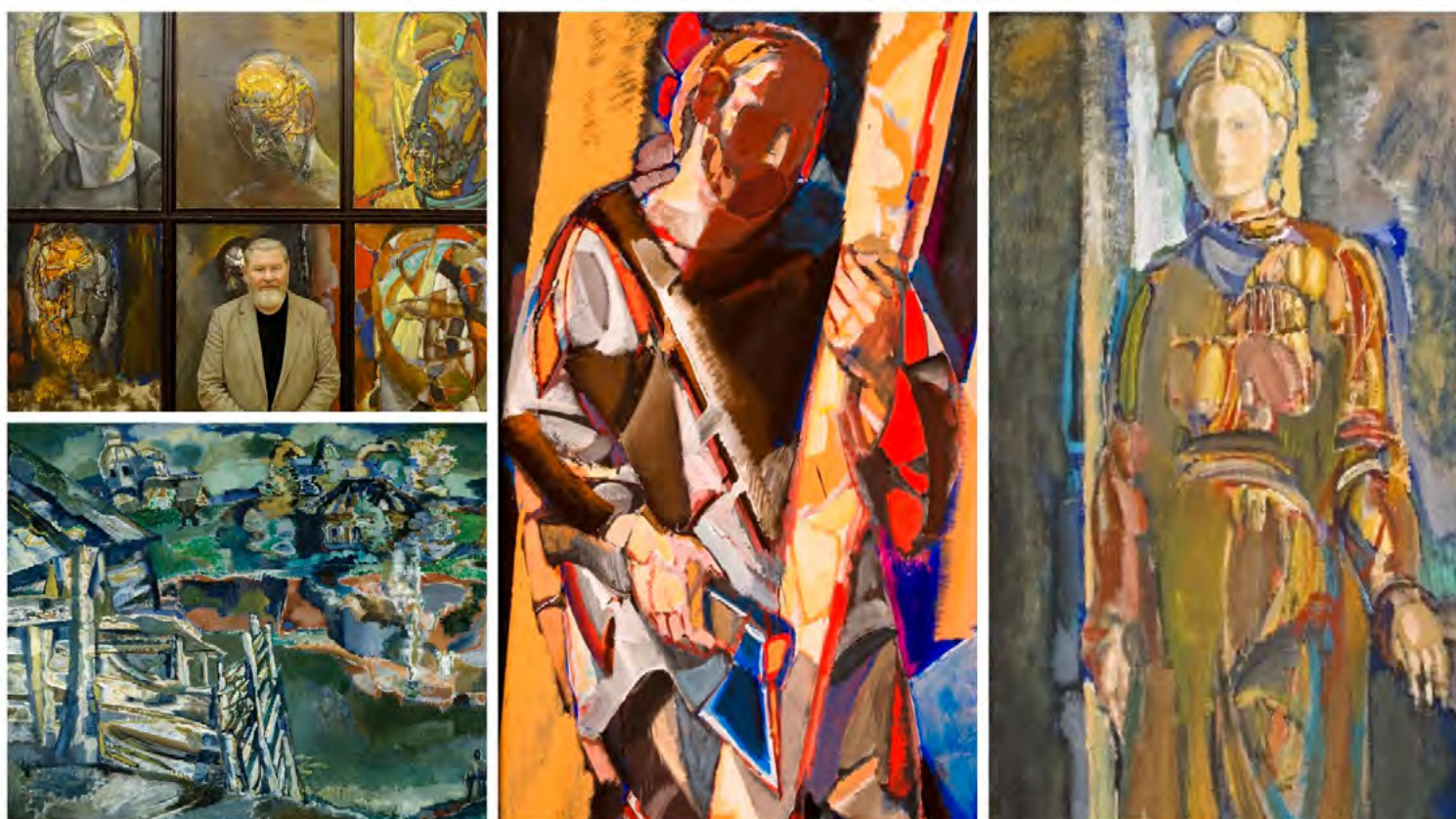
А.К. Быстров многие десятилетия осуществляет педагогическую деятельность, в своих учениках стремится развить все качества, присущие непростой профессии монументалиста, то есть умение

работать с масштабной композицией, решать синтетические проблемы, согласовывать многочисленные частные детали, подчиняя их общей идее, сочетать броскость и даже порой плакатность языка монументального искусства с тонким психологизмом и исторической достоверностью. Он учит своих подопечных воздействовать на зрителя через силу эмоционального выражения живописи и экспрессивности изобразительных приемов. Он формирует в учениках вкус, патриотические чувства и историзм мышления, без которых немислима работа в решении больших задач. Жизнь поколений продолжается в полотнах молодых художников, жизнь искусства продолжается в традициях Школы, жизнь учителя продолжается в трудах учеников.

Участники проекта, лейтмотивом которого обозначено: «Война и Мир в истории нашего Отечества глазами молодых художников», являются, несмотря на свой возраст, уже серьезными живописцами, профессиональными мастерами. Все они — члены Союза художников России, постоянные участники российских и международных выставок, неоднократно отмечены дипломами и наградами различных степеней и уровней. Несомненно, впереди у них дальнейшее творческое развитие, вдохновенная работа и продолжение верного служения своей Родине.

*Материал составлен на основе статьи академика РАХ Наталии Федоровны Ломовой  
Управление информации (пресс-служба) РАХ*

«ИНДИКТ».  
ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
ВИКТОРА КАЛИНИНА  
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



В Российской академии художеств 22–26 сентября 2021 года состоялась небольшая, но знаковая, юбилейная выставка заслуженного художника РФ, первого вице-президента и академика РАХ Виктора Григорьевича Калинина «Индикт». Она символически приурочена к началу осени — времени, которое в православном церковном календаре отмечено празднованием Нового лета от Сотворения мира («Индикта», или «Новолетия»).

С 14 сентября (1 сентября по старому стилю) православные христиане просят Бога о даровании благословения в наступившем году. Важно, что этот праздник знаменует новое начало литургии.

Именно молитва как ключевая часть церковного богослужения становится опорой в поиске дара Таинства. Павел Флоренский писал: *«Слово же это — есть слово молитвы, молитвенная формула или некоторый ее эквивалент. Только через слово действие становится Священнодействием, ряд внешних процессов — обрядом, явственное — Таинством: повседневное словом сокрывается в тайну. Слово это может иногда не произноситься вслух, но оно непременно подразумевается, молчаливо предполагается, мыслится при внешнем действии; и без слова, так или иначе проявленного, внешнее*

*действие остается бессловесным, не умным — только эмпирическим, только дольным, только чувственным. Слово же возводит его горе. И тогда слово это, как сказано, есть молитва».*

Литургическая традиция постепенно обогащалась песнопениями, уставной декламацией и своими особенными чтениями — паремиями, апостольским и евангельским чтениями, которые являются неотъемлемой частью начала Индикта. Осторожно и вместе с тем вполне уверенно можно сказать, что художник тянется к средоточию молитвы, пробирается средствами живописи и свойствами картины к сути и «топосу» произнесенного, звучащего, живого слова. Возникающие как будто здесь и сейчас из цвета, тона и линии, фигуративные образы воплощают то радость и восторг от явленного Таинства, то щемящий страх сердца, ощущаемый во время молитвенного обращения. Фигуративную образность живописи Виктора Калинина, возможно, стоит назвать «драматургией осязаемого предстояния». Это осязаемое предстояние характерно для иконографии

храмовых икон. Драматургию, трепет исканий и очень личное, острое восприятие со-присутствия видимого и невидимого не только в литургии, но и в повседневной жизни, привносит экспрессивный, местами абстрактный, мерцающий язык живописи, переносящий зрителя от явного и очевидного наблюдения к Таинству осязаемого предстояния.

Часть представленных на выставке работ ранее была подарена художником Российской академии художеств. Сейчас в коллекцию РАХ войдут также новые работы Виктора Калинина: «Мать» (2005), «Село Залесово» (1997), «Отец» (2010), представленные в экспозиции в виде триптиха и служащие своего рода свидетельством памяти о месте рождения и выражением той безмолвной благодарности родителям, которой, с течением времени, становится только больше.

*Материал подготовлен на основе статьи Александра Саленкова.*

*Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*

## «ОТТИСК ЛИЧНОСТИ».

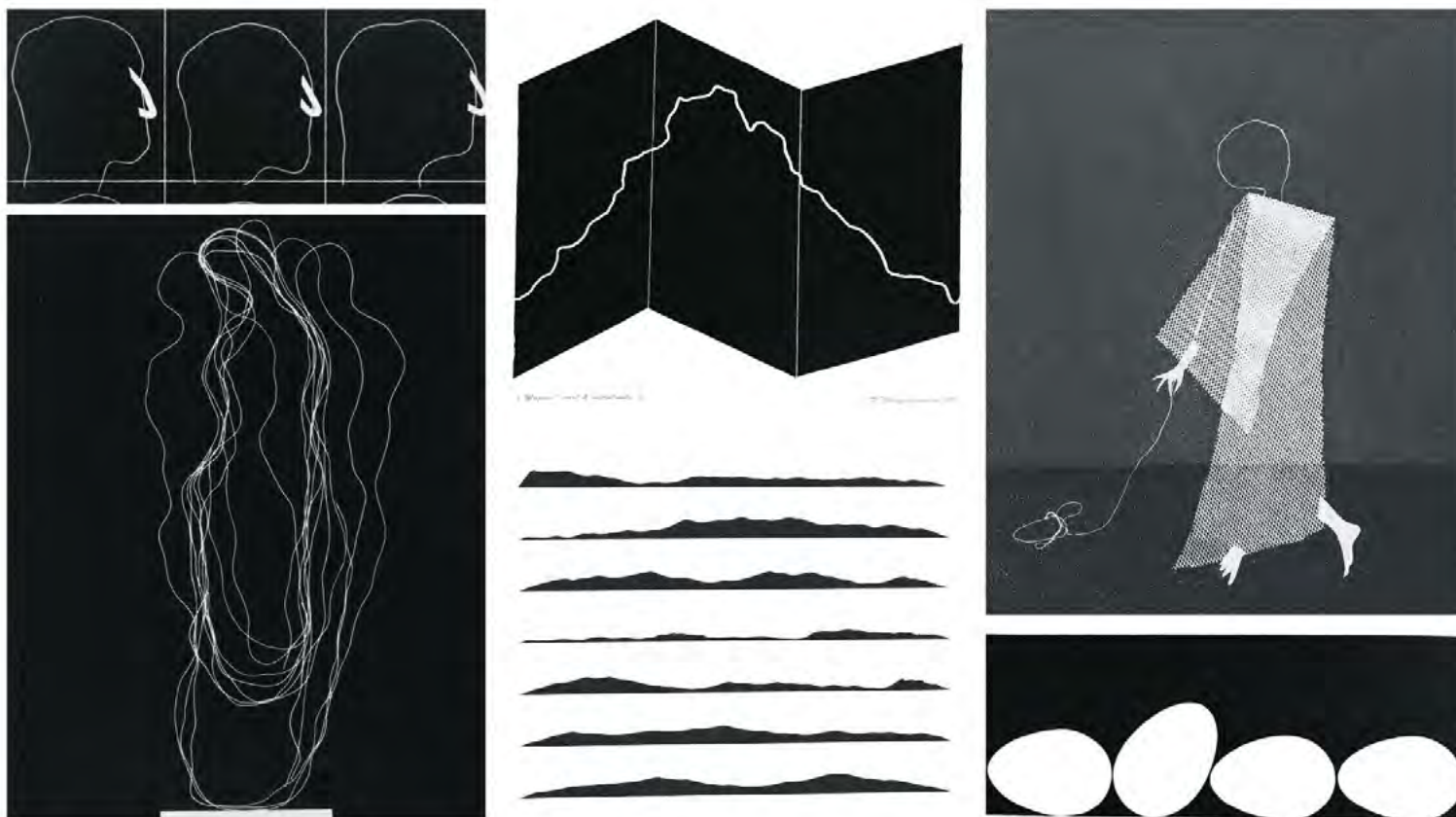
# ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГАЛИНЫ ВАНШЕНКИНОЙ В МВК РАХ

Российская академия художеств и галерея ГросArt 29 сентября — 24 октября 2021 года представили выставку произведений московского графика Галины Ваншенкиной. Экспозицию составили произведения разных лет, характеризующие особенности ее авторского стиля, развивающегося в русле художественно-пластических исканий XX века, и одну из граней современного графического искусства.

Галина Ваншенкина родилась в 1950 году в семье писателей Константина Ваншенкина и Инны Гофф. В 1973 году окончила художественный факультет Московского полиграфического института. График, офортист. Член объединения «Эстамп». Работы мастера представлены в собраниях Государственного Русского музея, ГМИИ

им. А.С. Пушкина, Государственной Третьяковской галереи, российских и зарубежных частных коллекциях.

Становление творческой личности художника начинается с пути к своей профессии, который в каждом конкретном случае и уникален, и закономерен. Галина Ваншенкина, с детства любившая рисовать, в двенадцать лет приняла твердое решение стать художником и после окончания школы поступила в Полиграфический институт (ранее — ВХУТЕМАС), который всегда славился свободолобивыми традициями и выдающимися преподавателями в лице, прежде всего, Владимира Фаворского, Петра Митурича, а позднее его ученика Павла Захарова, Андрея Гончарова и других. По воспоминаниям Ваншенкиной, в институте



«учили не только рисовать, но и думать». В стенах этого учебного заведения бытовала практика обходиться без академических штудий и гипсовых слепков, использовать только живую модель. Так внутренняя свобода студентки органично совпала с духом института.

В основе авторского метода любого художника чаще всего следует искать характерный для него источник вдохновения, который может скрываться в мире физическом или метафизическом, надральном, в опыте непосредственно чувственном или умозрительном. Галина Ваншенкина не придумывает сюжетов и мотивов для своих графических серий, она скорее отдается спонтанному возникновению пластических образов, полагая, что «художник думает не только головой». Особое же озарение и сверхвдохновение она испытала, когда к ней пришла новая техника.

Еще в 1976 году в составе группы молодых художников Ваншенкина впервые оказалась в офортных мастерских Дома творчества «Челюскинская» и там открыла для себя акватинту как одну из самых выразительных техник офорта, с ее декоративными свойствами, тоновым разнообразием, фактурой, обогащенной белыми зернами оплавленной канифоли... Богатые образно-технические возможности акватинты художница

демонстрирует, например, в своей ранней серии «Ракурсы» (1987), персонажи которой, представляющие собой внимательных посетителей художественных музеев, подвержены легкому пластическому гротеску и отличаются отточенной передачей жестов и поз.

В 1990 году Галине Ваншенкиной удалось заметно модернизировать свою излюбленную технику. По воспоминаниям художницы, в какой-то момент ее осенило, «что можно использовать нить в качестве еще одного инструмента для рисования на пластине — получается тонкая линия, недостижимая в офорте никакими другими способами». Так появился «Библейский цикл». Позже она придумала еще многое другое, что усиливает выразительность листа, делая оттиск уникальным, но именно с нитью, рисующей белую линию различных очертаний, сложилось особое взаимодействие, превратившее ее в настоящий живой материал.

Формальный язык ее станковых графических произведений, отличающихся яркой индивидуальностью и отсутствием заимствований, находит, впрочем, аналогии с некоторыми явлениями искусства XX века, так или иначе связанными с пластическим минимализмом. Например, геометризованные лентообразные формы в листах из серии «Ширмы» 1999 года вызывают в памяти

отдельные образцы постживописной абстракции Фрэнка Стеллы. А монументальные фигуранты серий «На берегу» (2005) и «В воде» (2010–2011) перекликаются с визуальными формами представителей искусства органической абстракции в лице, скажем, японского дизайнера Исаму Ногучи или британского скульптора Генри Мура. Кроме того, некоторые формальные приемы московской художницы, использованные в сериях работ «Детство» (1998–1999), «Таблица носов по Дюреру» (2004), «Из кукольной жизни» (2004–2005) и других, слегка указывают на знаково-литристские и таблично-автоматические зрительные «регистры» таких отечественных мастеров концептуального круга, как, например, Валерий Герловин, Игорь Макаревич или Виктор Пивоваров.

Однако сугубо отвлеченная художественная концепция как таковая Ваншенкину абсолютно не интересует, ее, наоборот, занимает словно разыгранная по нотам интригующая пластическая игра, богатая силуэтными нюансами и ритмическими парадоксами. Обостренное чувство ритма и выразительного формального обобщения, но с сохранением привязки к реальности роднит также композиции из серий «Конвейер» (2004) и «Крестьяне» (2009) с безупречно найденными графическими мотивами заборов и детских фигур одного из бесспорных гуру российской графики первой половины XX столетия Петра Митурича.

Уверенно продвигаясь к усилению абстрагирования изобразительных форм, о чем свидетельствуют работы из серий последних лет «Гинекология» или «Мадонна в пейзаже» (2017) и особенно «Тропинка» 2018 года, Ваншенкина по-прежнему не порывает до конца с фигуративной мотивацией художественного образа. Отсюда можно сделать

вывод о том, что такой непротиворечивый синтез этих двух противоположных начал есть главная своеобразная особенность ее стилистики.

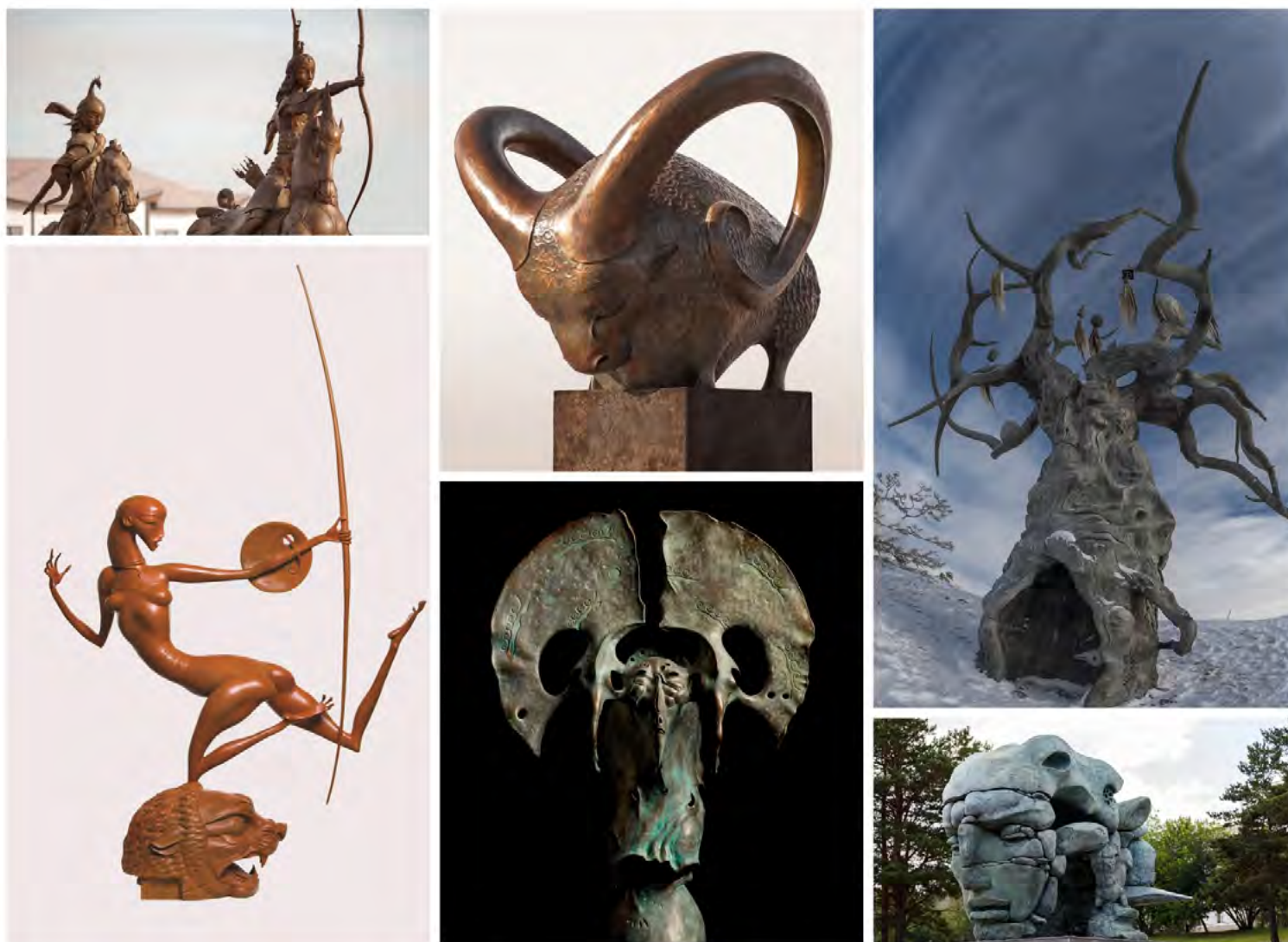
Искусство Галины Ваншенкиной примечательно многими профессиональными качествами. Оно, во-первых, несмотря на технологическую многодельность, не пахнет лампой, как сказали бы древние римляне. Во-вторых, в нем соблюден тонкий синтезирующий баланс между идеей и чувством, геометрией и органикой, абстракцией и фигуративом, безусловным, хотя и неброским новаторством и, наряду с ним, бережным вниманием к традиции, органично замешанным на легком соединении принципов «пластиков» и «метафористов», прозорливо обозначенных искусствоведом Г. Ельшевой в отечественной графике последних десятилетий XX века. Наконец, оно отличается той завидной «точностью», которую Фаворский особенно выделял в «высоких произведениях искусства» наряду с оригинальностью, музыкальностью и ритмичностью.

Офорт сам по себе сложен, а Ваншенкина еще всячески усложняет свою задачу. Как истинный художник, она редко бывает полностью удовлетворена результатом. Ей интересен процесс создания произведений, полноценный «оттиск личности» в искусстве. Она любит эксперимент, и в ней сохраняется на протяжении многих лет тот молодой творческий азарт, который может привести еще к новым находкам и открытиям.

*Материал подготовлен на основе статьи одного из кураторов проекта, искусствоведа Елены Грибоносовой-Гребневой.*

*Управление информации (пресс-служба) РАХ*

«ВЫСТАВКА «ДАШИ НАМДАКОВ.  
ТРАНСФОРМАЦИЯ»  
В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 8–19 сентября 2021 года представила выставку произведений народного художника Республики Бурятия, академика РАХ, почетного члена Академии рисунка во Флоренции Даши Намдакова «Трансформация». В камерной экспозиции были представлены произведения скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства, которые наиболее ярко отражают этапы творчества этого самобытного мастера.

Даши Намдаков — один из представителей современного, активно развивающегося искусства Бурятии. В 2000 году в Иркутском художественном музее прошла первая персональная выставка художника. В тот период сложился неповторимый стиль мастера. Автор обращается к историческому и анималистическому жанрам станковой пластики, которые обогащает новым видением формы и запоминающимися композициями.

Даши с любовью и интересом исследователя использует формы и декор стиля «скифо-сибирского анимализма»: фрагменты золоченой бронзы, детально выполненные предметы вооружения всадников, костюма. Работа в мастерских в итальянском городе Пьетрасанта позволяет мастеру обогатить скульптуру разными оттенками природной бронзы — от темно-синих до карминных. В более поздний период в материалах для скульптур кроме бронзы появился природный камень, обработанный специальными станками.

Выставка в залах Российской академии художеств позволила проследить основные этапы творческого пути Намдакова. В экспозиции была представлена станковая пластика разных лет: «Воспоминание о будущем» (2001), «Утро» (2006), композиция «Виктория» (2014), анималистические образы серии «Восточный календарь» (2015) и многие другие. Дополнили экспозицию произведения графики, декоративно-прикладного искусства и панорамные фото известных монументальных композиций автора: «Царская охота» (2013, Кызыл), «Трансформация» (2019, Красноярск), «Отец Байкал» (2019, Ольхон). Выставка в залах Российской академии художеств — важное событие в творческой жизни Даши Намдакова. За каждым из произведений — многие годы раздумий и каждодневного труда автора. Зритель смог ознакомиться

с экспериментами Д. Намдакова с материалом, формой и, конечно же, с цветом.

**Дашинима Намдаков** родился в 1967 году в Забайкалье. В 1988 году поступил в Красноярский государственный художественный институт, где его наставниками были Л.Н. Головницкий, Ю.П. Ишханов, А.Х. Боярлин, Э.И. Пахомов. Сейчас скульптор — лауреат Государственной премии Правительства Российской Федерации в области культуры, Государственной премии Монголии. В 2007 году за работу в качестве художника над фильмом Сергея Бодрова-старшего «Монгол» Даши получил премию «Ника» в номинации «Лучшая работа художника», Национальную премию кинокритики и кинопрессы «Белый слон» и премию Национальной академии киноискусств и наук России «Золотой Орел». Творчество Намдакова высоко оценено профессионалами и ценителями искусства со всего мира. Его произведения экспонировались в Государственном Эрмитаже, Пекинском музее мирового искусства, в галереях Halcyon (Великобритания), National Arts Club (США), находятся в музеях и частных коллекциях в России, Германии, Франции, Бельгии, Швейцарии, Финляндии, Японии, США, Тайване.

*Управление информации (пресс-служба) РАХ на основе релиза Арт-фонда Даши Намдакова*

Искусство Евразии  
№ 3 (22) 2021  
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:  
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,  
международная кафедра ЮНЕСКО  
E-mail: [publish@eurasia-art.ru](mailto:publish@eurasia-art.ru)  
Телефон: +7 3852 29-08-77

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

Публикуемые статьи рецензируются.  
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.  
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.  
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2021  
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2021