ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Искусство Дальнего Востока и сопредельных территорий

Fine Art of the Far East and adjacent territories

№ 3 (30) 2023

ISSN 2518-7767 (online)

THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 3 (30) 2023

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 3 (30) 2023

ISSN 2518-7767 (online)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций:
ЭЛ № ФС 77-71452 от 26 октября 2017 г.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издается с 2015 года.

Журнал ориентирован на научное обсуждение актуальных вопросов теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры.

В журнале публикуются научные статьи, аналитические обзоры выставок, специализированных конкурсов и форумов, результаты теоретических и прикладных исследований, материалы научно-образовательного характера, соответствующие тематике издания. Все статьи журнала «Искусство Евразии» рецензируются и публикуются с указанием цифрового идентификатора объекта (DOI, digital object identifier).

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс цитирования (РИНЦ) на платформе eLibrary.ru, научные электронные системы “КиберЛенинка” и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat (OCLC WorldCat Digital Collection), DOAJ (Directory of Open Access Journals).

Редакция в обязательном порядке осуществляет экспертную оценку (рецензирование, научное и стилистическое редактирование) всех материалов, публикуемых в журнале. Руководство для авторов: https://eurasia-art.ru/art/Guide

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

ИЗДАТЕЛЬ
ИП Белокурова Софья Михайловна

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ
656038, Россия, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-кт Ленина, 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru



Журнал «Искусство Евразии» награжден золотой медалью «Достойному» (2022) Российской академии художеств за значительный вклад в сохранение, развитие и популяризацию изобразительного искусства.

Редактор отдела иностранных авторов
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н., доц., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

Редактор, переводчик
Фотиева Ирина Валерьевна, д-р. филос. н., проф., Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

Художественный редактор
Каменская Карина Алексеевна, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

Дизайн, верстка
Маркин Владислав Андреевич,
Алтайский государственный технический университет, г. Барнаул, Российская Федерация

Корректор
Семьянова Елена Борисовна

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:
Ю.Е. Мандаганов. Тихая мелодия. 2008.
Флорентийская мозаика.
Государственная Третьяковская галерея

Дата публикации: 30 сентября 2023 г.

Категория информационной продукции: 12+

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2023
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2023

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Шишин Михаил Юрьевич, д-р филос. н., академик РАХ, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация; проф., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР
Макарова Елена Владимировна, чл.-корр. РАХ, канд. филол. н., Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ
Авдеева Вера Владимировна, канд. искусствоведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация
Батырева Светлана Гарриевна, д-р. искусствоведения, почетный член РАХ, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н., доц. Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Бороноева Татьяна Анатольевна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация
Будкеев Сергей Михайлович, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Геташвили Нина Викторовна, канд. искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация
Голынец Галина Владимировна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация
Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна, канд. искусствоведения, Московский государственный университет, генеральный директор Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов», г. Москва, Российская Федерация
Гуменюк Алла Николаевна, канд. искусствоведения, почетный член РАХ, Омский государственный технический университет, г. Омск, Российская Федерация
Иванов Андрей Владимирович, докт. филос. н., Алтайский государственный аграрный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Коперсак Елена Васильевна, канд. искусствоведения, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация
Кочемасова Татьяна Александровна, почетный член редакционной коллегии, канд. искусствоведения, академик, вице-президент Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Крист Габриэла, Dr. Sci. (Art History), Институт консервирования и реставрации предметов искусства Венского университета прикладных искусств, г. Вена, Австрия
Левданская Наталья Андреевна, канд. искусствоведения, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация
Мушникова Елена Анатольевна, канд. искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Ом Чанд Ханда, Dr. Sci., проф., академик, Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия
Прохоров Сергей Анатольевич, д-р искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Романова Елена Олеговна, академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация
Сезёва Наталья Ивановна, канд. искусствоведения, Тюменский государственный университет, г. Тюмень, Российская Федерация
Стародуб Татьяна Хамзяновна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Тома Людмила Анатольевна, д-р искусствоведения, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев, Республика Молдова
Уранчимэг Доржсурэн, Ph. D. (Art History), Академия изобразительного искусства Монголии, г. Улан-Батор, Монголия
Усанова Алла Леонидовна, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Федотова Елена Дмитриевна, д-р искусствоведения, чл.-корр. РАХ, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Фотиева Ирина Валерьевна, докт. филос. н., Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Хабарова Маргарита Валериановна, почетный член редакционной коллегии, академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация
Худоногова Елена Юрьевна, канд. искусствоведения, почетный член РАХ, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск, Российская Федерация
Царева Наталья Степановна, канд. искусствоведения, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация
Церетели Зураб Константинович, почетный член редакционной коллегии, президент Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Этингоф Ольга Евгеньевна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; проф., Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация

THE ART OF EURASIA (ISKUSSTVO EVRAZII)

No. 3 (30) 2023

ISSN 2518-7767 (online)



The edition is reregistered in the Federal Service for communication, informational technologies and media control: EL No. FS 77-71452 of October 26, 2017.

Publication frequency — 4 issues per year.

Published since 2015.

The aim of the journal is the scientific discussion of topical issues in the field of the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture.

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” welcomes research articles, 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.

All articles of “The art of Eurasia” journal are peer-reviewed and published with a digital object identifier (DOI).

The Art of Eurasia Jpurnal is indexed by Russian science citation index, DOAJ, EBSCO Publishing, Google scholar, WorldCat; metadata is stored in Crossref repositories. The journal provides permanent free access to all issues in PDF. All articles are subject to peer review, editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: https://eurasia-art.ru/art/Guide

FOUNERS
- Russian Academy of Arts
- State Art Museum of the Altai Krai
- Polzunov Altai State Technical University
- Altai State Institute of Culture
- Belokurova, S.M.
- Shishin, M.Yu.

PUBLISHER
Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

CONTACTS
46, Lenina Avenue,
The international UNESCO chair
656038, Barnaul,
Russian Federation
Phone: +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Website: www.eurasia-art.ru

Awards: Gold medal “Worthy” of the Russian Academy of Arts (2022).

Editor of the Department of foreign authors
Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Editor, translator
Irina V. Fotieva, Dr. Sci. (Philosophy), Prof., Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Art Editor
Karina A. Kamenskaya, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

Design and Layout
Vladislav A. Markin, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Proofreader
Elena B. Semyanova

COVER ILLUSTRATION:
Yu.E. Mandaganov. Quiet melody. 2008.
Florentine mosaic.
State Tretyakov Gallery

Publication date: 30.09.2023

When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal “The Art of Eurasia” is required.

© Authors of articles, 2023
© The Art of Eurasia, 2023

EDITOR-IN-CHIEF
Mikhail Yu. Shishin, Dr. Sci. (Philosophy), Academician of Russian Academy of Arts, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Prof., Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

MANAGING EDITOR
Elena V. Makarova, Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philology), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

EDITORIAL BOARD
Vera V. Avdeeva, Cand. Sc. (Art History), Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
Svetlana G. Batyreva, Dr. Sci. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation
Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation
Sergey M. Budkeev, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Nina V. Getashvili, Cand. Sc. (Art History), Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation
Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation
Elena V. Gribonosova-Grebneva, Cand. Sc. (Art History), Moscow State University, Art Critics and Art Historians Association (AIS), Moscow, Russian Federation
Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation
Andrey V. Ivanov, Full Dr. (Philosophy), Altai State Agrarian University, Barnaul, Russian Federation
Elena V. Kopersak, Cand. Sc. (Art History), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
Tatyana A. Kochemasova, Honorary Member of the Editorial Board, Cand. Sc. (Art History), Vice-President of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Gabriela Krist, Dr. Sci. (Art History), University of Applied Arts Vienna, Vienna, Austria
Natalia A. Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation
Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Om Chand Handa, Dr. Sci., Academician, International Academy of Indian Culture, New Delhi, India
Sergey A. Prokhorov, Dr. Sci. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Elena O. Romanova, Academician, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Natalia I. Sezeva, Cand. Sc. (Art History), Tyumen State University, Tyumen, Russian Federation
Tatiana Kh. Starodub, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Lyudmila A. Toma, Dr. Sci. (Art History), Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Republic of Moldova
Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Mongolian Academy of Fine Arts, Ulaanbaatar, Mongolia
Alla L. Usanova, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Irina V. Fotieva, Full Dr. (Philosophy), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Elena D. Fedotova, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Margarita V. Khabarova, Honorary Member of the Editorial Board, Academician, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Elena Yu. Hudonogova, Cand. Sc. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation
Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History), State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation
Zurab K. Tsereteli, Honorary Member of the Editorial Board, President of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Olga E. Etinhof, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Белокурова С.М. Индийский искусствовед и художник Ом Чанд Ханда: основные направления творчества 14

Лбова Л.В. Художественные формы ледниковой эпохи Сибири как способ самоидентификации человека и общества: предметы персональной орнаментации 22

Понкратова И.Ю., Лбова Л.В., Лебедева Л.С. Татуировки алеутов: инструменты, краски, орнамент, смыслы 34

ФОРУМ

Бороноева Т.А. Из династии кузнецов-дарханов: о творчестве бурятского скульптора Гэсэра Зодбоева 46

Батхулэг Э. Роль монгольских художников — выпускников Института имени И.Е. Репина в развитии театрально-декорационного искусства Монголии (на примере творчества Лувсангийна Гаваа) 58

Габышева А.Л. Стремительный взлет: к 75-летию художника Зинаиды Курчатовой (1948–1983) 72

Левданская Н.А. XIII Региональная художественная выставка «Дальний Восток»: цифры, факты, выводы 86

Сарантуяа Б. Произведения монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института имени И.Е. Репина 106

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Визиряка А.С. К вопросу об атрибуции гравированного «Портрета Д.А. Ровинского» работы В.Е. Маковского: тайна изображения на полях оттиска 120

Грачёва С.М. Творческая и выставочная деятельность Международной ассоциации художников — потомков дворянских родов в Санкт-Петербурге 128

Хилько Б.В. Особенности художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко в 1950–1960-е годы 152

Чирков В.Ф. «Проблемы человека» и портретный жанр в современном искусстве: Георгий Кичигин 166

Шарифуллина В.А. Особенности творческой стратегии А.Г. Шарифуллина в авторском ювелирном искусстве 194

ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Иванов А.В. Идеализация в искусстве 204
Лихацкая Л.Н. Искусствоведение на Алтае 214
Фотиева И.В. Экспрессионизм в живописи: философские размышления 234
Шишин М.Ю., Онуфриенко Д.Е. Творческое наследие 246
Санжи-Цыбик Цыбикова: опыт иконометрических исследований

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Бог глубоких песков 264

CONTENTS

Introductory remarks 10

EURASIAN HERITAGE

Belokurova, S.M. Indian art critic and artist Om Chand Handa: main directions of creativity 14

Lbova, L.V. Artistic forms of the Siberian Ice Age as a way of self-identification of man and society: objects of personal ornamentation 22

Ponkratova, I.Yu., Lbova, L.V. and Lebedeva, L.S. Aleut tattoos: tools, paints, ornament, signification 34

FORUM

Boronoeva, T.A. From the dynasty of blacksmiths-darkhans: about the work of the Buryat sculptor Geser Zodboev 46

Bathuleg, E. Mongolian painters — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute and their role in the development of theatrical and decorative painting of Mongolia (using the example of the creative work of Luvsangiin Gavaa) 58

Gabysheva, A.L. Rapid ascent: to the 75th anniversary of the artist Zinaida Kurchatova (1948–1983) 72

Levdanskaya, N.A. 13th Regional art exhibition “Far East”: numbers, facts, conclusions 86

Sarantuya, B. Works of Mongolian sculptors — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture 106

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Viziryaka, A.S. On the attribution of the engraved Portrait of D.A. Rovinsky by V.E. Makovsky: the mystery of the image in the margins of the print 120

Gracheva, S.M. Creative and exhibition activities of the International Association of Artists-Descendants of Noble Families in Saint Petersburg 128

Khilko, B.V. Features of the artistic language of E. G. Mikhnov-Voitenko in the 1950s–1960s 152

Chirkov, V.F. Georgy Kichigin: “issues of human” and the portrait genre in contemporary art 166

Sharifullina, V.A. Peculiar properties of the artistic strategy of A.G. Sharifullin in the author’s jewelry art 194

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

Ivanov, A.V. Idealization in art 204
Likhatskaya, L.N. Art Studies in Altai 214
Fotieva, I.V. Expressionism in painting: philosophical reflections 234
Shishin, M.Yu. and Onufrienko, D.E. The oeuvre of Sanzhi-Tsybik Tsybikov: experience in iconometric research 246

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Deep Sand God 264

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Погружаясь, благодаря нашим авторам, в бесконечное художественное пространство Евразии, удивляешься многому. Открывает номер традиционный раздел «Евразийское наследие». И в нем мы рады познакомить читателей с замечательным исследователем огромного Гималайского региона, ученым и одаренным художником, профессором О. Хандой, автором многих ценных книг о древнейших культурах севера Индии. Результаты научных изысканий О. Ханды интересны многими открытиями, но, вглядываясь в описываемые им композиции наскальных рисунков, ловишь себя на мысли, что нечто очень схожее встречалось и в подобных комплексах на Алтае и в Западной Монголии.

Поистине велико наследие каменного века, на фоне которого период современного искусства — только миг истории. Оно постепенно открывает всё новые грани. Казалось бы, давно известные и внесенные в каталоги изделия из кости, камня и других подручных материалов, благодаря фундаментальным исследованиям и новым технологиям,— сегодня открываются как средства самоидентификации, самосознания и самовыражения древнего человека. С помощью этих атрибутов человек в знаковой и символической форме познавал себя и сообщал о себе. Эта идея очень важна с точки зрения антропологии и истории развития искусства. Можно утверждать, что творчество, чувство цвета, формы и других ключевых понятий искусства должны были быть свойственны людям издавна, ибо без этого невозможно сделать ничего, что относится к феноменам художественной деятельности. А это, в свою очередь, говорит о формировании художественного вкуса и постепенном открытии свойств материалов, применяемых древними мастерами. Развитие познавательных и эстетических способностей в одном русле обогащало другие аспекты и формы художественного творчества. Древние традиции сохранились до Нового и Новейшего времени, например, в культурах северных народов, где в орнаментах открываются не только эстетические идеалы, но и древнейшая мифопоэтика народов. Это хорошо показано в статьях данного раздела журнала.

Основной раздел выпуска, «Форум», посвящен искусству Дальнего Востока и Монголии. Поводом обратиться к этому стала межрегиональная выставка «Дальний Восток — XIII», которая проводится раз в пять лет. В этом году она прошла в столице Республики Бурятия, Улан-Удэ. Выставка представила творчество всех, даже самых отдаленных регионов Дальнего Востока. В экспозицию вошли произведения как ведущих мастеров, так и молодых художников. Она показала перспективные направления развития искусства и вскрыла проблемы, над которыми придется основательно поработать художникам и искусствоведам.

Раздел «Искусство XX–XXI веков» — традиционный в нашем журнале, и в нем мы рассказываем о работах современных художников. В одной из статей представлено творчество омского живописца Г.П. Кичигина, обладающего философским взглядом на мир. Одной из его лучших работ последних лет стал триптих, посвященный годам

заключения Ф.М. Достоевского в омском остроге. Традиции многих культур, открытия мастеров прошлого, в том числе и отечественного искусства рубежа XIX–XX веков, с большим мастерством синтезировал в своих произведениях художник-ювелир А.Г. Шарифуллин. Художники — потомки дворянских родов из Петербурга не только демонстрируют высокий профессиональный уровень, но и четко определяют цель творчества, которую они видят в утверждении высоких духовных идеалов, христианских ценностей и в показе героических страниц прошлого России.

Всегда актуальная задача в искусствознании связана с анализом и интерпретацией произведений искусства. А это, в свою очередь, невозможно без развития теории и философии искусства, чему и посвящены статьи в одноименном разделе.

На обложке этого номера журнала представлена работа Ю.Е. Мандаганова. Автор произведения, наш современник, живет в Бурятии, в Улан-Удэ, а техника флорентийской мозаики, в которой он работает, родилась на другом конце континента, в древнейшем центре искусств — Италии, во Флоренции, в XVI веке. При создании картин первооткрыватели решили использовать не краски и кисти, а камень различных пород, фактур и цветовых оттенков. Это трудоемкая техника, но произведения, безусловно, вечные и сохраняют свежесть и силу цвета навсегда. Возникнув почти пятьсот лет назад, флорентийская мозаика расцветает на бурятской земле в наши дни. И это не единственный пример исторической связанности прошлого и настоящего — с каменного века и до современности необъятное пространство Искусства непрерывно пополняется благодаря известным или неизвестным мастерам. Это пространство так же, как атмосфера и биосфера, охватывает планету. В письме выдающегося философа П.А. Флоренского к ученому-энциклопедисту В.И. Вернадскому, одному из авторов идеи о ноосфере, сфере разума,— высказывается идея о пневматосфере — сфере духа. В ней, по Флоренскому, должно существовать особое вещество, которое придает стойкость произведениям искусства, проработанным духом человека в момент его творческого взлета. Таким образом, именно когда творческий порыв художника встречается с пневматосферой, всеохватной сферой духа и искусства,— тогда и рождается подлинное произведение.

Михаил Шишин,
главный редактор

ОТ РЕДАКТОРА

Dear readers!

Plunging into the endless artistic space of Eurasia, you are surprised by many things. The issue opens with the traditional section “Eurasian Heritage”. And in it we are pleased to introduce readers to a wonderful researcher of the vast Himalayan region, a scientist and a gifted artist, Professor O. Khanda, the author of many valuable books on the pages of the most ancient cultures of northern India. The results of O. Khanda’s scientific research are interesting for many discoveries, but looking at the compositions of rock paintings he describes, you catch yourself thinking that something very similar was found in complexes in Altai and Western Mongolia.

The legacy of the Stone Age is truly great, against the background of which the period of modern art is only a moment in history. It gradually opens up more and newer facets. It would seem that products made of bone, stone and other available materials have long been known and catalogued, thanks to fundamental research and new technologies, today they are being discovered as a means of self-identification, self-awareness and self-expression of ancient man. With the help of these attributes, a person in a sign and symbolic form knew himself and communicated about himself. This idea is very important from the point of view of anthropology and the history of the development of art. It can be argued that creativity, a sense of colour, form and other key concepts of art should have been characteristic of people for a long time, because without this it is impossible to do anything related to the phenomena of artistic creativity. And this, in turn, suggests of the formation of artistic taste and the gradual discovery of the properties of materials used by ancient masters. The development of cognitive and aesthetic abilities in one direction enriched other aspects and forms of artistic creativity. Ancient traditions have been preserved until modern and modern times, for example, in the cultures of northern peoples, where ornaments reveal not only aesthetic ideals, but the most ancient mythopoetics of peoples. This is well shown in the articles in this section of the journal.

The main section of the issue called “Forum” is dedicated to the art of the Far East and Mongolia. The reason for this was the interregional exhibition “Far East — 13th”, which is held every five years. This year it opened in the capital of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude. The exhibition presented the creativity of all, even the remotest, regions of the Far East. The exhibition included works by both leading masters and young artists. It showed promising directions for the development of art and revealed problems that artists and art historians will have to work on thoroughly.

The section “Art of the 20th–21st centuries” is traditional in our journal, and here we talk about the work of contemporary artists. One of the articles presents the work of Omsk painter G.P. Kichigin, who has a pronounced philosophical view of the world. One of his best works in recent years was a triptych dedicated to the years of imprisonment of F.M. Dostoevsky in the Omsk. The traditions of many cultures, the discoveries of masters of the past, including domestic art at the turn of the 19th–20th centuries, were synthesized with great skill in his work by the artist-jeweler A.G. Sharifullin. Artists, descendants of noble families from Saint Petersburg, not only demonstrate a high professional level, but also clearly define the purpose of creativity, which they see in the affirmation of high spiritual ideals, Christian values and in showing the heroic pages of Russia’s past.

A constantly pressing task in art criticism is related to the analysis and interpretation of works of art. And this, in turn, is impossible without the development of the theory and philosophy of art; this is what the articles in the section of the same name are devoted to.

The cover of this issue of the journal features the work of Yuri Mandaganov, made using the Florentine mosaic technique. The author of the work, our contemporary, lives in Buryatia, in Ulan-Ude, and the technique in which he works was born on the other side of the continent in the oldest centre of art — Italy, in Florence, in the 16th century. When creating paintings, the discoverers decided to use not paints and brushes, but stones of various types, textures

and colour shades. This is a labor-intensive technique, but the pieces are certainly timeless and retain the freshness and strength of colour forever. Having emerged almost five hundred years ago, the art of Florentine mosaic is flourishing in Buryatia today. But this is not the only example of the historical connection between the past and the present. From the times of the Stone Age to the present, the vast space of Art is continuously replenished thanks to famous or unknown masters. This space, just like the atmosphere and biosphere, covers the planet. The outstanding philosopher P.A. Florensky in his letter to the encyclopedic scientist V.I. Vernadsky, one of the authors of the idea of the noosphere, the sphere of the mind, expresses the idea of the pneumatosphere — the sphere of the spirit. According to Florensky, there must be a special substance in it that gives special durability to works of art developed by the human spirit at the moment of his creative takeoff. Thus, it is precisely when the artist's creative impulse meets the pneumatosphere, the all-encompassing sphere of spirit and art, that a genuine work is born.

Mikhail Shishin,
Chief Editor

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 14–21. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 14–21. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.071.5+7.071.1(540)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.001

Индийский искусствовед и художник Ом Чанд Ханда: основные направления творчества



Белокурова Софья Михайловна [a, b]

[a] *Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация*
[b] *Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация*
[a, b] *belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761*

Аннотация. Статья посвящена творчеству известного индийского историка, культуролога Ом Чанд Ханды. Автор ставит целью ввести новый материал в оборот отечественной науки, поскольку труды профессора Ханды до 2015 года не публиковались в России. В статье рассматривается спектр научных интересов, методология исследовательской деятельности ученого, дается обзор нескольких статей и монографий, а также краткие биографические сведения. Автор статьи отдельно останавливается на творческой стороне работы профессора Ханды, который сопровождает исследования собственными графическими иллюстрациями. Анализируются несколько графических листов из альбома «Glimpses of Western Himalaya. Pen Drawings and Description of Majestic Mountains, Verdant Valleys and Marvelous Monuments» с точки зрения их художественной насыщенности, композиционной выразительности и технического мастерства. В заключение делается вывод о том, что Ом Чанд Ханда представляет собой яркий пример синтетической личности ученого-художника, имеющего два уровня восприятия произведения искусства: логический и эмоциональный, которые не соперничают между собой, но дополняют друг друга.
Ключевые слова: Ом Чанд Ханда, искусство Гималаев, архитектура, археология, миниатюра, архитектурная графика, искусствоведение, исторический подход

Для цитирования: Белокурова С.М. Индийский искусствовед и художник Ом Чанд Ханда: основные направления творчества // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 14–21. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.001. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1042.

© Белокурова С.М., 2023

Original article

Indian art critic and artist Om Chand Handa: main directions of creativity

Sophia M. Belokurova [a, b]

[a] *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*
[b] *Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a, b] *belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761*

Abstract. The article is devoted to the work of the famous Indian historian and cultural scientist Om Chand Handa. The author aims to introduce new material into the circulation of domestic science, since the works of Professor Handa were not published in Russia until 2015. The article examines the range of scientific interests of the scientist, the methodology of his research activities, provides an overview of several articles and monographs, as well as brief biographical information about the scientist. The author of this article dwells specifically on the creative component of the work of Professor Handa, who accompanies the research with his own graphic works. The article analyses several graphic sheets from the album "Glimpses of Western Himalaya. Pen Drawings and Description of Majestic Mountains, Verdant Valleys and Marvellous Monuments" in terms of their artistic richness, compositional expressiveness and technical skill. In conclusion, it is concluded that the work of Om Chand Handa is a vivid example of the synthetic personality of a scientist-artist who has two levels of perception of a work of art: logical and emotional, which do not compete with each other, but complement each other.
Keywords: Om Chand Handa, art of the Himalayas, architecture, archeology, miniature, architectural graphics, art criticism, historical approach

For citation: Belokurova, S.M. (2023) 'Indian art critic and artist Om Chand Handa: main directions of creativity', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 14–21. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.001. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1042. (In Russ.)

Введение

Развитие искусствознания как науки, в том числе и в России, теснейшим образом связано с наукой европейской [1, с. 237]. Традиционно считается, что первым историком искусства был Джорджио Вазари и от него началась традиция описания биографий художников и их произведений. А к началу XX века сформировалось искусствоведение как научная дисциплина, включающая историю искусства, теорию искусства и художественную критику.

Европоцентричная научная парадигма зачастую оставляет за рамками целый пласт искусства Востока (Китай, Индия, Монголия, Япония), где в силу культурного, исторического и социально-экономического своеобразия сложились специфические философские системы, формы художественного творчества, которые зачастую требуют особого подхода к анализу произведений. Более того, богатое художественное наследие Востока спровоцировало появление и характерной искусствоведческой традиции, которая нуждается в изучении и введении в научный оборот.

Данная статья посвящена творчеству современного индийского культуролога, историка искусств, профессора Ом Чанд Ханды. Мы рассмотрим области научных интересов ученого, методологический фундамент, на котором строятся его исследования, остановимся на кратком анализе его основных трудов.

Целью этой работы является введение нового материала в научный оборот российского

искусствоведения, сначала в качестве обзора, поскольку многочисленные труды профессора Ханды не встречаются в отечественной библиографии до 2015 года, когда он становится постоянным автором и членом редколлегии журнала «Искусство Евразии» [2; 3; 4; 5].

Биографические сведения

Ом Чанд Ханда родился 2 октября 1936 года. Вот уже более пятидесяти лет он занимается историей, археологией и культурой Гималаев. Результаты его научной деятельности получили отражение в многочисленных статьях и монографиях. Профессор Ханда стал организатором экспедиций в самые отдаленные уголки Гималаев. Ряд экспедиционных поездок он провел в одиночку. Это является подтверждением его усердия и трудолюбия как ученого, стремления исследовать дошедшее до нашего времени историко-культурное наследие горных регионов Индии. Особое внимание профессор Ханда уделяет народному творчеству Гималаев, традиции которого живы до сих пор, и сбору материала, которому посвящена целая серия его поездок. И в этом отношении он выступает уже с позиции этнографии, стремясь получить достоверную информацию о предмете исследования из первых рук.

Профессор Ханда — специалист уникальной квалификации. Он является выпускником исторического факультета Майсурского университета, доктором философии Университета в Мееруте и доктором литературы Университета Агры. Однако первое образование он получил по специальности «инженер-строитель» и затем, заинтересовавшись историей и археологией, поступил на исторический факультет. В течение нескольких лет он возглавлял Музей истории и археологии в штате Химачал-Прадеш.

О.Ч. Ханда является автором тридцати книг по искусству, истории, археологии и культуре Гималайского региона, а также редактором целого ряда научных изданий. Кроме того, он написал множество исследовательских статей для различных национальных и международных журналов и внес свой вклад в Энциклопедию индуизма. В общей сложности им написано более пятисот работ[1]. Сегодня профессор Ханда ведет активную научную и общественную жизнь. Он принимает участие в международных, национальных и региональных семинарах, читает лекции на различных форумах в Индии и за рубежом, выступает на радио и телевидении.

Профессор Ханда являлся членом Академии Лалит Кала (или Индийской национальной академии изящных искусств, Нью-Дели), экспертного совета при Министерстве туризма и культуры Индии. В разные периоды он был членом Академии искусств, языка и культуры Химачала, Индийского совета исторических исследований (ICHR) и Индийского института перспективных исследований. Сегодня он является старшим научным сотрудником ICHR, членом американского фонда Infinity Foundation, а также редактором серии «История индийской науки и технологий» (HIST).

Области и методология исследований

Научные интересы профессора Ханды широки. Можем отметить несколько областей, в которых результаты его деятельности являются наиболее значимыми. Достаточно четко выделяются три основных направления: народная культура и искусство, традиционная архитектура (прежде всего храмовая), археология (петроглифика). Региональная специфика, связанная прежде всего с Гималаями, нисколько не умаляет заслуг ученого, поскольку север Индии представляется собой богатейший комплекс религиозных, культурных, художественных традиций, которые развивались на фоне тысячелетней истории и в уникальной природной среде. Думается, что профессор Ханда был бы солидарен с мнением Н.К. Рериха, который писал, что «Гималаи — это место для искреннего ученого» [6, с. 26]. Те работы, с которыми мы ознакомились, позволяют сделать вывод о методологической базе, на которую опирается О.Ч. Ханда. В своих исследованиях, предметом которых могут быть и архитектурные памятники, и народные ремесла, и традиции индийской миниатюры, он выступает как историк искусств. Конкретное произведение искусства

[1] См., например: Handa O.C. Temple architecture of the Western Himalaya: wooden temples. New Delhi: Indus Publishing Company, 2001. 336 p.; Handa O.C. Buddhist art and antiquities of Himachal Pradesh. New Delhi: Indus Publishing Company, 1994. 230 p.; Handa O.C. Buddhist monasteries in Himachal Pradesh. New Delhi: Indus Publishing Company, 1987. 216 p.; Handa O.C., Jain M. Art and architecture of Uttaranchal. New Delhi: Indus Publishing Company, 2003. 360 p.; Handa O.C. Textiles, costumes, and ornaments of the Western Himalaya. New Delhi: Indus Publishing Company, 1998. 312 p.; Handa O.C., Madhu J. Wood handicraft: a study of its origins and development in Saharanpur. New Delhi: Indus Publishing Company, 2000. 100 p.; Handa O.C. Panorama of Himalayan art. New Delhi: Indus Publishing Company, 2005. 152 p.; Handa O.C. Woodcarving in the Himalayan Region. New Delhi: Indus Publishing Company, 2006. 338 p.; Handa O.C. Himalayan traditional architecture. New Delhi: Rupa and Company, 2009. 344 p.; Handa O.C. Himalayan rock art. New Delhi: Pentagon Press, 2012. 300 p.; Handa O.C. Panorama of Indian indigenous architecture. New Delhi: Pentagon Press, 2018. 178 p.; Theoretical and cognitive aspects of rock art / ed. by Bansi Lal Malla. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2022. 224 p.; Ханда О.Ч. Введение в буддийскую иконографию // Искусство Евразии. 2017. № 1 (4). С. 8–44. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.001; Ханда О.Ч. Первобытное искусство Гималаев // Искусство Евразии. 2017. № 2 (5). С. 21–38. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.02.003.

или архитектуры, так же как и творчество конкретного мастера,— это в первую очередь неотъемлемая составляющая исторического процесса, свидетельство эпохи. Такой подход представляется весьма ценным, поскольку делает исследование фактологически насыщенным, имеющим крепкий научный фундамент, а кроме того, позволяет исследователю, начинающему заниматься индийским искусством и слабо ориентирующемуся в нем, основательнее погрузиться в материал и сформировать свое понимание, построенное на «осязаемой» основе.

Каким образом работает профессор Ханда, мы можем увидеть на примере описания храма богини Бимакал — одного из наиболее значимых культурно-религиозных памятников Западных Гималаев, расположенного в городе Сарахан. Описание храма начинается с объемной вводной части, посвященной истории могущественного Бушарского княжества, подчинившего территорию Западных Гималаев и просуществовавшего с X по XX век [2]. Фактически храм Бимакали стал центральным храмом государства, расположенным в столице того времени.

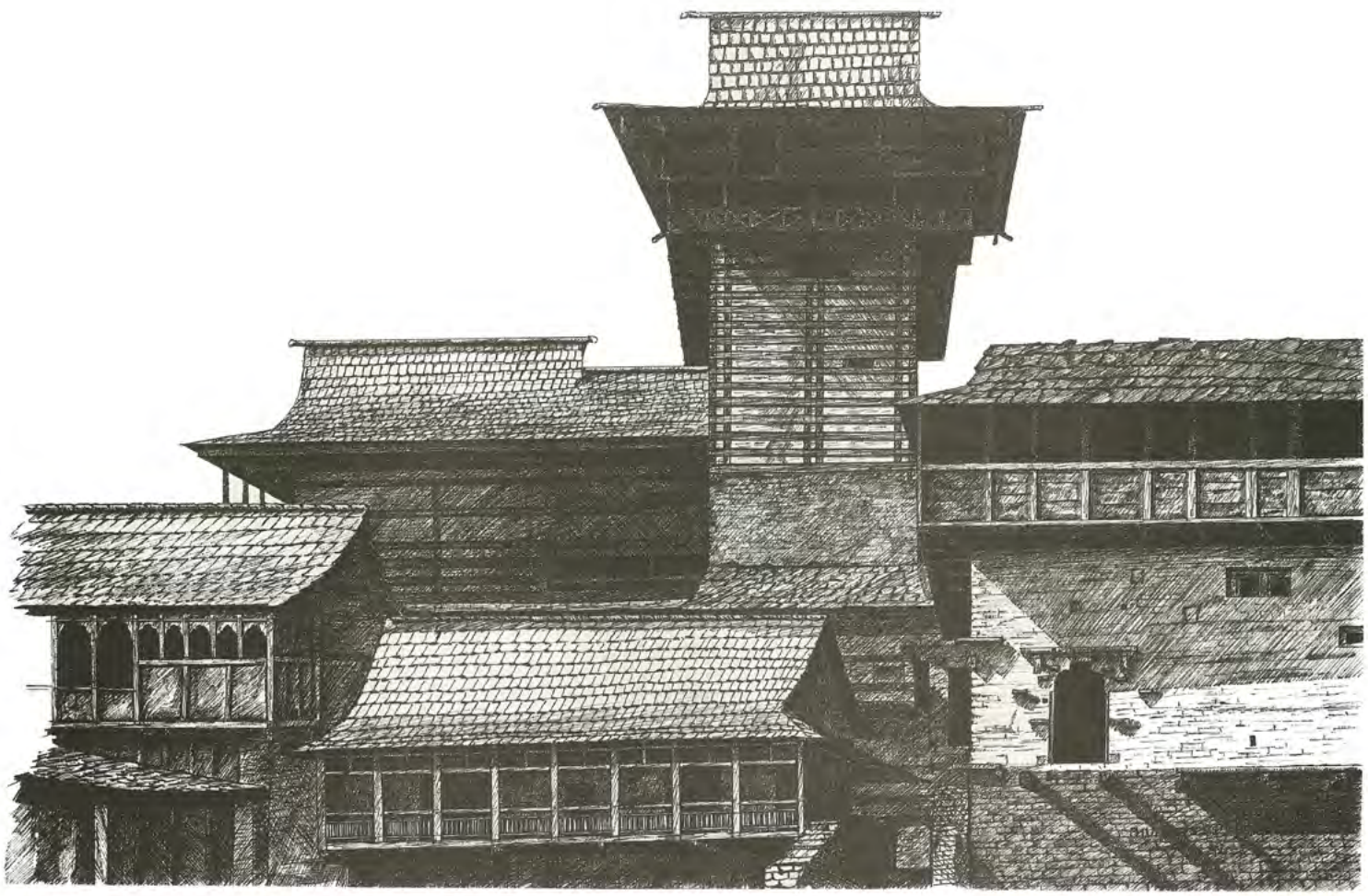
Далее следует описание планировки и конструкции храма, причем исследователь обращает внимание на исторические изменения, внесенные в структуру постройки, рассматривая объект не в его современном состоянии, а в динамике. Исследуя храм, профессор Ханда выделяет как общие черты его композиции, характерные для всей индуистской храмовой архитектуры, так и специфические. Особый акцент ученый делает на декоративном убранстве храма: деревянной резьбе, барельефах, серебряном литье. Возможно, с точки зрения теории искусства было бы ценным сделать семантический анализ декора, тем более что речь идет о культовом сооружении, которое, как религиозный трактат, насыщено символами. Однако профессор Ханда остается верен историческому подходу к исследованию архитектуры, он оставляет подробнейшее описание деталей, создавая зримый образ храма. Кроме того, исследователь постоянно подчеркивает вклад мастеров — обычных людей, зачастую неизвестных, благодаря которым здание храма получило столь прекрасный облик, а главную башню храма он называет «шедевром гения местных мастеров» [1, с. 18].

Изучая храмы, ученый не боится временами отходить от строгости научной работы. Он находит возможность выразить свое восхищение красотой ландшафта, причем это не просто «лирическое отступление». Профессор Ханда таким образом говорит о доминантном характере строения, вписанного в великолепие пейзажа, например: «Ранее этот храм был известен как “Шакти-питх” в долине Сатлуджа. Он расположен на возвышенности, выше города, среди плантаций яблонь, на противоположном берегу Сатлуджа, “лицом” к пику Шриканд (5680 м). Даже само расположение храма словно напоминает о явлении Богини» [1, с. 14].

В статье, посвященной миниатюрной живописи Пахари (от pahar — «горы»), профессор Ханда решает несколько задач. Как историк он исследует социально-политический контекст и религиозно-культурную ситуацию, на фоне которых развивалось интереснейшее направление в искусстве Гималайского региона XVI–XIX веков [3]. Так, он подчеркивает некую политическую автономию гималайских княжеств, позволяющих сохранять независимость и в религиозном отношении: «Император был ревностным мусульманином-суннитом чрезвычайно пуританского темперамента. Он презирал искусства … что создавало чувство неуверенности среди профессиональных художников в Дели. В поисках безопасного пристанища и зеленых мирных лугов многие из них переехали в царства западных Гималаев, где они нашли не только убежище, но и респектабельную жизнь в качестве художников. Цари и вельможи охотно им покровительствовали» [3, с. 31]. Как искусствовед О.Ч. Ханда касается вопросов частичной секуляризации искусства миниатюры. В частности, он утверждает, что генезис миниатюры восходит к настенным росписям храмов и изображениям на переносных деревянных панелях. С другой стороны, он говорит о тесной связи искусства с народным творчеством, утверждая, что «ничто не может расти и процветать, особенно искусство, если оно не соответствует духу народа и страны» [3, с. 29]. Также О.Ч. Ханда исследует вопросы влияния искусства персидской миниатюры, особенно на стилистку и светский характер миниатюры Пахари. «В то время как в прошлом главной движущей силой живописи была система религиозных убеждений, теперь картина воплощала дух романтических иллюзий и служила для удовольствия элит»,— отмечает ученый [3, с. 31]. Отдельной линией в рамках исследуемой темы профессор Ханда видит развитие «вышивной живописи» — уникального искусства, сочетающего мастерство художника-миниатюриста и вышивальщицы. Выделяются основные центры такого вида художественного творчества в Гималаях. В заключение он останавливается на современном состоянии искусства миниатюры в Гималайском регионе.

Монографические работы

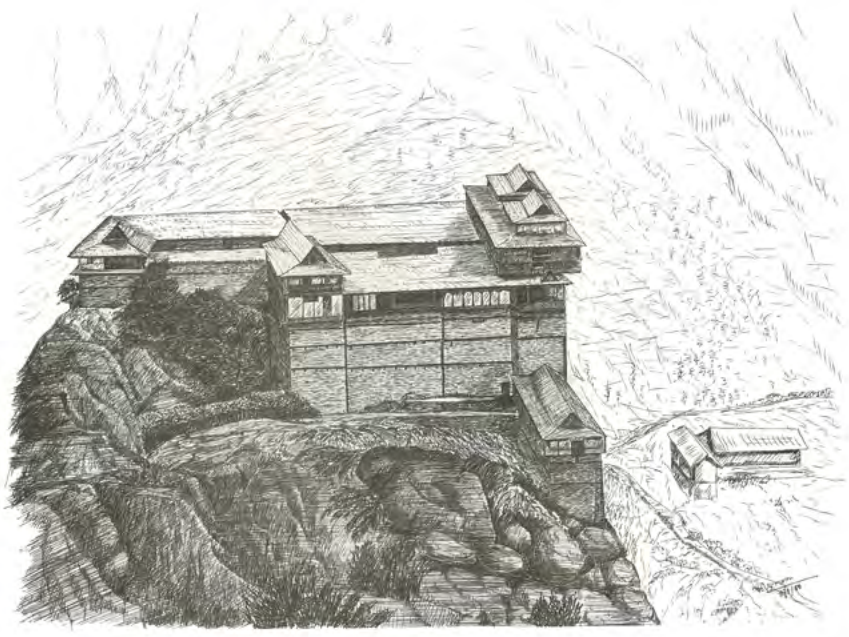
Кратко рассмотрим наиболее крупные монографии профессора Ханды, касающиеся различной тематики: народного творчества Гималайского региона, архитектуры и ее различных аспектов, этнографии. Ряд монографий носит комплексный характер. Так, в работе «Кинаур: открывая экзотическую землю Гималаев» [7] решен целый ряд



1. **О.Ч. Ханда.**
Храм Банешвар Девата
в Пуджарали [10, с. 120]



2. **О.Ч. Ханда.**
Храм Нага в Налдехре
[10, с. 18]



3. **О.Ч. Ханда.**
Дворец Котхай
[10, с. 117]



4. **О.Ч. Ханда.**
Гора Киннаур Кайлаш
[10, с. 90]

исследовательских задач — проведено углубленное изучение территории, ее жителей и их искусства, ремесел и архитектуры. Многие сложные этнические, социальные и культурные загадки были проанализированы и объективно объяснены. Кроме того, были подчеркнуты проблемы деградации окружающей среды и культурной эрозии, с которыми сталкивается Киннаур.

Двухтомник «Панорама архитектуры Гималаев» [8] — один из ярчайших примеров историко-архитектурного исследования в научной практике профессора Ханды. Этот труд посвящен индуистской и буддистской архитектуре, распространенной в Гималаях. Буддистская часть содержит подробную информацию о наиболее известных монастырях, крепостях и замках Ладака, Лахула, Спити и Киннаура. Также изучаются основные принципы построения традиционного жилища.

Книга О.Ч. Ханды «Цвета Земли» [9] также заслуживает отдельного упоминания — она раскрывает невидимую связь между первобытным искусством и современностью, связь, которая осуществляется посредством творчества народных художников. Здесь предпринята попытка выявить, сопоставить и глубоко изучить каждый аспект этого народного творческого процесса, чтобы подчеркнуть его важность и актуальность в современном сценарии развития культуры. Монография состоит из восьми глав и написана очень ясным языком, представляет собой всестороннее исследование индийской народной живописи. Книга иллюстрирована 82 графическими рисунками и 78 цветными иллюстрациями.

Архитектурная графика

Говоря о научных трудах профессора Ханды, нельзя не упомянуть об одной особенности, касающейся преимущественно исследований по архитектуре. Экспедиции ученого по обширной территории Гималаев — это не только полевые исследования историка и культуролога, но и пленэры художника-графика. Статьи ученого в большинстве случаев сопровождаются графическими иллюстрациями, выполненными им собственноручно. Навыки рисунка и живописи О.Ч. Ханда приобрел еще будучи школьником. Умение рисовать позволило в дальнейшем получить образование по архитектурно-инженерной специальности. Далее мастерство Ханды как графика совершенствовалось, и сегодня мы имеем возможность оценить его художественные работы.

Целая серия карандашных рисунков ученого была собрана в альбом «Проблески Западных Гималаев. Карандашные рисунки и описания величественных гор, широких долин и удивительных памятников» [10]. Рассмотрим несколько листов из него. Альбом включает 42 рисунка и эскизы. В тексте к каждому изображению автор дает историческое описание памятника. Анализируя графику, прежде всего отметим, что профессор Ханда на достаточно высоком уровне владеет техникой рисования карандашом. Легкость и разнообразие штриха, четкость линии и профессиональное видение композиции отличают графические листы Ханды. Это сказывается и в детальном воспроизведении памятника архитектуры, и в набросках, также сопровождающих альбом. Справедливым будет отметить, что работы ученого имеют самостоятельный характер станковой графики. Они могут восприниматься и рассматриваться не только как иллюстративный материал. Кроме того, мы видим, что в каждом отдельном листе профессор Ханда ставит различные художественные задачи.

Например, лист «Храм Банешвар Девата в Пуджарали» (рис. 1) [10, с. 120] демонстрирует сложность архитектурной конструкции, выразительность которой дополнительно усиливается светотеневыми отношениями. Лист «Храм Нага в Налдехре» (рис. 2) [10, с. 18] показывает гармонию ландшафта и храмового сооружения. Благодаря выбранному композиционному построению мы видим не масштаб и архитектурные особенности постройки, а ее соответствие окружающей среде и то, насколько уютно она вписана в лесной пейзаж. На странице 117 данного альбома мы видим изображение дворца Котхай (рис. 3) [10, с. 117]. Здесь, напротив, для Ханды важно показать доминантный характер строения в окружающем ландшафте. Четкие линии, суровый и лаконичный облик дворца, почти крепости, расположенной на вершине скалы, словно подчиняет себе окутанное легкой дымкой ущелье. Но О.Ч. Ханда не останавливается только на архитектурных памятниках. Его вдохновляют и пейзажи, в которых он так же безукоризненно следует логике построения композиции. В качестве примера можно привести лист «Гора Киннаур Кайлаш» (рис. 4) [10, с. 90]. Мы видим цепь горных пиков, уходящих вдаль по диагонали. Здесь Ханда выбирает «легкую» диагональ слева направо и соблюдает баланс между тщательной штриховой проработкой скалы и воздушной, едва обозначенной фактурой снега.

Вывод

Краткий обзор творчества профессора Ом Чанд Ханды позволяет сделать несколько выводов. Во-первых, введение его работ — статей и монографий — в оборот российской науки существенно обогащает эмпирический базис, касающийся искусства Гималаев — важнейшего культурного узла Евразии. Во-вторых, специфика деятельности ученого, которая сочетает и научное описание, и художественное воплощение предмета изучения, делает Ом Чанд Ханду уникальным в своем роде исследователем. С одной стороны, мы видим продолжение традиций научно-экспедиционной работы XIX–XX веков, когда наличие художника в составе экспедиции почти всегда было обязательным. С другой стороны, профессор Ханда — это яркий пример синтетической личности, демонстрирующей два уровня познания: логический и эмоциональный. История сохранила имена Леонардо да Винчи, М.В. Ломоносова, Н.К. Рериха и других деятелей науки и культуры, обогативших аналитическую деятельность творчеством, а искусство — строгой логикой научного познания. Думается, что именно это мы и наблюдаем в исследовательской работе профессора Ханды.

Список источников

1. Гольдман И.Л. Искусствоведение как научная дисциплина в современном гуманитарном знании и образовании: теоретико-методологический анализ. СПб.: Социально-гуманитарное знание, 2015. 266 с.
2. Белокурова С.М., Ханда О.Ч. Храм Бимакали в Сарахане как культурная доминанта Западных Гималаев // Искусство Евразии. 2018. № 3 (10). С. 12–22. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.001.
3. Ханда О.Ч. Миниатюра школы Пахари // Искусство Евразии. 2015. № 1 (1). С. 25–48. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.002.
4. Ханда О.Ч. Обзор буддийского духовного искусства // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 219–245. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015.
5. Шишин М.Ю., Белокурова С.М., Ханда О.Ч. Петроглифы Алтая и Гималаев: общее и особенное, подходы к искусствоведческому анализу // Исторические, политические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12-5 (86). С. 258–254.
6. Рерих Н.К. Сердце Азии. М.: Издательские технологии, 2020. 172 с.
7. Handa O.C. Kinnaur: enfolding exotic Himalayan land. New Delhi: Indus Publishing Company, 2007. 320 p.
8. Handa O.C. Panorama of Himalayan architecture. In 2 vols. New Delhi: Indus Publishing Company, 2008.
9. Handa O.C. Colours of Earth: study of Indian folk painting. New Delhi: Pentagon Press, 2017. 277 p.
10. Handa O.C. Glimpses of Western Himalaya. Pen drawings and description of majestic mountains, verdant valleys and marvelous monuments. New Delhi: Indus Publishing Company, 1997. 136 p.

References
1. Goldman, I.L. (2015) *Art criticism as a scientific discipline in modern humanitarian knowledge and education: theoretical and methodological analysis.* Saint Petersburg: Sotsial'no-gumanitarnoye znaniye. (In Russ.)
2. Belokurova, S.M. and Handa, O.C. (2018) 'Bhimakali temple in Sarakhan as cultural dominant of Western Himalaya', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (3), pp. 12–22. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2018.03.001. (In Russ.)
3. Handa, O.C. (2015) 'Pahari miniature schools', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (1), pp. 25–48. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.002. (In Russ.)
4. Handa, O.C. (2019) 'Reviewing Buddhist Ecclesiastic Art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 219–245. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.015. (In Russ.)
5. Shishin, M.Yu., Belokurova, S.M. and Handa, O.C. (2017) 'The petroglyphs of Altai and the Himalayas region: general and special, approaches to art criticism analysis', *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,* (12-5), pp. 258–254. (In Russ.)
6. Roerich, N.K. (2020) *Heart of Asia.* Moscow: Publishing technologies. (In Russ.)
7. Handa, O.C. (2007) *Kinnaur: enfolding exotic Himalayan land.* New Delhi: Indus Publishing Company.
8. Handa, O.C. (2008) *Panorama of Himalayan architecture.* New Delhi: Indus Publishing Company.
9. Handa, O.C. (2017) *Colours of Earth: study of Indian folk painting.* New Delhi: Pentagon Press.
10. Handa, O.C. (1997) *Glimpses of Western Himalaya. Pen drawings and description of majestic mountains, verdant valleys and marvelous monuments.* New Delhi: Indus Publishing Company.

Информация об авторе

Белокурова Софья Михайловна, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация; помощник руководителя творческой мастерской по искусствоведению, филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС); ORCID: http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, belle.sonet312@gmail.com.

Information about the author

Sophia MIkhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; Assistant to the Head of the Creative Workshop on Art Studies, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Association of Art Critics (AIS) and the Union of Artists of Russia; ORCID: http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, belle.sonet312@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.08.2023; одобрена после рецензирования 14.09.2023; принята к публикации 16.09.2023.
The article was received by the editorial board on 28 August 2023; approved after reviewing on 14 September 2023; accepted for publication on 16 September 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 22–33. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 22–33. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.031.1+902
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.002

Художественные формы ледниковой эпохи Сибири как способ самоидентификации человека и общества: предметы персональной орнаментации



Лбова Людмила Валентиновна [a, b]

[a] *Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, г. Красноярск, Российская Федерация*
[a, b] *lbova-lv@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-4103-7785, ResearcherID Web of Science: Q-7224-2016, Scopus ID: 6508050731*

Аннотация. Исследование древнейших форм мобильного искусства ледниковой эпохи в Сибири позволяет в составе археологических коллекций выделить три группы предметов: персональные (личные) украшения, предметы престижного характера (предметы обмена в том числе), коллекцию объемной скульптуры (антропоморфные и зооморфные образы). Гипотезы, которые ранее предлагались исследователями об эстетической, хозяйственно-бытовой, магико-ритуальной и т.д. функциях древнейшего мобильного искусства (артефактов с признаками художественного творчества), продолжают развиваться на основе новых инструментальных и когнитивных возможностей. В статье предлагается гипотеза понимания предметов личной (персональной орнаментации, или «украшения») как способа самоидентификации или самоописания человека и сообщества. Исследования построены на результатах технико-морфологического, типологического, микроскопического анализа предметов, а также последующих кросскультурных аналогий. Мультидисциплинарные исследования мобильной пластики древнейшего искусства из археологических и этнографических музейных коллекций Сибири и Дальнего Востока представляют возможности реконструкции таких форм творчества как свидетельств самоидентификации (гендерной, социальной, этнокультурной).
Ключевые слова: археология, первобытное искусство, мобильные предметы, каменный век, самоидентификация человека и общества, Сибирь

Благодарности: работа выполнена при поддержке гранта РНФ № 23-28-00140 «Человек в архаичном искусстве Северной Евразии: смена парадигмы» https://rscf.ru/project/23-28-00140/.

Для цитирования: Лбова Л.В. Художественные формы ледниковой эпохи Сибири как способ самоидентификации человека и общества: предметы персональной орнаментации // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 22–33. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.002. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1029.

© Лбова Л.В., 2023

Original article

Artistic forms of the Siberian Ice Age as a way of self-identification of man and society: objects of personal ornamentation

Lyudmila V. Lbova [a, b]

[a] *Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a, b] *lbova-lv@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-4103-7785, ResearcherID Web of Science: Q-7224-2016, Scopus ID: 6508050731*

Abstract. Research of the oldest forms of Prehistory portable art of the Ice Age in Siberia allows to distinguish three groups of objects: personal jewellery, objects of prestigious character (objects of exchange including), collection of volumetric sculpture (anthropomorphic and zoomorphic images). Hypotheses that were previously proposed by researchers about the aesthetic, household, magic-ritual, etc. functions of the Prehistory portable art (artifacts with signs of artistic creativity) continue to develop on the basis of new instrumental and cognitive capabilities. The paper proposes a hypothesis of understanding personal objects (personal ornamentation, or "decoration") as a way of self-identification or self-description of a person and a community. The research is based on the results of technical-morphological, typological, microscopic analysis of objects, and subsequent cross-cultural analogies. Multidisciplinary studies of the mobile plastics of Prehistory art from the archaeological and ethnographic museum collections of Siberia and the Far East present the possibility of reconstructing such forms of creativity as evidence of self-identification (gender, social, ethno-cultural).
Keywords: Archaeology, primitive art, mobile objects, Stone Age, self-identification of man and society, Siberia

Acknowledgements: the research was supported by the grant of the Russian Science Foundation No. 23-28-00140 "Man in the archaic art of Northern Eurasia: a paradigm shift" https://rscf.ru/project/23-28-00140/.

For citation: Lbova, L.V. (2023) 'Artistic forms of the Siberian Ice Age as a way of self-identification of man and society: objects of personal ornamentation', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 22–33. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.002 . Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1029. (In Russ.)

Введение

Феномен первобытного искусства, причины его появления, формы и смыслы относят к явлениям фундаментального характера, и рассматриваются они наравне с проблемами появления человека и его культуры в целом. Исследование мобильного (портативного) искусства первобытности в высокой степени информативно и может помочь в решении ряда научных задач не только в области археологии и палеоискусствоведения, но и социальной антропологии и этнологии. Реконструкция форм и методов самоидентификации человека/общества на границе природного и человеческого является одним из актуальных трендов современного гуманитарного знания в целом. В наш круг интересов попадают все известные формы мобильного искусства (украшения, предметы престижа, объемная и плоская скульптура). В этой статье в рамках обозначенной гипотезы и понимания художественного творчества не только как способа

передачи информации, реализации эстетических потребностей, проявления вероятных ритуальных или иных практик, но и как формы самоописания, самоидентификации личности или сообщества, наше внимание сосредоточено на категории «персональные», или «личные», украшения.

Коллекции мобильного искусства верхнего палеолита Сибири, представленные как сериями предметов из бивня, рога, кости, поделочного камня, которые демонстрируют высокий уровень художественного творчества и интеллекта палеолитических мастеров, так и единичными (индивидуальными) предметами, однозначно признаются первыми сигналами становления культуры человека современного физического типа. Орнаментальные композиции и серии личных украшений (подвески, браслеты, диадемы, кулоны, бусины и т.д.) позволяют в настоящее время более определенно высказаться о функции и назначении первобытного искусства, или того феномена, под которым современные исследователи понимают этот массив данных в контексте древних культур Евразии.

В последнее десятилетие сформировались совершенно иные подходы, в том числе в области понимания феномена первобытного искусства и его функции в социальном контексте. Например, большой шаг вперед был сделан на основе микроскопических исследований с помощью цифрового оборудования. Трасологические исследования (как следов различных инструментов на поверхности предмета, так и следов утилизации, использования предмета в жизни людей) с привлечением собственных экспериментальных опытов позволили предложить «технологическую» классификацию предметов древнего искусства, которая опирается на хронологическую периодизацию контекста в целом. Изучение этих же предметов с помощью электронных микроскопов более высокого разрешения (до 40–1000 крат) позволяет выявить не только следы технологии производства, но и зафиксировать зону окрашивания и структуру красок на поверхности изделий. На более тонком уровне электронные микроскопы позволяют установить полный спектр, состав и структуру красочного слоя (метод SEM-EDX — электронная микроскопия с дисперсионным рентген-анализатором и кристаллооптические исследования).

Предметы персональной орнаментации являются наиболее яркой и выразительной формой знакового или символического поведения. Существование артефактов, интерпретируемых как персональные украшения в период 120–70 тыс.л.н., доказывает появление знакового комплекса в переходный период от среднего к раннему верхнему палеолиту на территории Африки [1; 2]. Около 40–50 тыс.л.н. они снова появляются, причем почти одновременно как в Африке, на Ближнем Востоке, так и впервые в Северной Евразии и в Австралии [2; 3; 4; 5]. Персональные (личные, нательные) украшения можно определить как форму древнейшей символической коммуникации, наделенной «качественными характеристиками личной и культурной идентификации» и выраженной через систему знаков, образующих предметно-образный ряд [1; 4; 5; 6; 7; 8]. Любые «изобразительные символы выступают как средство социальной коммуникации, имеющие адаптивное значение, и играют определенную роль в жизнеобеспечении и структуре верхнепалеолитических сообществ» [3; 5; 7]. Современные исследования, ориентированные на признание мозаичной картины культур Сибири и Северной Азии в эпоху палеолита, актуализируют проблему выявления специфики самоидентификации древнейших сообществ. Личные (персональные) украшения лучше всего отражают возможное древнейшее палеокультурное разнообразие археологических локаций и подробно представлены нами ранее в информационной системе [4; 5].

Материалы и основные результаты исследования

В Сибири коллекции из многослойных археологических объектов, датируемые начальным этапом верхнего палеолита (45-50 – 40 тыс.л.н.), таких как Денисова пещера, Кара-Бом, Усть-Канская пещера (на Алтае), Хотык, Подзвонкая, Каменка, Толбага (Забайкалье) и др., представляют наиболее древние разнообразные по форме изделия, которых на сегодня известно более 200 ед. [9; 10]. В коллекции выделены две группы изделий: модифицированные природные формы (необработанные гальки, зубы животных, кости со сверлением) и намеренно изготовленные, объемные, в т.ч. явно являющиеся украшениями, элементами одежды или предметами престижа.

В первой группе (модифицированные природные формы) выделяются «украшения» из зубов животных, кости, бивня мамонта, раковин моллюсков, скорлупы яиц крупных птиц. Отмечаются перфорированные резцы животных (марала, лося, волка, лисы, грызунов). Другой вариант — необработанные гальки с отверстиями для крепления — известны в синхронных комплексах Денисовой Пещеры, Хотыка и др. В составе коллекций представлены просверленные небольшие гальки из различных сортов поделочного камня (талькитов, серпентенитов, хлоритолита, агальматолита и др.).

Вторую группу — изготовленных намеренно изделий — составляют круглые и квадратные плоские бусины-нашивки из бивня, бусины-пронизки и подвески, как орнаментированные поперечными насечками, так и без орнамента, изготовленные из бивня, трубчатых костей птиц, скорлупы яиц страуса,



1. **Украшения ранней стадии верхнего палеолита** из пещер Денисова (1, 2, 5–13, 16, 17, 21–28, 30, 46), Усть-Канская (15) и Малояломанская (19), стоянок Хотык (3, 31–33, 36, 37, 43), Подзвонкая (4, 35, 42), Усть-Каракол (18), Герасимова I (20, 29, 44, 47), Малая Сыя (34, 38–40), Каменка (14, 41), Мамоны II (45, 48) и Щапова I (49). Источник: [10, рис. 116]

раковин речных моллюсков и мягких пород камня. Все предметы имеют заполированную поверхность (памятники Денисова Пещера, Кара-Бом, Каменка, Хотык, Подзвонкая, Толбага и др.; рис. 1).

В Забайкалье при раскопках многослойного местонахождения Хотык (уровень 2 и 3, возраст которых 26–30, 35–45 тыс.л.н. соответственно) была сформирована уникальная в своем роде коллекция изделий, определяемых как предметы персональной орнаментации, представленная подвесками из камня, в том числе «рогатыми» подвесками из различных пород талька, пронизками из кости, каменными дисками, подвесками из овальных пришлифованных галек, бусинами округлой формы с отверстием в центре. Имеются фрагменты крупных изделий из камня мягких сортов округлой и подтреугольной



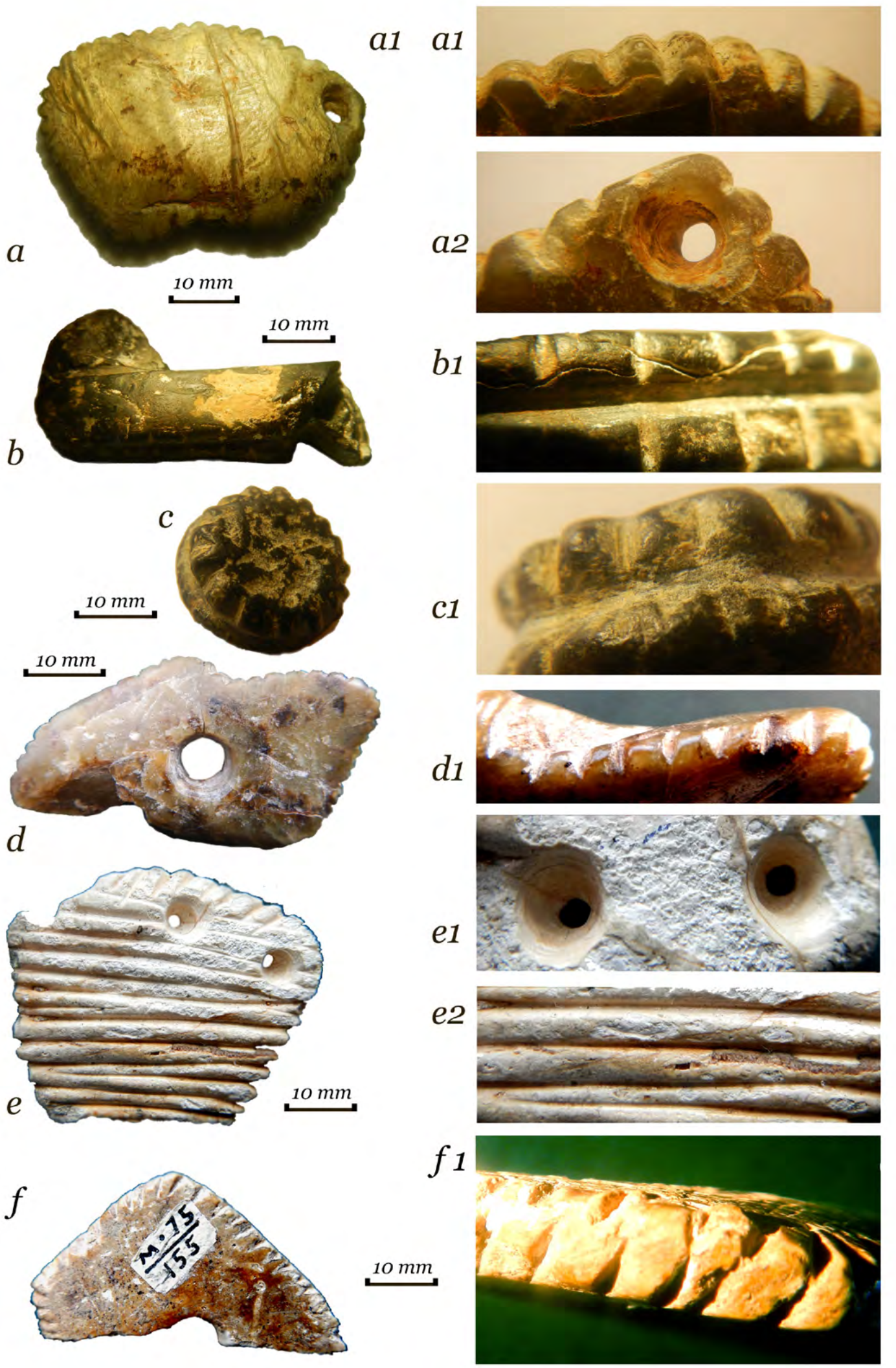
2. **Украшения средней и поздней стадий верхнего палеолита:** стоянок Янская (1, 4–8, 12, 17, 24, 26–28), Усть-Кова (2, 3, 9, 11, 13, 32), Ушки (10, 14–16, 18–22), Мальта (23, 25, 30, 31, 33–36), Афонтова Гора-2 (29).
Источник: [10, рис. 117]

формы с отверстиями. Выделена особая группа изделий С-образной формы из поделочного камня различного цвета (белого, розового, черного) с эффектом иризации (рис. 1 — 32, 33, 36, 37, 43).

На развитой стадии верхнего палеолита (25-35 – 15-20 тыс.л.н.) отмечается изменение форм и вторичное декорирование самих предметов (рис. 2). Появляются геометрические формы (овальные, круглые, квадратные, треугольные и фигурные изделия). На некоторых предметах выделена орнаментированная зона либо выполнен орнамент по краю изделия насечками (рис. 3).

Наиболее ярким образцом из коллекции Хотыка является небольшое изделие цилиндрической

3. **Технологический анализ приемов орнаментации.**
Переселенческий пункт (Герасимова-1) (a), Мамоны II (б, c), Малая Сыя (d, e, f). Следы работы ножа (a1, b1, c1, d1), развертки (c1), ручная дрель (a2, e1, f1), резчика (e2) на поверхности артефактов.
Источник: [11, рис. 3]



формы из светло-зеленого талька, с крупным отверстием в верхней части (уровень 2) (рис. 4). Изделие зонировано тонкой гравировкой, орнаментально выделена «головка» с радиальными линиями; поясок в средней части и V-образный знак ниже пояска, там же зафиксированы параллельные нарезки. Очевидно, изделие было натерто охрой или имело контакт с окрашенными предметами, о чем свидетельствуют частицы вещества, сохранившиеся в низком рельефе орнамента [11].

В ранних верхнепалеолитических культурах Прибайкалья известны орнаментированные изделия, не диагностируемые в функциональном отношении. Часть из них имеет орнаментацию регулярными нарезками по краю: находки в комплексах Военного Госпиталя, Переселенческого пункта (стоянка Герасимова 1), Мамоны-2 и Щапово (рис. 2 — 14–16, 19, 21, 45, 47–49). Уникальной является подвеска из зеленоватого агальматолита с Переселенческого пункта с пояском и украшением внешнего края регулярными насечками, имеющая нестандартную, фигурную форму (рис. 3 — а) [10; 12].

Следует отметить серию предметов из сибирского комплекса, имеющих фигурную форму (Малая Сыя, Переселенческий пункт, Хотык). Подобная форма находит аналогии в европейских комплексах верхнего палеолита и ассоциируется с женским образом [13; 14; 15; 16]. Нами предполагается раскрытие темы в следующей публикации.

Отдельный интерес вызывает богатая и разнообразная по составу коллекция Янской стоянки, представленная круглыми бусинами из бивня мамонта, пронизками с кольцевой нарезкой (из костей зайца или песца), подвесками из зубов животных (песца, волка, лошади, бизона, северного оленя) с отверстием или кольцевой нарезкой для крепления, изделиями из бивня мамонта или камня (окаменевшего битума) (рис. 2 — 1, 4–8, 12, 17, 24, 26–28). Часть предметов окрашена минеральным красителем красного цвета из полимиктового песчаника. Следует выделить подвеску с двойной круговой нарезкой из янтаря. Янтарь известен на Новосибирских островах, на современном морском побережье и удален от памятника на несколько сот километров. Встречаются также орнаментированные налобные обручи (диадемы) плосковыпуклые в сечении, близкие к Мальтинским. Орнамент состоит из штрихов и точек, расположенных параллельно краю предмета; реже встречается линейно-волнистое расположение узора. В отдельных случаях имеются сложные геометрические композиции, образованные из прямоугольников [17].

Следует отметить полную идентичность по форме, технологии и материалу отдельных предметов среди сибирских памятников с известными европейскими и ближневосточными материалами [4; 5; 6; 7; 18; 19; 20].

Большое разнообразие форм изобразительной деятельности наблюдается в археологических собраниях более поздней эпохи — классической стадии верхнего палеолита в Сибири (23-25 – 18-19 тыс.л.н.) — в памятниках Мальта, Буреть, Усть-Кова, Лиственка, Афонтова Гора, Шестаково и др. (рис. 2 — 2, 3, 9, 11, 13, 23, 25, 29–33, 36). Как в Мальтинской коллекции, так и в других, синхронных ей, имеется большое количество бусин и подвесок разнообразных форм, изготовленных из различных материалов (рога оленя, бивня, поделочного камня). Наиболее известно Мальтинское ожерелье из детского погребения, сохранившее свое первоначальное (инситное) положение. Украшение состоит из крупной центральной и 6 боковых восьмеркообразных подвесок, а также 120 круглых плоских бусинок, как имеющих следы пришивания, так и без таковых (рис. 2 — 31). Отдельно отмечаются цилиндрические бусы из рога северного оленя; бусинки-пронизки из трубчатых костей птиц и грызунов. К числу бусин также могут быть отнесены просверленные позвонки рыб, различные по размерам, кристаллы полевого шпата с пропилами для подвешивания.

В Мальтинской коллекции встречаются различные по форме подвески из бивня — треугольные, округлые, орнаментированные и неорнаментированные. Здесь также присутствуют изделия иного типа — предметы без отверстия, но с зарубками или с плечиками для подвешивания или крепления на продолговатых, узких, окатанных галечках змеевика, волокнистого гипса или на кубических кристаллах полевого шпата, кальцита. Для крепления в последнем случае по центральной части или близ одного конца ножом нарезаны глубокие круговые бороздки [9; 10; 21].

В этом же комплексе встречены фрагменты и целые экземпляры плечевых и кистевых браслетов. В качестве браслетов использовались узкие изогнутые пластинки из бивня мамонта, орнаментированные и неорнаментированные, на концах которых имеются круглые отверстия, очевидно для крепления, диаметром около 4-5 см. Имеются фрагменты крупных плечевых браслетов из богхеда и бивня, внешний диаметр которых достигал более 10 см. Подтверждение именно такой манеры расположения браслета найдено на скульптуре взрослой женщины — на левой руке, выше локтя видны две поперечные линии, интерпретируемые нами как изображение плечевого браслета [9]. Именно в такой позиции (по центру плеча) известны графические изображения плечевых браслетов чукчей, которые носят на голое тело (в том числе кожаные ремешки, бечева из сухожилий, к которым могут подвешиваться бусинки) [22].



4. **Антропоморфная подвеска Хотык**, уровень 2 (увеличение 7х)

Другие памятники классической и поздней стадии верхнего палеолита Сибири (Каштанка, Усть-Кова, Красный Яр, Малтат, Сабаниха, Усть-Кяхта и др.) демонстрируют некоторый упадок творчества и содержат стандартный набор изделий, не требующих особого мастерства при изготовлении: небольшие бусины и бусины-пронизки из бивня, скорлупы или мягкого поделочного камня, на которых в отдельных случаях сохранились следы пришивания. Из модифицированных природных форм представлены просверленные резцы северного оленя, марала, хищников. В Усть-Ковинской коллекции имеются предметы и сложной формы, восьмеркообразные изделия и браслеты из бивня [9; 23; 24; 25].

В памятниках финального палеолита Западной Сибири изделия, обозначенные как личные украшения, известны в коллекциях Чернозерья и Шестаково. Например, обломки диадемы из Чернозерья-2 с частично сохранившимся орнаментом в виде характерных зигзагов и параллельных линий, V-образных знаков и фрагменты аналогичных изделий. Дополнительно следует отметить и костяные геометрические подвески, изготовленные из плоских костей [26].

В Восточной Сибири единичные образцы украшений финального палеолита были найдены при раскопках Верхоленской Горы (в районе г. Иркутска), Ошурково (близ г. Улан-Удэ), Афонтовой Горы (г. Красноярск) [23; 24]. Богатая коллекция украшений различных форм, изготовленных из разнообразных материалов, происходит из нижних слоев стоянки Афонтова Гора 2 (г. Красноярск). Украшения представлены разнообразными подвесками и бусинами. Они изготовлены из камня, кости и клыков мелких животных и насчитывают более сотни экземпляров. Наибольший интерес представляет диск из агальматолита розового цвета с биконическим отверстием диаметром 4,2 см и толщиной 1,5 см. Данное изделие, очевидно, являлось подвеской, так как около отверстия имеются характерные следы сглаженности от продетого шнурка. Кроме того, изделие орнаментировано: ряд насечек нанесен по краю диска на обеих сторонах; плоские поверхности изделия покрыты мелкими и длинными штрихами и две зарубки находятся около отверстия. Имеется еще 8 подвесок меньшего размера, изготовленных из агальматолита. По форме изделия аналогичны диску — они плоские и округлой формы, диаметром 0,9–1,8 см. Отверстие у больших подвесок просверлено в центре, у средних и малых ближе к краю [25].

Таким образом, на финальном этапе палеолита широко распространены украшения из бивня: подвески, бусины, браслеты и диадемы. В целом продолжают использоваться такие материалы, как камень, кость, зубы животных. Изделия из раковин моллюсков и скорлупы яиц страуса на данном этапе встречаются редко, в основном в южных районах Сибири, близких к Монголии. Отмечается, что методы производства таких изделий остаются прежними, но расширяется разнообразие форм украшений, появляются граненые и шлифованные формы. Орнаментация изделий усложняется и получает большее распространение, однако элементы орнамента минимизированы: регулярные насечки, радиальные штрихи, ряды волнистых линий, ряды ямок. Ограничение орнаментации на малых формах полностью компенсируется на широких поверхностях — бляхах, диадемах [9; 10].

Обсуждение

Однозначно признается связь между ранними формами художественной деятельности и «верхнепалеолитической революцией», хотя не во всех случаях это понятие строго ограничено по хронологии в региональном контексте [2; 3; 4; 5; 6; 7; 18; 27]. Вероятно, для первобытного сознания характерно стремление одушевлять и очеловечивать природу, что находит в этой концепции свое логическое завершение. Природа наделяется понятными человеку качествами и атрибутами, с простыми объяснениями и архетипами религиозно-мифологического контекста. Модель мира в эпоху позднего палеолита, возможно, представлялась единым целостным организмом, обобщенным с человеком мифологическим (или пралогическим) образом. Поэтому маркирование отдельных, наиболее важных частей тела дополнительными знаками и способами (скарификация, татуаж, «украшения») рассматривается в контексте первобытного осознания, понимания человеком самого себя и его места в природе и в обществе [8; 28; 29].

Картина мира как представление человека о мире и его устройстве в архаических сообществах, которые жили в условиях сурового климата ледниковой эпохи, могла быть сконструирована на основе простых и устойчивых архетипов. Предполагается, что как в эпоху позднего плейстоцена (верхнего палеолита по археологической периодизации), так и у большинства северных традиционных культур в рамках общего экофильного поведения мир был разделен на части: мир природы, населенный духами, мир людей и мир животных.

Как известно, существует несколько способов конструирования картины мира:

1. Эмпирический способ, основанный на опыте, наблюдении и эксперименте, позволяет получить информацию о мире и его свойствах.

2. Мифологический способ базируется условно на религиозных, мифологических и фольклорных представлениях о мире.

3. Философский способ включает в себя первые натурфилософские концепции, которые могут быть использованы для построения картины мира.

4. Эстетический способ использует художественные произведения и другие формы искусства для создания образа мира.

Последний вариант, эстетический способ создания картины мира, демонстрирует подход, который основывается на использовании художественных средств и приемов для создания изображения мира вокруг человека. Этот способ позволяет художникам выражать свои мысли и чувства через создание визуальных образов, которые могут быть интерпретированы зрителем. Отсюда необходимость и значимость маркировки частей тела человека и перенесение этой же структуры на изображение (в том числе и стилизованное), сюда могут быть отнесены описанные выше изделия из камня из коллекций Малой Сыи, Хотыка, Переселенческого Пункта (или Стоянки Герасимова).

Использование эстетического подхода к созданию картины мира позволяет мастеру передавать идеи и мысли через визуальные образы, что делает произведения более доступными и понятными для зрителя. Кроме того, этот подход помогает развивать воображение и креативность, а также способствует формированию эстетических вкусов и предпочтений в конкретном социуме, закрепляя их в традицию.

Заключение

Палеолитические культуры Сибири представляют уникальные формы мобильного искусства, характеризующие культурные феномены и художественные традиции древнего населения. Установлено, что форма изделия прочно связана с характером заготовки, т.е. формировала и конечный продукт. Орнаментация, гравировки, окрашивание несут определенную эстетическую функцию — способствуют зрительному восприятию предмета и его узнаванию, интерактивному прочтению изображения, его природы в рамках определенной культуры восприятия.

Кроме того, эта категория археологических предметов играет важную роль для исследования взаимодействий между носителями культурных комплексов. Этнографические исследования показывают, что связки бусин, ожерелья (в том числе бисероплетение), шрамирование (скарификация), татуировка, одежда, прически воспринимаются членами традиционных обществ как идентификатор личности, ее положения в пределах группы или маркер границы данной группы с соседними сообществами [6]. Этнические (культурные) аспекты производства основаны на соблюдении правил, технологий и элементов в определенных комбинациях для конкретных типов в одной или в нескольких соседних или родственных группах. Они могут быть определены и как маркеры пола, возраста, родственной группы, престижности, социального положения или могут быть использованы в качестве инструментов обмена информации и т.д. [2; 4; 5; 8 и др.]. Персональные украшения (или их системы), используемые способы составления элементов вносят свой вклад в формирование ментальности, в том числе и неумышленно, разделяются всеми членами сообщества, помогают отличать конкретную группу или сообщество.

Список источников
1. D'Errico F., Vanhaeren M. Evolution or revolution? New evidence for the origin of symbolic behaviour in and out of Africa // Rethinking the human revolution: new behavioural and biological perspectives on the origin and dispersal of modern humans / eds. P. Mellars, K. Boyle, O. Bar-Yosef, C. Stringer Chris. Cambridge: McDonald Institute Monographs, 2007. P. 275–286.
2. White R. Systems of personal ornamentation in the Early Upper Palaeolithic: methodological challenge and new observations // Rethinking the human revolution: new behavioural and biological perspectives on the origin and dispersal of modern humans / eds. P. Mellars, K. Boyle, O. Bar Yosef, C. Stringer. Cambridge: McDonald Institute Monographs, 2007. P. 287–302.
3. Barton C.M., Clark G.A., Cohen A.E. Art as information explaining Upper Paleolithic art in Western Europe // World Archaeology. 1994. Vol. 26. № 2. P. 185–207.
4. Lbova L. Personal ornaments as markers of social behavior, technological development and cultural phenomena in the Siberian early upper Paleolithic // Quaternary International. 2020. Vol. 573. P. 4–13. https://doi.org/10.1016/j.quaint.2020.05.035.
5. Rybin E.P. Tools, beads, and migrations, specific cultural traits in the Initial Upper Palaeolithic of southern Siberia and Central Asia // Quaternary International. 2014. Vol. 347. P. 39–52. https://doi.org/10.1016/j.quaint.2014.04.031.
6. Vanhaeren M. The beauty of beads: from prehistory to present day. Art as behavior (an ethnological approach to visual and verbal art, music and architecture) // Hanse Studies. 2014. Vol. 10. P. 273–290.
7. Álvarez Fernández E., Jöris, O. Personal ornaments in the Early Upper Palaeolithic of Western Eurasia: an evaluation of the record // Eurasian Prehistory. 2007. Vol. 5. № 2. P. 31–44.
8. Hodder I. The meaning of the things: material culture and symbolic expression. London: Harper Collins. 1991. 265 p.
9. Лбова Л.В., Волков П.В. Древнейшее искусство Сибири (технологии, формы, символы). СПб.: Политех-пресс, 2021. 149 с. (сер. Формы знакового поведения в палеолите). https://doi.org/10.18720/SPBPU/2/i21-214.
10. История Сибири. Т. 1: Каменный и бронзовый век / отв. ред. М.В. Шуньков. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2022. 660 с.
11. Lbova L.V., Volkov P.V. Innovations of the Asian Upper Paleolithic: an artifact with geometric ornamental decoration (Siberia, Russia) // A life dedicated to the Paleolithic studies in honorem Marin Cârciumaru / ed.: Ovidiu Cîrstina, Elena-Cristina Niţu. Târgovişte: Cetatea de scaun, 2022. С. 139–152.
12. Когай С.А., Роговской Е.О. Орнаментированные предметы из раскопок палеолитического местонахождения Мамоны II (Иркутск) // Известия ИГУ. Серия «Геоархеология. Этнология. Антропология». 2013. № 1. С. 62–70.
13. Ларичев В.Е. Колесо времени: Солнце, Луна и древние люди. Новосибирск: Наука, 1986. 175 с.
14. Ларичев В.Е., Липнина Е.А., Медведев Г.И., Когай С.А. Ангарский палеолит: у истоков «художественного творчества» ранних Homo Sapiens Восточной Сибири и начало обретения ими протонаучных знаний о природе // Вузовская научная археология и этнология Северной Азии. Иркутская школа 1918–1937 гг. Иркутск: Амтера, 2009. С. 249–264.
15. Лбова Л.В., Кулик Н.А., Волков П.В., Барков А.В., Ванхарен М., Марченко Д.В., Ковалёв В.С. Технология обработки «экзотических» минеральных ресурсов в позднем палеолите Южной Сибири (по материалам местонахождения Малая Сыя) // Stratum plus. 2018. № 1. С. 199–214.
16. Cârciumaru M., Anita E.-C., Goutas N. The engraved stone pendant from Poiana Ciresului-Piatra Neamt, Romania. New contributions to the understanding of symbolic behavior in Gravettian // Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia. 2016. Vol. 44. № 4. P. 35–45. https://doi.org/10.17746/1563-0110.2016.44.4.035-045.
17. Pitulko V.V., Pavlova E.Y., Nikolsky P.A. Mammoth ivory technologies in the Upper Palaeolithic: a case study based on the materials from Yana RHS, Northern Yana-Indighirka lowland, Arctic Siberia // World Archaeology. 2015. № 47. P. 333–389. https://doi.org/10.1080/00438243.2015.1030508.
18. Деревянко А.П. Переход от среднего к верхнему палеолиту и проблема формирования Homo sapiens sapiens в Восточной, Центральной и Северной Азии. Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2009. 328 с.
19. Деревянко А.П., Рыбин Е.П. Древнейшие проявление символической деятельности палеолитического человека на Горном Алтае // Археология, этнография и антропология Евразии. 2003. № 3 (15). С. 27–50.
20. Лбова Л.В., Ванхаерен М. Системы персональной орнаментации в контексте вариабельности культур раннего верхнего палеолита Евразии // Археология Южной Сибири. Т. 25. Кемерово: КГПУ – ИАЭТ, 2011. С. 36–40.
21. Герасимов М.М. Палеолитическая стоянка Мальта (раскопки 1956–1957 гг.) // Советская этнография. 1958. № 3. С. 28–52.

22. Богораз В.Г. Материальная культура чукчей. М.: ГРВЛ. 1991. 224 с.
23. Абрамова З.А. Палеолитическое искусство на территории СССР. М.–Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1962. 86 с. (Свод археологических источников. Вып. А4-3).
24. Береговая Н.А. Палеолитические местонахождения СССР (1958–1970 гг.) / под ред. П.И. Борисковского. Л.: Наука, 1984. 171 с.
25. Дроздов Н.И., Артемьев Е.В. Палеолит Афонтовой Горы: последние данные — новые вопросы // Археология, этнография и антропология Евразии. 2007. № 1. С. 39–45.
26. Генинг В.Ф., Петрин В.Т. Позднепалеолитическая эпоха на юге Западной Сибири. Новосибирск: Наука, 1985. 88 с.
27. Вишняцкий Л.Б. Информационный взрыв и изобразительная деятельность // Археология, этнография и антропология Евразии. 2005. № 1 (21). С. 51–54.
28. Mellars P. The impossible coincidence a single — species model for the origins on modern human behavior in Europe // Evolutionary Antropology. 2005. № 14. P. 12–27.
29. Vanhaeren M. The evolutionary significance of bead making and use // From tools to symbols / eds. F. d'Errico, L. Backwell. Johannesburg: Wits University Press, 2005. P. 525–535.

References

1. D'Errico, F. and Vanhaeren, M. (2007) 'Evolution or Revolution? New evidence for the origin of symbolic behaviour in and out of Africa', in Mellars, P., Boyle, K., Bar-Yosef, O. and Stringer Chris, C. (eds.) *Rethinking the human revolution: new behavioural and biological perspectives on the origin and dispersal of modern humans.* Cambridge: McDonald Institute Monographs, pp. 275–286.
2. White, R. (2007) 'Systems of personal ornamentation in the Early Upper Palaeolithic: methodological challenge and new observations', in Mellars, P., Boyle, K., Bar-Yosef, O. and Stringer Chris, C. (eds.) Rethinking the human revolution: new behavioural and biological perspectives on the origin and dispersal of modern humans. Cambridge: McDonald Institute Monographs, pp. 287–302.
3. Barton, C.M., Clark, G.A. and Cohen, A.E. (1994) 'Art as information explaining Upper Paleolithic art in Western Europe', *World Archaeology*, 26(2), pp. 185–207.
4. Lbova, L. (2020) 'Personal ornaments as markers of social behavior, technological development and cultural phenomena in the Siberian early upper Paleolithic', *Quaternary International*, 573, pp. 4–13. doi:10.1016/j.quaint.2020.05.035.
5. Rybin, E.P. (2014) 'Tools, beads, and migrations, specific cultural traits in the Initial Upper Palaeolithic of southern Siberia and Central Asia', *Quaternary International*, 347, pp. 39–52. doi:10.1016/j.quaint.2014.04.031.
6. Vanhaeren, M. (2014) 'The beauty of beads: from prehistory to present day. Art as behavior (an ethnological approach to visual and verbal art, music and architecture)', *Hanse Studies*, 10, pp. 273–290.
7. Álvarez Fernández, E. and Jöris, O. (2007) 'Personal ornaments in the Early Upper Palaeolithic of Western Eurasia: an evaluation of the record', *Eurasian Prehistory*, 5(2), pp. 31–44.
8. Hodder, I. (1991) *The meaning of the things: material culture and symbolic expression.* London: Harper Collins.
9. Lbova, L.V. and Volkov, P.V. (2021) *The oldest art of Siberia (technologies, forms, symbols)*. Saint Petersburg: Politekh-press. doi: 10.18720/SPBPU/2/i21-214. (In Russ.)
10. Shunkov, M.V. (ed.) (2022) *History of Siberia. Vol. 1: Stone and Bronze Age.* Novosibirsk: Institute of Archaeology and Ethnography SB RAS. (In Russ.)
11. Lbova, L.V. and Volkov, P.V. (2022) 'Innovations of the Asian Upper Paleolithic: an artifact with geometric ornamental decoration (Siberia, Russia)', in Ovidiu, C. and Niţu, E.-C. (eds.) *A life dedicated to the Paleolithic studies in honorem Marin Cârciumaru*. Târgovişte: Cetatea de scaun, pp. 139–152.
12. Kogay, S.A. and Rogovskoy, E.O. (2013) 'Ornamented Items of the Mamony II Paleolithic Site (Irkutsk)', *Izvestiya Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of the Irkutsk State University. Geoarchaeology, Ethnology, and Anthropology Serie,* (1), pp. 62–70. (In Russ.)
13. Larichev, V.E. (1986) *The Wheel of Time: The Sun, Moon, and Ancient Humans.* Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
14. Larichev, V.E., Lipnina, E.A., Medvedev, G.I. and Kogay, S.A. (2009) 'Angara Paleolithic: The beginnings of arts and scientific conceptualization of early Homo Sapiens in the East Siberia', *High-school scientific archaeology and ethnology of the Northern Asia. Irkutsk scientific school in 1918–1937.* Irkutsk: Amtera, pp. 249–264. (In Russ.)

15. Lbova, L.V., Kulik, N.A., Volkov, P.V., Barkov, A.V., Vanharen, M., Marchenko, D.V. and Kovalev, V.S. (2018) 'Technology of working with "exotic" mineral resources in the upper palaeolithic of South Siberia (based on the materials of Malaya Syia)', *Stratum plus,* (1), pp. 199–214. (In Russ.)
16. Cârciumaru, M., Nitu, E.-C. and Goutas, N. (2016) 'The engraved stone pendant from Poiana Ciresului-Piatra Neamt, Romania. New contributions to the understanding of symbolic behavior in Gravettian', *Archaeology, Ethnology and Anthropology of Eurasia,* 44(4), pp. 35–45. doi:10.17746/1563-0110.2016.44.4.035-045.
17. Pitulko, V.V., Pavlova, E.Y. and Nikolsky, P.A. (2015) 'Mammoth ivory technologies in the Upper Palaeolithic: a case study based on the materials from Yana RHS, Northern Yana-Indighirka lowland, Arctic Siberia', *World Archaeology,* (47), pp. 333–389. doi:10.1080/00438243.2015.1030508.
18. Derevianko, A.P. (2009) *The Middle to Upper Paleolithic transition and formation of Homo sapiens sapiens in Eastern, Central and Northern Asia.* Novosibirsk: Institute of Archaeology and Ethnography SB RAS. (In Russ.)
19. Derevianko, A.P. and Rybin, E.P. (2003) 'The earliest representations of symbolic behaviour by paleolithic humans in the Altai Mountains', *Archeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia,* (3), pp. 27–50. (In Russ.)
20. Lbova, L.V. and Vanhaeren, M. (2011) 'Systems of personal ornamentation in the context of variability of cultures of the Early Upper Paleolithic of Eurasia', *Archeology of Southern Siberia,* vol. 25. Kemerovo: KGPU – IAET, pp. 36–40. (In Russ.)
21. Gerasimov, M.M. (1958) 'The Paleolithic site Malta: excavations of 1956–1957', *Sovetskaya etnografiya = Soviet Ethnography,* (3), pp. 28–52. (In Russ.)
22. Bogoraz, V.G. (1991) *The material culture of the Chukchi.* Moscow: Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury. (In Russ.)
23. Abramova, Z.A. (1962) *Paleolithic art in the territory of the USSR.* Moscow – Leningrad: Academy of Sciences of the USSR. (In Russ.)
24. Beregovaya, N.A. (1984) *Paleolithic localities in the USSR (1958–1970).* Leningrad: Nauka. (In Russ.)
25. Drozdov, N.I. and Artemyev, E.V. (2007) 'The Paleolithic site of Afontova Gora: Recent findings and new issues', *Archeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia,* (1), pp. 39–45. (In Russ.)
26. Gening, V.F. and Petrin, V.T. (1985) *The Late Paleolithic Epoch in the South of Western Siberia.* Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
27. Vishnyatsky, L.B. (2005) 'Information explosion and visual activity', *Archeology, Ethnography and Anthropology of Eurasia,* (1), pp. 51–54. (In Russ.)
28. Mellars, P. (2005) 'The impossible coincidence a single — species model for the origins on modern human behavior in Europe', *Evolutionary Antropology,* (14), pp. 12–27.
29. Vanhaeren, M. (2005) 'The evolutionary significance of bead making and use', in D'Errico, F. and Backwell, L. (eds.) *From tools to symbols*. Johannesburg: Wits University Press, pp. 525–535.

Информация об авторе

Лбова Людмила Валентиновна, доктор исторических наук, профессор, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург, Российская Федерация; главный специалист, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация, lbova-lv@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-4103-7785, Researcher ID Web of Science: Q-7224-2016, Scopus ID: 6508050731.

Information about the author

Lyudmila Valentinovna Lbova, Full Dr. Sc. (History), Full Professor, Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg, Russian Federation; Researcher, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation, lbova-lv@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-4103-7785, Researcher ID Web of Science: Q-7224-2016, Scopus ID: 6508050731.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 17.08.2023; одобрена после рецензирования 05.09.2023; принята к публикации 07.09.2023.
The article was received by the editorial board on 17 August 2023; approved after reviewing on 05 September 2023; accepted for publication on 07 September 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 34–45. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 34–45. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.048/397
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.003

Татуировки алеутов: инструменты, краски, орнамент, смыслы







Понкратова Ирина Юрьевна [a]
Лбова Людмила Валентиновна [b]
Лебедева Любовь Сергеевна [c]

[a, c] *Северо-Восточный государственный университет, Магадан, Российская Федерация*
[b] *Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, г. Красноярск, Российская Федерация*
[a] *ponkratova1@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3410-3430, Researcher ID: AAH-1370-2019*
[b] *lbova-lv@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-4103-7785, Researcher ID: Q-7224-2016, Scopus ID: 6508050731*
[c] *lebedeva.lubov.magadan@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-2441-7284*

Аннотация. Традиция декорирования тела является одной из древнейших смысловых практик в истории человечества. В статье предлагается реконструкция традиции татуировок у алеутов, одного из древнейших народов Северной Пацифики. В научный оборот вводятся материалы коллекции, собранной И.Г. Вознесенским (фонды МАЭ имени Петра Великого РАН (Кунсткамеры)), а также этнографические описания и археологические данные. Анализ инструментария для татуировок показал особое отношение к этим предметам, их статус и значимость процедуры. На основе анализа инструментов, красящих пигментов, орнамента выявлены особенности татуирования у алеутов. В качестве краски после предварительной обработки использовались уголь, белая известь, медная руда, кровь. Этнографические материалы показывают, что для нанесения татуировок у алеутов служили голова, туловище, нижние и верхние конечности; особое внимание вызывают орнаментальные зоны — лицо (щеки, подбородок), передняя часть предплечья, спина, руки и ноги. Основные виды орнамента — геометрический, предметный, зооморфный и растительный. Предложена гипотеза понимания процесса татуажа как одного из ключевых традиционных элементов культуры у населения коренных жителей Тихоокеанского побережья Азии и Америки. Современные алеуты отказались от татуировок на лице и теле, но в то же время ряд проектов, реализуемых в Канаде и США, направлен на сохранение традиций татуировки.

Ключевые слова: Тихоокеанский регион, алеуты, татуировка, инструментарий, красящие пигменты, орнаментальные мотивы, композиции, культурная традиция

Благодарности: работа выполнена в рамках НИОКТР №122030300070-6 «Древнейшие татуировки Северной Пацифики: происхождение, функции, семантика» за счет гранта РНФ № 22-28-01112, https://rscf.ru/project/22-28-01112/.

Для цитирования: Понкратова И.Ю., Лбова Л.В., Лебедева Л.С. Татуировки алеутов: инструменты, краски, орнамент, смыслы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 34–45. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.003. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1039.

© Понкратова И.Ю., Лбова Л.В., Лебедева Л.С., 2023

Original article

Aleut tattoos: tools, paints, ornament, signification

Irina Yu. Ponkratova [a]
Lyudmila V. Lbova [b]
Lyubov S. Lebedeva [c]

[a, c] *Northeastern State University, Magadan, Russian Federation*
[b] *Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg, Russian Federation*
[b] *Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *ponkratova1@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3410-3430, Researcher ID: AAH-1370-2019*
[b] *lbova-lv@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-4103-7785, Researcher ID Web of Science: Q-7224-2016, Scopus ID: 6508050731*
[c] *lebedeva.lubov.magadan@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-2441-7284*

Abstract. One of the oldest semantic practices in the history of mankind is the tradition of decorating the body. The article proposes a reconstruction of the tattoo tradition among the Aleuts. This is one of the oldest peoples of Northern Pacifica. Materials of the collection collected by I.G. Voznesensky (funds of the Peter the Great Museum of the Russian Academy of Sciences (Kunstkamera)), and ethnographic descriptions and archaeological data are presented. The analysis of tattoo tools showed a special attitude to these subjects, their special status and the significance of the procedure. The analysis of tools, colouring pigments, and ornaments revealed the peculiarities of tattooing among the Aleuts. After pretreatment coal, white lime, copper ore, blood were used as paint. According to ethnographic materials, the Aleuts tattooed their heads and bodies. They especially tattooed such ornamental areas as the face (cheeks, chin), the front of the forearm, back, arms, and legs. The hypothesis of understanding the process of tattooing as one of the main traditional elements of culture among the indigenous population of the Pacific coast of Asia and America is proposed. Modern Aleuts have abandoned tattoos on the face and body, but at the same time, there are projects in Canada and the USA that are aimed at preserving tattoo traditions.

Keywords: Pacific region, Aleut, tattoo, tools, needles, coloring pigments, ornamental motifs, compositions, preservation of traditions

Acknowledgements: the article was carried out within the framework of research, development and technological work, No. 122030300070-6 "The oldest tattoos of Northern Pacifica: origin, functions, semantics" at the expense of the grant of the Russian Russian Science Foundation No. 22-28-01112, https://rscf.ru/project/22-28-01112.

For citation: Ponkratova, I.Yu., Lbova, L.V. and Lebedeva, L.S. (2023) 'Aleut tattoos: tools, paints, ornament, signification', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (3), pp. 34–45. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.003. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1039. (In Russ.)

Введение

Алеуты — коренные жители Тихоокеанского побережья Азии и Америки [1; 2], их численность составляла в XVIII веке около 15 тысяч человек; в 1800 году население сократилось до 2 тысяч [3]. Сегодня алеуты проживают в России на Командорских островах (остров Медный и остров Беринга), в США — на Аляске и Алеутских островах.

Исследование традиционной культуры алеутов началось с открытием Алеутских островов Великой Северной экспедицией в 1741 году. Благодаря К.Г. Мерку [4], Ф.А. Кулькову [5], И.Г. Вознесенскому [6; 7], И.И. Биллингсу и Г.А. Сарычеву [8; 9], Ю.Ф. Лисянскому [10], И.Г. Георги [11] и другим получены не утратившие актуальности для современных исследований уникальные

материалы, которые описывались позже Р.Г. Ляпуновой [1; 5; 12]. Следует отметить каталог, составленный С.А. Корсуном [13]. Часть артефактов демонстрируется на сайте МАЭ РАН[1].

Как многие народы Северной Пацифики, алеуты обладали удивительным искусством декорирования тела. Используя разнообразные красящие пигменты, в качестве инструментов — перья, фигурки из кости и другие, они орнаментировали предметы быта (кухонную утварь, спицы, катушки для ниток, сумки, корзины и пр.), охотничье-промысловое снаряжение (гарпуны, байдарки, копья, дубинки, весла, поплавки, ловушки для животных, стрелы и пр.), игрушки (погремушки, фигурки), одежду и пр. [13 и др.].

Особое значение имели наносимые на лицо и тело татуировки, изучение которых составляет предмет наших изысканий и определяет цель нашего исследования, которая заключается в реконструкции процесса нанесения несмываемых рисунков на тело.

Материалы, методы и результаты

В фондах Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамеры) (далее — МАЭ РАН) нами изучалась коллекция инструментов для татуировки (МАЭ № 2868), собранная И.Г. Вознесенским в 1844 году на о. Атка [13] (табл. 1; рис. 1). При описании орнамента татуировок алеутов использовались принципы классификации, ранее апробированные на орнаментальных композициях татуировок народов Северной Пацифики [14]. В число источников исследования вошли и этнографические полевые описания [4; 9; 11; 16], возможность использования которых обусловлена сохранением традиционного образа жизни алеутов вплоть до начала XX века.

1. Инструменты для татуировки

Согласно этнографическим описаниям XVIII века, алеуты при нанесении татуировок использовали иглы из костей чаек [4, с. 72] и рыб [11, с. 89]. В XIX веке для этих целей применяли металлические иглы [13, с. 340].

В коллекции МАЭ РАН инструменты для татуировки алеутов (кикивик) представлены металлическими иглами с рукоятями (2 экземпляра) и рукоятями без металлических острий (5 экземпляров).

1. Металлическая игла с рукоятью из моржового клыка (МАЭ № 2868–27). Навершие рукояти выполнено в виде хвоста кита — объекта морской охоты алеутов [13, с. 60]. В верхней части рукояти выгравированы две концентрические черные полосы. Игла из железа размером 1,2 х 0,1 см прикреплена к рукояти тонкими сухожилиями (табл. 1, № 1; рис. 1.1).

2. Рукоять иглы из моржового клыка (МАЭ № 2868–55) украшена фигуркой лежащего на спине калана — основного в XIX веке для алеутов промыслового морского животного [13, с. 60]. Глазки, рот, лапки выгравированы черным цветом (возможно, сажей или углем). Железная игла, вероятно, была утеряна — от нее в нижней части рукояти сохранился след металла (табл. 1, № 2; рис. 1.2).

3. Металлическую иглу с рукоятью из моржового клыка (МАЭ № 2868–56) украшает фигурка птицы, глаза и тело которой выгравированы пигментом черного цвета. Судя по форме и раскраске тела, можно предположить, что это изображение куропатки в летний период. На самой рукояти имеются круги с точкой в центре, которые в верхней ее части тонкой линией соединены с концентрической полосой. Рисунки также выполнены в технике гравировки. Металлическая игла размером 1,0 х 0,1 см, как и в первом случае, прикреплена к рукояти сухожилиями (табл. 1, № 3; рис. 1.3).

4. Рукоять для иглы (МАЭ № 2868–60) изготовлена из клыка моржа, декорирована фигуркой птицы — возможно, птенца сизокрылой чайки (Larus glaucescens), и точками черного цвета (глаза, тело, хвост). Гравированные точки черного цвета украшают рукоять в верхней ее части (табл. 1, № 4; рис. 1.4). Игла утеряна, но сохранились сухожилия, крепившие ее к рукояти.

5. Навершие рукояти для иглы (МАЭ № 2868–57) выполнено из клыка моржа в виде фигурки куропатки, на которую алеуты охотились поздней осенью и зимой [15, с. 191]. В этот период куропатка меняла цвет с пестро-коричневого и серого на белый. Глаза и хвост птицы, а также круги с точкой в центре и три концентрические полосы выгравированы черным пигментом. Тело птицы белое. Игла утеряна (табл. 1, № 5; рис. 1.5).

6. Рукоять для иглы (МАЭ № 2868–58) изготовлена из клыка моржа и украшена фигуркой птицы, хвост которой выгравирован пигментом черного цвета. Возможно, что это изображение морской птицы топорка (Fratercula cirrhata?), на которую также охотились алеуты. Рукоять декорирована гравированными черной краской или углем четырьмя замкнутыми полосами. Между второй и третьей полосами расположено пять коротких насечек (табл. 1, № 6; рис. 1.6).

7. Изготовленная из клыка моржа рукоять для иглы (МАЭ № 2868–59) украшает объемное изображение человеческой руки, вероятно, в перчатке или это «женское орудие — палка-копалка» [13, с. 340]. Точки и полосы на большом пальце и запястье выгравированы черным цветом. По раструбу перчатки нанесен орнамент в виде двух концентрических полос и точек (табл. 1, № 7; рис. 1.7).

[1] Алеуты. Коллекция онлайн. [Электронный ресурс]. URL: https://collection.kunstkamera.ru/entity/ALBUM/1242134594 (дата обращения: 10.02.2023).

Табл. 1. Инструменты для татуировки алеутов (кикивик) из коллекции МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамеры)

№ п\п	№ коллекции/ предмета	Наименование	Размер (см)	Материал	Навершие	Декор на рукояти
1	МАЭ № 2868-27	Игла с рукоятью	6,7 × 1,0	Клык моржа, краска, железо, сухожилия	Хвост кита (?)	Две концентрические прорезные инкрустированные краской черного цвета полосы в верхней части
2	МАЭ № 2868-55	Рукоять для иглы	4,9 × 1,6	Клык моржа, краска	Фигурка лежащего на спине калана инкрустирована краской черного цвета (глаза, рот, лапки)	Без декора
3	МАЭ № 2868-56	Игла с рукоятью	7,0 × 1,1	Клык моржа, краска, железо, сухожилия	Фигурка птицы инкрустирована краской черного цвета (глаза, тело)	Прорезные инкрустированные краской черного цвета круги с точкой в центре, соединенные тонкой линией с концентрической полосой в верхней части
4	МАЭ № 2868-60	Рукоять для иглы	5,2 × 0,9	Клык моржа, краска, сухожилия	Фигурка птички (цыпленок?) инкрустирована точками краской черного цвета (глаза, тело, хвост)	Прорезные инкрустированные краской черного цвета точки в верхней части
5	МАЭ № 2868-57	Рукоять для иглы	6,7 × 0,7	Клык моржа, краска	Фигурка птицы (куропатки?) инкрустирована краской черного цвета (глаза, хвост)	Прорезные инкрустированные краской черного цвета круги с точкой в центре, ниже по рукояти — три концентрические полосы
6	МАЭ № 2868-58	Рукоять для иглы	6,3 × 1,0	Клык моржа, краска	Фигурка птицы (топорок?) инкрустирована краской черного цвета (хвост)	Прорезные инкрустированные краской черного цвета четыре замкнутые полосы. Между второй и третьей полосами — пять коротких насечек
7	МАЭ № 2868-59	Рукоять для иглы	8,2 × 0,7	Клык моржа, краска	Рука в перчатке (?) («женское орудие — палка-копалка» [13, с. 340]) инкрустирована краской черного цвета в виде точек по большому пальцу. В нижней части (раструб) орнамент в виде двух концентрических полос и точек	Без декора

На кончиках игл, по мнению ряда исследователей, сохранились следы краски [12, с. 48; 13, с. 340]. Изучение металлических игл неразрушающим методом рентгенофлуоресцентного анализа (РФА) и химического состава с помощью прибора Olympus Vanta C pXRF в режиме GeohimExtra (аналитик м.н.с. Г.К. Данилов, МАЭ РАН) не позволило определить состав красящих пигментов, что, возможно, связано с консервацией экспонатов, выполненной для сохранения музейной коллекции.

Хранили металлические иглы алеуты в украшенных зооморфными и антропоморфными фигурками футлярах из клыка моржа [12, с. 48; 13, с. 340].

2. Краски для татуировок

В качестве красителя для татуировки алеуты использовали черный уголь, белую известь (алеуты на о. Кадьяк): «Обе земляные породы обжигали, растирали на камне в муку и хранили отдельно в мешочках, завязанных ремнем из мягкой кожи». Использовали медную руду, которая после



1. **Коллекция инструментов для татуировки, собранная И.Г. Вознесенским в 1844 году на о. Атка** (из фондов МАЭ № 2868): 1, 3 — иглы с рукоятью, 2, 4–7 — рукояти для игл (фото И.Ю. Понкратовой)

измельчения в «тончайший порошок» смешивалась с жиром и завязывалась в кусок кишки (алеуты на о. Уналашка) [4, с. 72–73]. Делали «чернила» и из елового угля, который смешивали с кровью, получая на теле темно-синий цвет. Краску вносили, подняв острием иглы кожу так, чтобы выступила кровь [16, с. 222–223].

3. Орнамент татуировок

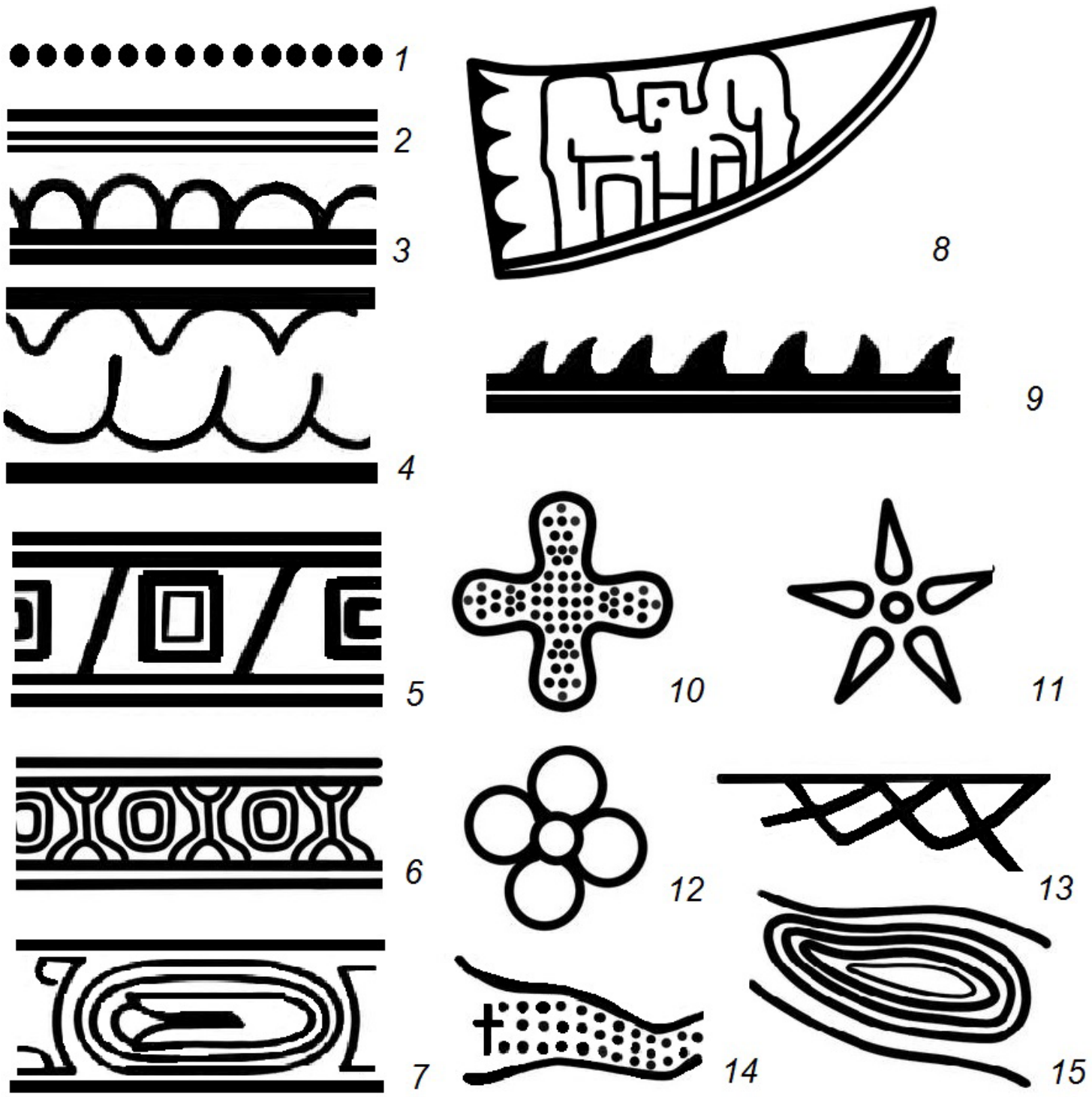
Формализованный анализ орнамента позволил констатировать следующие особенности процедуры: орнаментальным полем для нанесения татуировок у алеутов служили голова, туловище, нижние и верхние конечности; орнаментальными зонами — лицо (щеки, подбородок), передняя часть предплечья, спина, руки и ноги [4, с. 67, 85, 90; 8, с. 140–141; 16, с. 222–223].

Орнаментальные композиции представлены взаимным расположением элементов орнамента: линии и пунктиры, фигуры в виде «лопаток», «скребков»[2].

[2] См. также: Этнографическая графика М. Тиханова из кругосветного плавания В.М. Головнина на шлюпе «Камчатка» (1817–1819) // Музей Академии художеств. Коллекции онлайн.
URL: https://collection.artsacademymuseum.org/entity/ALBUM/3994315 (дата обращения: 03.02.2023).

[3] Там же.

2. **Орнаментальные композиции татуировок у алеутов** (по: [4; 11][3])



По видам орнамента выделены:

— геометрический (точки, горизонтальные, вертикальные, волнистые полосы, полукруги, круги, квадраты, прямоугольники) (рис. 2.1–2.7, 2.14, 2.15),

— зооморфный (птицы) (рис. 2.8),

— растительный (цветы) (рис. 2.9–2.12) [11, с. 88–89],

— предметный в виде лодок (байдар) на подбородке и руках (рис. 2.13) [4, с. 73; 18, с. 195].

Прослеживается сходство мотивов орнамента татуировок алеутов с рисунками на других изделиях (например, на головных уборах и посуде) [14].

4. Смыслы алеутских татуировок

Древнейшие практики модификации тела человека, несомненно, связаны с ранними формами символического поведения, стремлением к самоидентификации как отдельных личностей, так и целых сообществ. Модификация мягких частей тела (кожи, мочек ушей, щек, живота и т.п.)

в разнообразных культурах проявляется многочисленными вариациями, которые сохраняются и до сегодняшнего дня не только в архаических и традиционных культурах, но и в современной. Несомненно, в каждом культурном варианте такие манипуляции с телом могут иметь различные значения и смыслы, понимаемые как носителями таких культур, так и их соседей. В алеутской культуре, судя по этнографическим материалам, спектр смыслов и значений не отличается особой оригинальностью.

Известно, что татуировка у девушек выполнялась на подбородке при достижении половой зрелости около 20 лет или позже. Затем татуировка на подбородке протягивалась дальше к ушам. Чтобы нравиться мужчинам, «красавицы окрашивали себе лицо соответственно их желаниям» [4, с. 85; 8, с. 140–141]. В рукописи соборного Иеромонаха Александро-Невской лавры Гедеона о татуировке жителей о. Кадьяк говорится о том, что несмываемые рисунки на теле у женщин считались знаком щегольства [16, с. 222–223]. Один из руководителей Северо-Восточной географической экспедиции 1785–1794 годов Г.А. Сарычев писал: «Мужчины лица своего не портят, но женщины, желая украшаться, чрезвычайно себя безобразят, и все одинаковым образом» [8, с. 140–141].

Татуировка отдельных частей тела использовалась алеутами и в медицинских целях, например, чтобы избавиться от «плохого настроения» [18] или в случаях головной боли, глазных расстройств, колик и люмбаго, чтобы облегчить боль в суставах [19, p. 29]. Антрополог Маргарет Лантис отмечала, что жители о. Атка «смоченной нитью, покрытой порохом (вероятно, в прежние времена сажей), прошивали защемленную кожу около ноющего сустава или поперек спины над болезненным участком» [20, p. 17].

Обсуждение результатов

В число ключевых задач входит выяснить, когда зародилась традиция татуировки у алеутов и какие изменения она претерпела. На вопрос «когда?» в данный момент не представляется возможным ответить однозначно.

Наиболее древние свидетельства татуировки у народов Тихоокеанского региона зафиксированы при изучении каменных инструментов и красящих пигментов на Камчатке (стоянка Ушки V, 13,3 тыс. л.н.) [21; 22]. Маска человека из клыка моржа с татуировками на лице древнеберингоморской культуры Дорсет была изготовлена 3500 л.н.[4] (рис. 3.1). Традиции татуировки у народов этой культуры сохранялись и позднее, о чем свидетельствуют датируемые 1000–500 л.н. деревянные маски с рисунками на лице[5]. Часты находки фигурок с прорезными рисунками на лице и теле на археологических стоянках древнеберингоморских культур Пунук и Оквик (700–500 л.н.)[6].

На Алеутских островах каменные изваяния с прорезными татуировками на лице датированы 1200–100 л.н. [23; 24] (рис. 3.2). Согласно этнографическим описаниям татуировки у алеутов широко практиковались в XVIII–XIX веках[7] (рис. 3.3). Но в XX веке, вероятно, в связи с насаждением европейской культуры и запретом на традиционные виды деятельности, обычаи татуировки угасают. Так, на фотографиях алеутов, сделанных в начале XX века В. Иохельсоном [25], мы не встречаем рисунков на их лицах (рис. 3.4). Сегодня традиция татуировки возрождается, о чем свидетельствуют направленные на сохранение исторической памяти проекты в США и Канаде, например, «Indigenous Tattooing»[8] (рис. 3.5).

Сходство мотивов орнамента татуировок алеутов с рисунками на изделиях характерно и для других народов Тихоокеанского региона. Например, в культуре лапито Полинезии прослежена связь декоративных композиций татуировок с орнаментикой керамического комплекса, маркирующего австронезийскую миграцию в Тихоокеанском бассейне 3500–2500 тыс. л.н. [26]. Высказана мысль о связи «с ритуальным комплексом, в котором человеческое тело выполняло роль источника многоплановой визуальной информации о его носителе и социальном контексте» [26, с. 6].

Одной из особенностей татуировки у алеутов является ее сочетание (дополнение) с пирсингом — другим видом модификации тела, при котором создаются проколы для ношения украшений. Воз-

[4] Maskette. Canadian Museum of History (Указ. источник).
[5] Masques dorsétiens. Canadian Museum of History.
URL: https://www.historymuseum.ca/cmc/exhibitions/tresors/treasure/254eng.html (дата обращения: 04.02.2023).
[6] Figure. Punuk. The Collection. The Michael C. Rockefeller Wing.
URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/314374 (дата обращения: 03.02.2023); Head, Old Bering Sea. The Collection. The Michael C. Rockefeller Wing. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316643 (дата обращения: 01.03.2023).
[7] Этнографическая графика М. Тиханова… (Указ. источник) и др.
[8] Indigenous Tattooing. Artist Profiles. [Электронный ресурс]. URL: https://www.indigenoustattooing.ca/ (дата обращения: 12.03.2023).



3. **Хронология тату** (Северо-Тихоокеанский регион):
1 — маска из клыка моржа (культура Дорсет; 3500 л. н.)[9];
2 — каменное изваяние с выбитой на подбородке татуировкой, (около 1200–100 л. н.) (по: [24, p. 322]);
3 — женщина Уналашки (Джон Уэббер, 1741–1867 гг.; источник: Государственная библиотека штата Аляска);
4 — алеутка Аникья Прокофьева с острова Атту (1909 г.) (по: [25]);
5 — татуированная девушка, XXI век[10]

можно, что первыми такими украшениями у алеутов были лабретки из камня [27], позднее известны подвески из бус и бисера[11] [18].

Заключение

Анализ изучаемых материалов позволил определить инструменты, которыми наносились рисунки на кожу, предположить состав красящих веществ, используемых в процессе их нанесения, выявить особенности орнаментального поля, зоны расположения татуировок и композиций декорированного участка в алеутской культуре. Считается, что у современных алеутов в отдельных этнических группах традиция татуирования сохраняется как элемент традиционной культуры.

В целом проведенное исследование наглядно демонстрирует, что татуировка у алеутов является одним из основных традиционных элементов культуры, появление которой можно датировать временем не менее 1200 лет назад, а судя по данным об инструментарии в археологических комплексах сопредельных территорий, возможно, и намного ранее.

Предположительно, первоначально татуировки наносились органическими инструментами (кости птиц и рыб, XVIII век), которые в XIX веке были заменены металлическими иглами. Декорирование инструментов (рукоятей) из клыка моржа прорезным орнаментом, фигурками животных и птиц свидетельствует об особом статусе и значимости процедуры нанесения татуировки. Средняя длина инструментов — от 8,2 до 4,9 см, ширина — от 1,6 до 0,7 см. Металлические наконечники крепились к рукоятям сухожилиями. Рукояти изготавливались из клыка моржа. В качестве краски после предварительной обработки использовались уголь, белая известь, медная руда, кровь.

Основные смыслы татуировок у алеутов сводятся к украшению тела, демонстрации статуса персоны, реализации практики оберега, защиты от злых духов, психотерапии.

В числе перспективных направлений в изучении традиций татуировок алеутов можно наметить анализ археологических материалов для выявления следов использования и пигментов на орудиях из камня и других материалов. Для изучения орнаментального комплекса необходимо привлечь материалы этнографических коллекций с широким набором предметного ряда — посуды, сумок, лодок и др. Не менее актуально выявление связи оформления/украшения инструментов для татуировок с предметами быта и образом жизни алеутов — охотой на птиц и морских млекопитающих.

[9] Maskette. Canadian Museum of History. URL: https://www.historymuseum.ca/collections/artifact/1295533 (дата обращения: 03.02.2023).
[10] Artist Website. URL: www.dionkaszas.com (дата обращения: 15.02.2023).
[11] Этнографическая графика М. Тиханова… (Указ. источник) и др.

Список источников

1. Ляпунова Р.Г. Алеуты. Очерки по этнической истории. Л.: Наука, 1987. 225 с.
2. Dumond D.E., Knecht R. An early blade site in the eastern Aleutians // Recent Archaeology in the Aleut zone of Alaska / ed. by D.E. Dumond. Eugene, Oregon: University of Oregon Anthropological Papers, 2001. Vol. 58. P. 9–34.
3. Frohlich B., Hunt D.R., Birna J. Aleut mortuary practices. Re-interpretation of established Aleut burial customs // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2019. Т. 64. Вып. 2. С. 499–524. https://doi.org/10.21638/11701/spbu02.2019.207.
4. Мерк К.Г. Этнографические материалы из рукописи К. Мерка, начатого 16 августа 1789 г. в Охотске // Этнографические материалы Северо-Восточной географической экспедиции: 1785–1795 гг. / сост. З.Д. Титова. Магадан: Книжное издательство, 1978. С. 59–97.
5. Ляпунова Р.Г. Новый документ о ранних плаваниях на Алеутские острова («Известия» Фёдора Афанасьевича Кулькова 1764 г.) // Страны и народы Востока. Выпуск XX. Страны и народы бассейна Тихого океана. Кн. 4 / ред. Д.А. Ольдерогге. М.: Наука, 1979. С. 97–105.
6. Алексеев А.И. Илья Гаврилович Вознесенский (1816–1871) / отв. ред. А.П. Окладников. М.: Наука. 1977. 152 с.
7. Феклова Т.Ю. Экспедиция препаратора Императорского Зоологического музея Академии наук И.Г. Вознесенского в русские владения в Америке // Вопросы истории естествознания и техники. 2010. № 1. С. 42–54.
8. Сарычев Г.А. Путешествие по северо-восточной части Сибири, Ледовитому морю и Восточному океану. М.: Государственное издательство географической литературы, 1952. 325 с.
9. Этнографические материалы Северо-Восточной географической экспедиции: 1785–1795 гг. Магадан: Книжное издательство, 1978. 174 с.
10. Лисянский Ю.Ф. Путешествие вокруг света в 1803, 1804, 1805 и 1806 годах на корабле «Нева». М.: Дрофа, 2014. 350 с.
11. Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. Ч. 3: О народах самоедских, маньчжурских и восточных сибирских, как и о Шаманском законе. СПб.: Императорская академия наук, 1799. 120 с.
12. Ляпунова Р.Г. Зооморфная скульптура алеутов // Культура и быт народов Америки / ред. Р.В. Кинжалов. Ленинград: Наука, 1967. С. 37–54. (Сборник Музея антропологии и этнографии / АН СССР. Ин-т этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая; том 24).
13. Алеуты. Каталог коллекций Кунсткамеры / автор-сост. С.А. Корсун, отв. ред. Ю.Е. Берёзкин. СПб.: МАЭ РАН, 2014. 384 с.
14. Лбова Л.В., Понкратова И.Ю., Лебедева Л.С. Орнаментальные композиции татуировок у народов Северной Пацифики (принципы классификации) // Camera praehistorica, 2022. № 1 (8). С. 108–117. https://doi.org/10.31250/2658-3828-2022-1-108-117.
15. Татаренкова Н.А. Птицы в промысловой культуре командорских алеутов // Россия и АТР, 2021. № 2 (112). С. 89–204. https://doi.org/10.24412/1026-8804-2021-2-189-204.
16. Валаамские миссионеры в Америке (в конце XVIII столетия): С прил. ... рукописи иеромонаха Гедеона и переписки, материалов для истории Кадьякской миссии, ранее не бывших в печати. СПБ.: Валаамский монастырь, 1900. 292 с.
17. Кулагин К. В. Алеуты // Экономическая жизнь Дальнего Востока. Хабаровск, 1927. № 6–7. С. 190–201.
18. Marsh G.H., Laughlin W.S. Human anatomical knowledge among the Aleutian Islanders // Southwestern Journal of Anthropology. 1956. № 12 (1). P. 38–78.
19. Krutak L. The power to cure: a brief history of therapeutic tattooing // Tattoos and body modifications in antiquity. Zurich Studies in Archaeology. Vol. 9 / ed. by P. Della Casa, C. Witt. Zurich: Chronos Verlag, 2013. P. 27–34.
20. Lantis M. Aleut // Handbook of North American Indians. Vol. 5: Arctic / ed. by D. Damas. Washington: Smithsonian Institution, 1984. P. 161–184.
21. Понкратова И.Ю., Волков П.В., Лбова Л.В. Татуировка в эпоху камня: опыт изучения орудий стоянки финального палеолита Ушки V (Камчатка) // Сибирские исторические исследования. 2022. № 4. С. 250–266. https://doi.org/10.17223/2312461X/38/13.
22. Volkov P.V., Lbova L.V., Ponkratova I.Yu., Gubar Y.S. Tattoo stone tools in the archaeological collection of the Ushki V site (North-Eastern Eurasia, Kamchatka) // Annales d'Université Valahia Targoviste. 2022. Tome XXIV. P. 22–33.
23. Laughlin W.S. Aleuts, survivors of the Bering Land Bridge. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1980. 151 p.

24. Turner II C.G. Wet and chilled with fogged-up glasses: an Aleutian photographic essay in tribute to William S. Laughlin // To the Aleutians and beyond the anthropology of William S. Laughlin / ed. by B. Frohlich,
A.B. Harper, R. Gilbert. Copenhagen: National Museum of Denmark, 2002. P. 309–331.
25. Jochelson W. et al. The Jesup North Pacific Expedition // Memoirs of the American Museum of Natural History. Vol. 6, part 2 / ed. by F. Boas. New York: G.E. Stechert & Co; Leiden: E.J. Brill ltd., 1905.
26. Агапова А.Р., Ковалёва Н.Н., Табарев А.В. Декоративные традиции в древних культурах Тихоокеанского бассейна: орнаментика керамики лапита и полинезийская татуировка // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2021. № 1. С. 5–14. https://doi.org/10.24866/1997-2857/2021-1/5-14.
27. Dumond D.E. A note on labret use around the Bering and Chukchi seas // Alaska Journal of Anthropology. 2009. № 7 (2). P. 121–134.

References

1. Lyapunova, R.G. (1987) *The Aleuts. Essays on ethnic history.* Leningrad: Nauka Publ. (In Russ.)
2. Dumond, D.E. and Knecht, R. (2001) 'An early blade site in the eastern Aleutians', in Dumond, D.E. (ed.) *Recent Archaeology in the Aleut zone of Alaska*, vol. 58. Eugene, Oregon: University of Oregon Anthropological Papers, pp. 9–34.
3. Frohlich, B., Hunt, D.R. and Birna, J. (2019) 'Aleut mortuary practices. Re-interpretation of established Aleut burial customs', in *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya = Vestnik of Saint Petersburg University. History,* 64(2), pp. 499–524. doi: 10.21638/11701/spbu02.2019.207.
4. Merk, K.G. (1978) 'Ethnographic materials from K. Merk's manuscript, begun on August 16, 1789 in Okhotsk', in Titova, Z.D. (comp.) *Ethnographic materials of the North-Eastern Geographical Expedition: 1785–1795.* Magadan: Knizhnoe izdatel'stvo, pp. 59–97. (In Russ.)
5. Lyapunova, R.G. (1979) 'A new document on early voyages to the Aleutian Islands ("Izvestia" by Fyodor Afanasyevich Kulkov 1764)', in Olderogge, D.A. (ed.) *Countries and peoples of the East. Issue 20. Countries and peoples of the Pacific Ocean basin. Book 4.* Moscow: Nauka Publ., pp. 97–105. (In Russ.)
6. Alekseev, A.I. (1977) *Ilya Gavrilovich Voznesensky (1816–1871).* Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)
7. Feklova, T.Yu. (2010) 'Expedition of the preparator of the Imperial Zoological Museum of the Academy of Sciences I.G. Voznesensky to the Russian possessions in America', in *Voprosy istorii yestestvoznaniya i tekhniki = Problems of History of Natural Science and Technology,* (1), pp. 42–54. (In Russ.)
8. Sarychev, G.A. (1952) *Travel through the north-eastern part of Siberia, the Arctic Sea and the Eastern Ocean.* Moscow: Gosudarstvennoye izdatel'stvo geograficheskoy literatury. (In Russ.)
9. Titova, Z.D. (comp.) (1978) *Ethnographic materials of the North-Eastern Geographical expedition: 1785–1795.* Magadan: Knizhnoe izdatel'stvo. (In Russ.)
10. Lisyansky, Yu.F. (2014) *Voyage around the world in 1803, 1804, 1805 and 1806 on the ship "Neva"*. Moscow: Drofa. (In Russ.)
11. Georgi, I.G. (1799) *Description of all the peoples living in the Russian state. Part 3: About the Samoyed, Manchurian and Eastern Siberian peoples, as well as about the Shamanic law.* Saint-Petersburg: Imperial Academy of Sciences. (In Russ.)
12. Lyapunova, R.G. (1967) 'Zoomorphic sculpture of the Aleutsin', in Kinzhalov, R.V. (ed.) *Culture and life of the peoples of America.* Leningrad: Nauka, pp. 37–54. (In Russ.)
13. Korsun, S.A. (2014) *Aleuts. Catalogue of Kunstkamera collections.* Saint-Petersburg: Museum of Anthropology and Ethnography Russian Academy of Sciences. (In Russ.)
14. Lbova, L.V., Ponkratova, I.Yu. and Lebedeva, L.S. (2022) 'Ornamental compositions of tattoos among the peoples of Northern Pacifica (classification principles)', in *Camera praehistorica,* (1), pp. 108–117. doi: 10.31250/2658-3828-2022-1-108-117. (In Russ.)
15. Tatarenkova, N.A. (2021) 'Bird hunting by commander Aleuts', in *Rossiya i ATR = Russia and the Asia-Pacific region,* (2), pp. 89–204. doi: 10.24412/1026-8804-2021-2-189-204. (In Russ.)
16. *Valaam missionaries in America (at the end of the XVIII century): With adj. ... the manuscripts of Hieromonk Gideon and correspondence, materials for the history of the Kodiak mission that were not previously in print.* (1900). Saint Petersburg: Valaam Monastery. (In Russ.)
17. Kulagin, K.V. (1927) 'Aleuts' in *Ekonomicheskaya zhizn' Dal'nego Vostoka = Economic life of the Far East,* (6–7), pp. 190–201. (In Russ.)
18. Marsh, G.H. and Laughlin, W.S. (1956) 'Human anatomical knowledge among the Aleutian Islanders', in *Southwestern Journal of Anthropology,* (12), pp. 38–78.

19. Krutak, L. (2013) ‘The power to cure: a brief history of therapeutic tattooing’, in Della Casa, P. and Witt, C. (eds.) *Tattoos and body modifications in antiquity. Zurich Studies in Archaeology,* vol. 9. Zurich: Chronos Verlag, pp. 27–35.
20. Lantis, M. (1984) ‘Aleut’, in Damas, D. (ed.) *Handbook of North American Indians*, vol. 5: Arctic. Washington: Smithsonian Institution, pp. 161–184.
21. Ponkratova, I.Yu., Volkov, P.V. and Lbova, L.V. (2022) ‘Tattooing in the Age of Stone: the Experience of Studying the Tools of the Final Paleolithic Site of Ushki V (Kamchatka)’, in *Sibirskie istoricheskie issledovaniia = Siberian historical research,* (4), pp. 250–266. doi:10.17223/2312461X/38/13. (In Russ.)
22. Volkov, P.V., Lbova, L.V., Ponkratova, I.Yu. and Gubar, Y.S. (2022) ‘Tattoo stone tools in the archaeological collection of the Ushki V site (North-Eastern Eurasia, Kamchatka)’ in *Annales d’Universitė Valahia Targoviste,* 24, pp. 22–33.
23. Laughlin, W.S. (1980) *Aleuts, survivors of the Bering Land Bridge.* New York: Holt, Rinehart, and Winston.
24. Turner II, C.G. (2002) ‘Wet and chilled with fogged-up glasses: an Aleutian photographic essay in tribute to William S. Laughlin’, in Frohlich, B., Harper, A.B. and Gilbert, R. (eds.) *To the Aleutians and beyond the anthropology of William S. Laughlin.* Copenhagen: National Museum of Denmark, p. 309–331.
25. Jochelson, W. et al. (1905) ‘The Jesup North Pacific Expedition’, in Boas, F. (ed.) *Memoirs of the American Museum of Natural History,* vol. 6, part 2. New York: G. E. Stechert & Co; Leiden: E.J. Brill ltd.
26. Agapova, A.R., Kovaleva, N.N. and Tabarev, A.V. (2021) ‘Decoration traditions in the ancient cultures of the Pacific: Lapita pottery ornamentation and Polynesian tattoo’, *Gumanitarnyye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal’nem Vostoke = Humanitarian studies in Eastern Siberia and the Far East*, (1), pp. 5–14. doi:10.24866/1997-2857/2021-1/5-14. (In Russ.)
27. Dumond, D.E. (2009) ‘A note on labret use around the Bering and Chukchi seas’, in *Alaska Journal of Anthropology,* (7), pp. 121–134.

Информация об авторах

Понкратова Ирина Юрьевна, доктор исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник научного отдела, Северо-Восточный государственный университет, Магадан, Российская Федерация, ponkratova1@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3410-3430, Research ID: AAH-1370-2019.

Лбова Людмила Валентиновна, доктор исторических наук, профессор, Санкт-Петербургский политехнический университет Петра Великого, Санкт-Петербург, Российская Федерация; главный специалист, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в Красноярске, Красноярск, Российская Федерация, lbova-lv@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-4103-7785, Researcher ID Web of Science: Q-7224-2016, Scopus ID: 6508050731.

Лебедева Любовь Сергеевна, специалист научного отдела, Северо-Восточный государственный университет, Магадан, Российская Федерация, c lebedeva.lubov.magadan@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-2441-7284.

Information about the authors

Irina Yuryevna Ponkratova, Dr. Sc. (History), Associate Professor, Leading researcher of the Scientific department, Northeastern State University, Magadan, Russian Federation, ponkratova1@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3410-3430, Researcher ID: AAH-1370-2019.

Lyudmila Valentinovna Lbova, Full Dr. Sc. (History), Full Professor, Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg, Russian Federation; Researcher, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation, lbova-lv@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-4103-7785, Researcher ID Web of Science: Q-7224-2016, Scopus ID: 6508050731.

Lyubov Sergeevna Lebedeva, Specialist of the Scientific department, Northeastern State University, Magadan, Russian Federation, lebedeva.lubov.magadan@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-2441-7284.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 15.09.2023; одобрена после рецензирования 23.09.2023; принята к публикации 25.09.2023.

The article was received by the editorial board on 15 September 2023; approved after reviewing on 23 September 2023; accepted for publication on 25 September 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 46–57. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 46–57. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 73(091)(571.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.004

Из династии кузнецов-дарханов: о творчестве бурятского скульптора Гэсэра Зодбоева



Бороноева Татьяна Анатольевна

Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ, Российская Федерация
tatboronoeva@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-0042-6779

Аннотация. Статья посвящена творчеству бурятского скульптора Гэсэра Зодбоева (1963–2007), потомственного кузнеца-дархана. Его дальний родственник — выдающийся буддийский скульптор, художник и философ Санжи-Цыбик Цыбиков, который стоял у истоков уникальной школы «оронгойских» мастеров. Семья Гэсэра Зодбоева — продолжатели народных традиций и профессиональные художники: отец, Батор Гармаевич, и дядя были резчиками по дереву. Его творчество глубоко национально и восходит в своей стилистике к древним истокам. Исследование с использованием метода сравнительного искусствоведческого анализа показало, что образы Гэсэра Зодбоева тесно связаны с автохтонными художественными традициями центральноазиатских и бурятских кузнецов, плотников, ремесленников. Культурное наследие кочевников Великой Степи сохраняет код древнего искусства в орнаментальных узорах и рисунках начиная со времен петроглифов. Г. Зодбоев — художник цельный и в своем творчестве воплотил лучшие традиции бурятского народного искусства.

Ключевые слова: скульптуры Гэсэра Зодбоева, Батор Зодбоев, Санжи-Цыбик Цыбиков, «оронгойские» мастера, творчество бурятских ремесленников, искусство Бурятии, художественные традиции кочевых народов

Благодарности: автор выражает благодарность Дмитрию и Лине Ермонтович (галерея «ЛеАрт», Иркутск), Я.Д. Васильевой (директору Института XII Пандидо Хамбо ламы Даши-Доржо Итигэлова), Т. Мадаевой-Зодбоевой, Петру Гармаеву (скульптору, ученику Гэсэра Зодбоева) за помощь в проведении данного исследования. Фотографии работ Г. Зодбоева предоставлены Д. Ермонтовичем.

Для цитирования: Бороноева Т.А. Из династии кузнецов-дарханов: о творчестве бурятского скульптора Гэсэра Зодбоева // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 46–57. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.004. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1034

© Бороноева Т.А., 2023

Original article

From the dynasty of blacksmiths-darkhans: about the work of the Buryat sculptor Geser Zodboev

Tatyana A. Boronoeva

National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation
tatboronoeva@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-0042-6779

Abstract. The article presents an analysis of the work of the Buryat sculptor Geser Zodboev (1963–2007), a hereditary darkhan-blacksmith. His distant relative is the outstanding Buddhist sculptor, artist and philosopher Sanzhi-Tsybik Tsybikov, who stood at the origins of the unique school of "Orongoy" masters. Gesar Zodboev's family is creative: his father, Bator Garmaevich Zodboev, and his uncle were artists — wood carvers. His work is deeply national and goes back in its style to ancient origins. The images of Geser Zodboev are closely connected with the autochthonous artistic traditions of Central Asian and Buryat blacksmiths, carpenters, and artisans. The cultural heritage of the nomads of the Great Steppe preserves the code of ancient art in ornamental patterns and drawings, starting from the time of petroglyphs. G. Zodboev is an integral artist and in his work he embodied the best traditions of the Buryat folk art. The study is based on the method of comparative art history analysis.

Keywords: sculptures by Geser Zodboev, Bator Zodboev, Sanzhi-Tsybik Tsybikov, "Orongoy" craftsmen, creativity of Buryat artisans, art of Buryatia, artistic traditions of nomadic peoples

Acknowledgments: the author expresses her gratitude to Dmitry and Lina Ermontovich (Le Art Gallery, Irkutsk), Ya.D. Vasilyeva (director of the 12th Pandido Khambo Lama Dashi-Dorzho Itigelov Institute), T. Madaeva-Zodboeva, Petr Garmaev (sculptor, student of Geser Zodboev), who have helped in carrying out the research. Photos of G. Zodboev's works were provided by D. Ermontovich.

For citation: Boronoeva, T.A. (2023) 'From the dynasty of blacksmiths-darkhans: about the work of the Buryat sculptor Geser Zodboev', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 46–57. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.004. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1034 (In Russ.)

Введение

Бурятская школа скульптуры — явление уникальное. Стилистика бурятской скульптуры опирается на автохтонную почву кочевнического искусства. «Начиная с III века до н.э. Забайкалье составляет одну из периферий масштабных передвижений племен и народов в степях Центрально-Азиатского материка, по которому проходили "великие торговые пути", соединявшие страны Восточной Европы, Передней, Средней и Восточной Азии. Первое государственное образование кочевников — могучая хуннская держава», покорив многие лесные народы, в том числе и племена «плиточной культуры» в долинах Селенги, Чикоя и Джиды, основала ряд оседлых ремесленно-земледельческих поселений [1, с. 18]. Одним из крайних северных форпостов хуннской империи было Иволгинское городище, расположенное в 15 км от города Улан-Удэ. Именно высокий уровень материальной культуры хуннского городища позволяет рассматривать его как важный ремесленный центр кочевых народов того времени. Особенностью сложившегося здесь «скифо-сибирского» стиля было выражение могущества кочевническо-скотоводческих племен, распространившихся по степному поясу Евразии начиная с VII в. до н.э. На разных этапах своего развития эта идея получала различные смысловые оттенки

и в конечном счете обрела сложно-ассоциативную образность и многогранность [1, с. 21].

Так, одним из базовых элементов изобразительных средств центральноазиатских мастеров, преемственность которых сохраняется в предметах быта и прикладном искусстве, является спиралевидный орнамент. Два простейших элемента монгольского орнамента — эрхий и онги «являются формами двух спиралей, называемых в математике логарифмической — спиралью Фибоначчи и Архимедовой спиралью. Первая имеет значение динамичности, роста, развития, а вторая — ритмичности, стабильности, равновесности» [2, с. 89]. Как оказалось, и кочевническая, и буддийская эстетика слагаются из одних и тех же кирпичиков-атомов золотой спирали жизни. С.-Х.Д. Сыртыпова делает вывод о том, что «графика кочевнического искусства подчинена двум главным идеям — цикличности ритма и движению роста. Иными словами, это передача органичного сочетания вечности и изменчивости мира. Привязанность монголов к этой архаичной “линии жизни” обнаруживается в разновременных памятниках Монголии: петроглифах, оленных камнях, войлочных коврах хуннуской и новой эпох, в изделиях прикладного искусства…» [2, с. 89].

Богатейшее наследие кочевников Великой Степи прошло через руки древних ремесленников и кузнецов-дарханов и стало той основной линией преемственности для современных художников, каким был скульптор Гэсэр Зодбоев (1963–2007). Мастеров кузнечного и ювелирного дела (дарханов) ценили и уважали, их работа была сродни таинству шаманов. Большинство секретов передавалось по наследству и только посвященным. Дарханам приписывалось божественное происхождение, а их могущество приравнивалось к явлениям вселенского масштаба [3, с. 41]. Исследование с использованием метода сравнительного искусствоведческого анализа позволяет обнаружить в творчестве Гэсэра Зодбоева как связь с автохтонными художественными традициями центральноазиатских и бурятских мастеров народного искусства, так и черты особого стиля художника — в создании фантазийных образов, пластичности объемов, проработке деталей и т.д.

Линия преемственности

В своей автобиографии, написанной по просьбе друзей Дмитрия и Лины Ермонтович, создателей галереи «Гороо» (новое название «ЛеАрт»), художник указал основные ориентиры: «Я, Гэсэр Баторович Зодбоев, родился 3 мая 1963 года в городе Улан-Удэ в семье художника-скульптора Батора Гармаевича Зодбоева. В своем творчестве я отображаю культурно-историческое наследие бурят-монголов. 1) Шаманизм, 2) буддизм, 3) сказания, легенды, 4) быт бурят (обычаи и обряды)». Далее он перечисляет своих предков и родственников, которые относились к племени Олзон и в XVI–XVII вв. переселились с территории Иркутской области на восточное побережье озера Байкал. Так, XII Пандидо Хамбо лама Даши-Доржо Итигэлов приходился дядей прадеду скульптора и был участником празднеств, посвященных 300-летию Дома Романовых. Дальний родственник — Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1935), буддийский художник, скульптор, основатель «оронгойской» школы скульптуры. Прадед Гарма Цыренович Васильев (Башлиев) был станичным атаманом, участником боевых действий 1905 года в Порт-Артуре. Оба деда, участники Великой Отечественной, воевали на Восточном фронте, а в мирное время Даба Гармаевич Васильев работал учителем алгебры и геометрии, а Дагба Бадмаевич Энкеев — механизатором. Другом отца был первый в Бурятии дипломированный скульптор-монументалист Эрдэни Дамбаевич Цыденов (1934–1983). Отец Батор Гармаевич Зодбоев (1940–1977) — скульптор, окончил Московское художественное училище имени М.И. Калинина, член Союза художников СССР. Дядя Булат Дагбаевич Энкеев (1942–2016) окончил Абрамцевское художественное училище, член Союза художников СССР [4, с. 68–69]. Художник подробно рассказывает о своих великих предках, гордится ими, чувствует свою сопричастность к художественной традиции.

Земля Бурятии богата талантами. Особая энергетика есть у каждого места. По справедливому замечанию П.В. Никитиной, «характерный ландшафт этнической территории бурят — озера, Байкал, степи, запечатленные в сознании народа как символ этнической принадлежности, неизменно присутствует в генеалогических преданиях. В течение долгого времени буряты вели кочевой образ жизни, и, безусловно, их мировоззрение состоит из глубокого и гармоничного единства человека и природы» [5, с. 149].

Такой особой сакральной территорией, на которой выросли все эти талантливые художники, является Оронгойская степь. Именно здесь родился великий лама Даши-Доржо Итигэлов (1852–1927), чье нетленное тело говорит верующим о том, что он достиг высшего сознания, связанного с пустотой. Феномен Итигэлова — это загадка для нынешнего поколения, он оставил свое тело, чтобы мы стремились к просветлению [6, с. 45].

Лама Итигэлов (рис. 1) был настоятелем Янгажинского дацана, большого монастырского комплекса, главного в Оронгойской долине. Именно здесь при Янгажинском дацане сформировалась знаменитая школа оронгойских мастеров. Традиции народного искусства, передача накопленных знаний, опыта многих поколений резчиков



1. **XII Пандидо Хамбо лама Даши-Доржо Итигэлов.**
1913.
Фотография.
Национальный музей Республики Бурятия

по дереву, способов его обработки, переосмысление и переработка полученных знаний — всё это стало стимулом для создания и развития школы. Во главе ее стоял Санжи-Цыбик Цыбиков, авторитетный мастер, обладавший незаурядными способностями, талантом и достигший определенных высот в своем творчестве. Он являл собой личность, которая соответствовала этическим требованиям буддийского художника, был известен как лама-философ по образованию. Именно ему было суждено создать школу деревянной резьбы, которая впоследствии прославилась знаменитыми оронгойскими скульпторами-универсалами. Произведения этих мастеров считаются эталонными, оставившими заметный след в бурятском искусстве [7, с. 17].

Санжи-Цыбик Цыбиков родился в местности Очир-Булак, на родине Даши-Доржо Итигэлова, великого ламы. Он получил образование в Янгажинском дацане, где завершил учебу на философском факультете в степени гэбши. Позже он стал заниматься художественной резьбой, скульптурой и строительным делом и постепенно собрал вокруг себя мастеровых, народных умельцев, составивших ядро знаменитой школы. Прекрасно разбираясь в канонах буддийского искусства, мастер сам мог произвести расчеты и прочертить схемы изображений тех или иных божеств, он изучил модули: меры, основанные на размерах ладони и пальцев, а главное — обладал даром Учителя и мог обучать тонкостям искусства своих учеников. В творчестве С.-Ц. Цыбикова дерево было основным материалом. Но особенно любил он кедр, мягкая древесина которого поддавалась резцу, а пластические свойства отвечали его стремлению к лаконичности и обобщенности форм. Мастер создал множество выдающихся произведений [7, с. 23]. Среди них — яркий скульптурный комплекс из 37 скульптур, объемная мандала Сарвавид Вайрочаны (санкскр.), или Гунриг (тиб.). Мандала Будды Вайрочаны считается одной из древнейших мандал индийского происхождения. Сарвавид Вайрочана изображается с четырьмя ликами, смотрящими в разные стороны, в этом случае он воплощает аспекты всех Дьхяни будд. Скульптурная мандала признана памятником федерального значения. В коллекции Национального музея сохранился еще ряд безупречных по исполнению работ С.-Ц. Цыбикова и его учеников. Среди них — триада будд долголетия: Белая Тара, Амитаюс, грозный Жамсаран, портрет Цзонхавы с учениками. Триада «Цзонхава с учениками» принадлежала XII Пандидо Хамбо ламе Даши-Доржо Итигэлову [7, с. 25]. Предполагается, что они были выполнены мастером и преподнесены в дар Великому Учителю.

Одна из уникальных работ мастера — посмертная скульптура ширэтээ ламы Янгажинского дацана Лубсан Ниндага Банзаракцаева, где сочетается полное портретное сходство с обобщенным образом духовного Учителя [7, с. 24]. Бурятский художник Санжи-Цыбик Цыбиков был духовно связан с великим монгольским скульптором, первым Богдо-гэгэном Монголии Дзанабадзаром (1635–1723). Произведениям обоих мастеров свойственны реалистичность и умение совместить требования канона с выражением собственного видения [2, с. 175].

Линия творческой преемственности Санжи-Цыбик Цыбикова продолжилась в среде родственников. Отец Гэсэра Зодбоева — Батор Гармаевич (рис. 2) был великолепным резчиком по дереву, продолжающим традицию бурятских дархановремесленников.

Интересен его триптих с изображением трех основных занятий бурят скотоводов и охотников (1972, дерево, резьба). В центральной части женщина нежно прижимает к себе ягненка («Чабанка», дерево, резьба, 78,5 x 46,5 x 4). Контуры линий плавные, текучие, повторяющие верхнее арочное завершение деревянной доски. Левая и правые части триптиха композиционно выверены, те же

скругленные плавные линии, и чабан и охотник пытаются по-своему усмирить животных. Ритм рогов изюбра и завитки гривы коня словно сошли с бронзовых пластин хуннского времени («Охотник», дерево, резьба, 47,4 x 84 x 4; «Табунщик», дерево, резьба, 47 x 84 x 4).

Батор Зодбоев и Булат Энкеев, дядя Гэсэра Зодбоева,— продолжатели традиций знаменитой «оронгойской» школы. Ее мастера прославились как строители, резчики по дереву и мастера по художественной росписи жилища, мебели и утвари. Они выполняли подряды не только в бурятских, но и русских селениях, работая в том стиле, который был продиктован вкусом заказчиков. В старообрядческих русских селах до сих пор сохранились их росписи стен, потолков, опечек, наличников, мебели и деревянной утвари [8, с. 7]. Созданные ими деревянные резные панно отличает особая изобразительная манера со свойственной ей нарочитой примитивностью, спокойной и выдержанной статикой.

В современном декоративно-прикладном искусстве и скульптуре Бурятии «прослеживаются две взаимодействующие традиции. Одна характеризуется сильным влиянием творческого наследия, идущего из глубины веков, другая связана с приобретением навыков и умений русской реалистической школы скульптуры. Развитие этих двух тенденций проходит не в автономном отрыве друг от друга, а во взаимном проникновении и обогащении средствами выражения» [9, с. 159], в бурятской пластике сила традиции велика и идет из глубины веков.

Пространство Гэсэра

Становление и путь художника Гэсэра Зодбоева связаны с кочевнической эстетикой ремесленников хунну, с буддийской изобразительной традицией школы Санжи-Цыбик Цыбикова, а главное — опираются на базовые основы бурятского народного искусства.

Гэсэр Баторович Зодбоев (рис. 3) получил образование в Красноярском художественном институте на отделении керамики (1988–1995). Красноярская художественная школа воспитала многих талантливых бурятских художников. Среди них можно назвать имена академика РАХ, заслуженного художника России Даши Намдакова (1967) и заслуженного художника Бурятии Зорикто Доржиева (1976). Гэсэр начал учиться раньше, потом пришел Даши, а уже позднее поступил Зорикто. Главное, что объединяет этих трех разных художников,— глубокая связь с традицией, с той самой кочевнической эстетикой времен хунну, родовыми истоками бурятских кузнецов-дарханов, наследников Великой Степи. Можно согласиться с оценкой А. Боровского: «Зорикто видит в Великой Степи некое обобщение, коллективное тело, а в населяющем ее народе — образ Кочевника, в крови которого, помимо прочих, есть гены Темуджина» [10, с. 11].

Гэсэр Зодбоев создает свой образ Степи. Его герои — мужественные воины, мудрые старцы, шаманы, борцы, дети, матери. П.В. Никитина отмечает: «Он не делает конкретного акцента на степных сюжетах в своих работах, но выражает в образах ту самую философию Степи, в которой она является пространством, миром, представляющим бурятское социально-культурное, философское бытие» [5, с. 150]. Это движение реализуется в словно выветренных воздушными потоками бронзовых скульптурах «Полет» (2006, рис. 4–5), «Пространство» (2007, рис. 6). Стихийные, ритмически выразительные, словно меняющиеся в пространстве образы создают особый концепт изменяющейся, подвижной степи и парящих в небе орлов. Возможно, шаманы или просто жители степи замерли на секунду в магическом трансе «медитации, когда мир становится единым цельным пространством и человек неотделим от него» [5, с. 150]. Скульптуры Гэсэра неотделимы от пространства, вписаны в него, и окружающий мир вокруг произведения также включен в эту медитацию — «эта особенность связана с мировоззрением бурят, суть которого в том, что человек, как и животное, и насекомое, является неотъемлемой частью мироздания» [5, с. 150].

Образы Гэсэра Зодбоева «абсолютно живы и выразительны. Они запоминаются своей одухотворенностью, в них выражены народный ум и характер. Скульптор повествует о жизни, традициях и культуре бурятского народа, вплетая в нить неспешного повествования собственные переживания и эмоции»[1]. Трогательный образ дедушки, несущего на своей спине маленького мальчика в работе «Дед с внучком» (2000, бронза, 23 x 14 x 14),— это воспоминание из детства. Мальчик, прижимающийся к надежной и сильной спине дедушки,— сам Гэсэр.

«Богатая фантазия и безукоризненный вкус мастера превращают каждый бытовой сюжет — рыбалку, охоту, работу пастушком в целостный поэтический образ, наполненный любовью и теплотой. Во многих работах мастера угадываются реальные жизненные прототипы, обобщены его многолетние наблюдения»[2] — «Охотник» (2002, рис. 7), «Пастушок» (2002, рис. 8), «Первый снежок» (2002, бронза, 21 x 19 x 19). В его скульптурах

[1] Кабунова А. Бесценная сокровищница России: новые поступления Иркутского музея в 2002–2006 // Музеи России [сайт]. URL: http://www.museum.ru/N28991 (дата обращения: 19.07.2023).

[2] Там же.

2. **Батор Гармаевич Зодбоев**

3. **Гэсэр Баторович Зодбоев**





словно оживают сказки, рассказанные в детстве. Причудливо и декоративно-изысканно воплотились в «Воине нижнего мира» (2004, рис. 9) детские представления о суровом страже, охраняющем границы между мирами.

Пластика Зодбоева гармонична, линии — плавные и ритмичные одновременно. Тот самый спиралевидный орнамент (эрхий) как основа кочевнической эстетики становится доминантой в произведениях художника. Так, например, в удивительно теплой скульптуре «Ожидание» (2000, рис. 10) вечная спираль жизни пластически наполнена объемом. Женщина готовится стать матерью, всё ее тело словно прислушивается к происходящему внутри — это диалог о вечном матери и будущего дитя. Плавность линий здесь служит выражению абсолютной материнской любви.

Композиция «Первая молитва» (2001, рис. 11) удивительно тонко балансирует между миром земным и духовным. Мальчик застыл, подняв вверх ладони в жесте почитания. Вся его поза, сосредоточенное лицо с закрытыми глазами говорят об осознании важности происходящего события — молитвы как общения с потусторонним — и одновременно о детской вере в чудо.

В последние годы мастер много и плодотворно работал над монументальными буддийскими образами «Калачакра» и «Будда Шакьямуни» совместно с Дмитрием Будажабэ. Обращение к буддийскому пантеону для Гэсэра Зодбоева было органичным, словно обращение к своим предкам, к работам великого земляка и Мастера Санжи-Цыбик Цыбикова.

Прожив короткую, но яркую жизнь, Гэсэр Зодбоев оставил нам своего ученика и последователя — Петра Гармаева (1983). В жизни их обоих особую роль сыграла встреча с семьей иркутских галеристов Дмитрия и Лины Ермонтович. Галерея «Гороо» (новое название «ЛеАрт») помогла Гэсэру раскрыться как художнику: это был диалог друзей и поддержка коллекционеров одновременно. С начала 2000-х годов именно галерея занималась выставочной деятельностью и популяризировала его творчество. Одним из последних совместных выставочных проектов в содружестве с Национальным музеем Республики Бурятия была полная персональная выставка художника в 2022 году в зале Музея имени Ц. Сампилова, в которую вошли и воплощенные в материале эскизы («Равновесие», 2016; «Встающий», 2022). Важно, что работы Гэсэра были впервые представлены вместе с произведениями отца и дяди мастера.

После раннего ухода Зодбоева в его мастерской остались формы. По роковому стечению обстоятельств часть из них исчезла, но сохранились фотографии. Благодаря обоюдному







4 5

6

4. **Г.Б. Зодбоев.**
Полет.
2006.
Бронза.
27 х 32 х 32.
Галерея «ЛеАрт»,
г. Иркутск

5. **Г.Б. Зодбоев.**
Полет.
Оборотная сторона.
2006.
Бронза.
27 х 32 х 32.
Галерея «ЛеАрт»,
г. Иркутск

6. **Г.Б. Зодбоев.**
Пространство.
2007.
Бронза.
32 х 20 х 55.
Галерея «ЛеАрт»,
г. Иркутск

желанию Петра Гармаева и семьи Ермонтович в 2016 и 2022 годах были восстановлены и отлиты в бронзе два произведения Гэсэра, которые остались в набросках и эскизах (в пластилине) — «Равновесие» и «Встающий». Пётр увеличил размер работы «Равновесие», слепил заново и сделал восковку. Получилась невероятно мощная композиция. Перед зрителем создается образ воина — защитника всей земли. Он балансирует на шаре в полных доспехах и вооружении, руки его распахнуты в разные стороны, и девять торчащих за спиной и щитом стрел, как защитная оболочка, оберегают жителей земли от бед. В скульптуре «Равновесие» (рис. 12) в художественном

7 8
9







7. **Г.Б. Зодбоев.**
Охотник.
2002.
Бронза.
23 x 14 x 14.
Галерея «ЛеАрт»,
г. Иркутск

8. **Г.Б. Зодбоев.**
Пастушок.
2002.
Бронза.
25 x 15 x 15.
Галерея «ЛеАрт»,
г. Иркутск

9. **Г.Б. Зодбоев.**
Воин нижнего мира.
2004.
Бронза.
32 x 36 x 26.
Галерея «ЛеАрт»,
г. Иркутск

и образном решении идет отсылка к бурятскому героическому эпосу «Абай Гэсэр хубун».

Одна из последних работ Гэсэра «Встающий» (2022, рис. 13) также воссоздана и доработана Петром Гармаевым (первоначальный эскиз в пластилине). Мы видим образ несломленного воина-борца, стоящего на коленях, голова склонена вниз, но в руках он сжимает лук. В этом мощном напряжении мышц заключены невероятная сила и мощь предков — кочевников непокоренной Великой Степи.

Заключение

Проведя сравнительный анализ творчества Гэсэра Зодбоева в контексте развития бурятской скульптуры, мы приходим к следующим выводам. Стилистика бурятской скульптуры опирается на автохтонную почву кочевнического искусства. В частности, одним из важных его эстетических элементов является спиралевидный орнамент. Творчество художника обнаруживает черты преемственности с работами бурятских кузнецов и ремесленников (дарханов), секреты мастерства и духовного опыта которых передавались по наследству. Скульптор Гэсэр Зодбоев является продолжателем великой духовной и художественной традиции своих родственников: Даши-Доржо Итигэлова, Санжи-Цыбик Цыбикова, Батора Зодбоева. Он создает свой образ Степи и людей, населяющих ее: достойных, радушных, чистых душой, искренних и открытых, мужественных и достойных. Мир Гэсэра Зодбоева гармоничен с природой степи, наполнен тихой музыкой, которая заставляет металл словно светиться изнутри. Теплые, живые, реалистические и одновременно мифологические образы в бронзе, пластичность объемов и тонкая проработка деталей, мягкая спиралевидность линий — всё это создает особый стиль работ мастера.



10. **Г.Б. Зодбоев. Ожидание.** 2000. Бронза. 26 x 16 x 16. Галерея «ЛеАрт», г. Иркутск



11. **Г.Б. Зодбоев. Первая молитва.** 2001. Бронза. 27 x 13 x 13. Галерея «ЛеАрт», г. Иркутск

12. **Г.Б. Зодбоев, П.А. Гармаев. Равновесие.**
2016.
Бронза.
58 x 22 x 53.
Галерея «ЛеАрт», г. Иркутск





13. **Г.Б. Зодбоев, П.А. Гармаев. Встающий.**
2022.
Бронза.
49 x 37 x 93.
Галерея «ЛеАрт», г. Иркутск

Список источников
1. Соктоева И.И. Изобразительное и декоративное искусство Бурятии. Новосибирск: Наука, 1988. 157 с.
2. Сыртыпова С.-Х.Д. Код Дзанабадзара (1635–1723): монгольский стиль и кочевническая эстетика в буддийском искусстве Ваджраяны. М.: ИВ РАН, 2022. 404 с.
3. Гомбоев Б.Ц. Культ серебра в этнокультурной традиции бурят (опыт трансляции духовного и культурного наследия) // Научное наследие И.И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства / науч. ред. Б.Ц. Гомбоев, отв. ред. Т.В. Кочева. Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2018. С. 40–45.
4. Гэсэр Зодбоев : альбом / предисловие А. Кобуновой. Иркутск: Галерея Гороо, 2008. 69 с.
5. Никитина П.В. Мотив степи в произведениях бурятских скульпторов: к вопросу о поиске этнической парадигмы // Научное наследие И.И. Соктоевой в свете актуальных проблем современного изобразительного искусства / науч. ред. Б.Ц. Гомбоев, отв. ред. Т.В. Кочева. Улан-Удэ: Издательство Бурятского госуниверситета, 2018. С. 147–152.
6. Васильева Я.Д. Пандидо Хамбо лама Итигэлов. Смерти нет. Улан-Удэ: Институт Итигэлова, 2014. 191 с.
7. Бардалеева С.Б. Буддийская скульптура Бурятии : каталог. Улан-Удэ; Белгород: Константа, 2023. 303 с.
8. Каталог выставки из фондовых материалов Бурятского республиканского краеведческого музея имени М.Н. Хангалова и Художественного музея имени Ц.С. Сампилова / авт. ст. К.М. Герасимова, И.И. Соктоева. М.: [б. и.], 1970. 65 с.
9. Гомбоева А.Б. Традиции бурятской деревянной скульптуры в творчестве Геннадия Васильева // Байкальские встречи – XI: природа, человек и культура в XXI веке: вызовы и ответы / науч. ред.: И.С. Цыремпилова, Н.Б. Дашиева. Улан-Удэ: Восточно-Сибирский государственный институт культуры, 2020. С. 158–164.
10. Зорикто Доржиев. Степная история : альбом / сост. Л. Василовская. СПб.: Palace Editions, 2008. 135 с.

References
1. Soktoeva, I.I. (1988) *Fine and decorative arts of Buryatia.* Novosibirsk: Nauka Publ. (In Russ.)
2. Syrtypova, S.-Kh.D. (2022) *The Zanabazar Code (1635–1723): Mongolian style and nomadic aesthetics in Vajrayana Buddhist art.* Moscow: Institute of Oriental Studies of RAS. (In Russ.)
3. Gomboev, B.Ts. (2018) 'The cult of silver in the ethno-cultural tradition of the Buryats (experience of translation of spiritual and cultural heritage)', in Gomboev, B.Ts. and Kocheva, T.V. (eds.) *Inessa Soktoeva's scientific heritage in the context of the current issues in modern fine arts.* Ulan-Ude: Buryat State University Publishing Department, pp. 40–45. (In Russ.)
4. Kobunova, A. (comp.) (2008) *Geser Zodboev* [Album]. Irkutsk: Goroo Gallery. (In Russ.)
5. Nikitina, P.V. (2018) 'The motif of the steppe in the works of Buryat sculptors: to the task of searching for an ethnic paradigm', in Gomboev, B.Ts. and Kocheva, T.V. (eds.) *Inessa Soktoeva's scientific heritage in the context of the current issues in modern fine arts.* Ulan-Ude: Buryat State University Publishing Department, pp. 147–152. (In Russ.)
6. Vasilyeva, Ya.D. (2014) *Pandido Hambo Lama Itigelov. There is no death.* Ulan-Ude: Itigelov Institute. (In Russ.)
7. Bardaleeva, S.B. (2023) *Buddhist sculpture of Buryatia.* Ulan-Ude; Belgorod: Constanta Publ. (In Russ.)
8. Gerasimova, K.M. and Soktoeva, I.I. (comps.) (1970) *Catalogue of the exhibition from the stock materials of the Buryat Republican Museum of Local Lore named after M.N. Khangalov and the Art Museum named after Ts.S. Sampilov.* Moscow: s.n. (In Russ.)
9. Gomboeva, A.B. (2020) 'Traditions of Buryat wooden sculpture in the works of Gennady Vasiliev', in Tsyrempilova, I.S. and Dashieva, N.B. (eds.) *Baikal meetings – 11th. Nature, a man and culture in the 21st century: challenges and answers.* Ulan-Ude: East-Siberian State Institute of Culture, pp. 158–164. (In Russ.)
10. Vasilovskaya, L. (comp.) (2008) *Zorikto Dorzhiev. Steppe Story.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)

Информация об авторе
Бороноева Татьяна Анатольевна, кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств; директор, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация. Заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), tatboronoeva@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-0042-6779.

Information about the author
Tatiana Anatolyevna Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; Director, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation. Honored Arts Worker of the Republic of Buryatia, member of the Union of Artists of Russia, and the Art Critics and Historians Association (AIS), tatboronoeva@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-0042-6779.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 07.09.2023; одобрена после рецензирования 23.09.2023; принята к публикации 26.09.2023.
The article was received by the editorial board on 07 September 2023; approved after reviewing on 23 September 2023; accepted for publication on 26 September 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 58–71. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 58–71. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.054(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.005

Роль монгольских художников — выпускников Института имени И.Е. Репина в развитии театрально-декорационного искусства Монголии (на примере творчества Лувсангийна Гаваа)



Эрдэнэцогт Батхулэг [a, b]

[a] *Министерство культуры Монголии, Улан-Батор, Монголия*
[b] *Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия*
[a, b] *art.bathuleg@gmail.com*

Аннотация. В статье ставится вопрос о значении деятельности монгольских художников — выпускников Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в развитии театрально-декорационной живописи Монгольской Народной Республики во второй половине XX века. Рассмотрен обширный изобразительный материал, уточнены многие важные детали творчества мастеров. Актуальность задачи исследования обусловлена тем, что история развития сценографии в Монголии не получила еще достаточного освещения в научных трудах по истории искусства страны.

Особое значение имеет факт, что наиболее заметный вклад в данную сферу творческой деятельности осуществил Лувсангийн Гаваа, который по праву считается одним из крупнейших представителей местной художественной школы в прошлом веке. Рассмотрению выполненных им эскизов к различным театральным постановкам посвящена данная статья. Необходимость верной оценки историко-художественного значения произведений Л. Гаваа потребовала их рассмотрения на фоне общей картины развития театрально-декорационной живописи в Монголии. Показано, что основные этапы в этом процессе, нашедшие свое выражение в оригинально-самобытных изобразительных формах, получили отражение в творчестве Гаваа-декоратора, которое продлилось не один десяток лет с рубежа 1930–1940-х годов. Особое значение для формирования творческих принципов монгольского художника имели его контакты с представителями русской школы — сначала на родине, где его учителем был К.И. Померанцев, а затем в СССР, в Институте имени И.Е. Репина в Ленинграде, где он окончил мастерскую театрально-декорационной живописи, возглавляемую М.П. Бобышевым.

В статье показано, что, помимо собственно пространственной организации сцены, Гаваа как декоратор ставил две важные задачи. Одна из них, «стилизаторская», заключалась в том, чтобы воссоздать в сценическом пространстве особый дух эпохи. Другая имела целью создание особого настроения в зрительном зале. На примере рассмотрения ряда эскизов для оформления театральных постановок хорошо видно, как художник всё дальше уходил от реалистических принципов декорации, типичных для искусства 1950-х годов, в сторону условного и предельно обобщенного живописного оформления спектаклей в 1970-х годах.

Ключевые слова: Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, изобразительное искусство Монголии, театрально-декорационная живопись, конструктивизм, реализм, стилизация, Лувсангийн Гаваа

© Эрдэнэцогт Батхулэг, 2023

Для цитирования: Батхулэг Э. Роль монгольских художников — выпускников Института имени И.Е. Репина в развитии театрально-декорационного искусства Монголии (на примере творчества Лувсангийна Гаваа) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 58–71. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.005. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1027.

Original article

Mongolian painters — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute and their role in the development of theatrical and decorative painting of Mongolia (using the example of the creative work of Luvsangiin Gavaa)

Erdenetsogt Bathuleg [a, b]

[a] *Ministry of Culture, Ulaanbaatar, Mongolia*
[b] *Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia*
[a, b] *art.bathuleg@gmail.com*

Abstract. This article poses a question of the role which Mongolian painters — the graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture played in the development of the theatrical and decorative painting in this country in the second half of the 20th century. Extensive pictorial material is considered, many important details of the masters' creativity are clarified here. The relevance of the research task is due to the fact that the whole history of Mongolian theatrical and decorative painting also hasn't yet been treated until now in satisfactory way. Along that, there is another reason to study this topic, because one of the leading Mongolian theater painters was Luvsangiin Gavaa who is now credited to be the greatest representative of the local artistic tradition. This article deals with a number of theater production sketches and various pieces executed by Gavaa in this field.

In order to understand rightly his role in this process we have to study in brief the previous development of the theatrical and decorative painting in Mongolia. This process and its various stylistic stages can be traced on the example of Gavaa's artworks which he had been creating since the time of c.1940. His contacts with Russian art played a very important role in this process which started in Mongolia in the studio of Gavaa's teacher's K.I. Pomerantsev and later continued in the Repin's Institutes in Leningrad. There Gavaa graduated from the department of the theatrical and decorative painting led by M. Bobishev.

Along with his primary concern which was to organize the spatial structure of the scene, Gavaa tended to achieve two important goals executing his stage designs. On the one hand, he tried to re-create on the stage a specific spirit of a certain time basing on the imitation of the original stylistic provided by its artworks. On the other, it was necessary to evoke certain emotional mood in the auditorium. On the base of studying some of his sketches we tried to demonstrate Gavaa's striving for the new pictorial conditions and expressive means in his late works of the 70s. They are characterized by the more general treatment of scenic decorations in spite of the realistic depiction of every-day life objects which was very typical to the earlier period of the 50s and 70s.

Keywords: Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture, fine art of Mongolia, theatrical and decorative painting, Constructivism, Realism, stylization, Luvsangiin Gavaa

For citation: Bathuleg, E. (2023) 'Mongolian painters — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute and their role in the development of theatrical and decorative painting of Mongolia (using the example of the creative work of Luvsangiin Gavaa)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 58–71. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.005. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1027. (In Russ.)

Введение

Монгольские художники, обучавшиеся во второй половине прошлого века в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина по специальности «Театрально-декоративная живопись», внесли заметный вклад в развитие искусства сценического оформления в Монголии. В общей сложности их было четверо: за первым, Л. Гаваа (1952, мастерская М.П. Бобышева), последовали Д. Сухбаатар (1964, данные отсутствуют), Б. Сосорбарам (1976, мастерская Д.Ф. Попова, декорации к опере «Правда» композитора Г. Сумлаа) и Ж. Сергей (1983, эскизы декораций к опере Д. Нацагдоржа «У трех холмов», мастерская Э.С. Кочергина). Вне всякого сомнения, наиболее крупной и значительной творческой индивидуальностью в их ряду был Гаваа. Это обстоятельство заставляет нас внимательнее присмотреться к его деятельности в монгольском театре, тем более что она лучше всего документирована благодаря сохранившимся эскизам художника. (Этого, к сожалению, не скажешь о Сухбаатаре или Ж. Сергее, который во второй половине 80-х трудился в Дарханском городском театре). Именно Гаваа сделал исключительно важный шаг в развитии на местной почве практики выполнения сценических декораций. Однако, прежде чем приступить к анализу его работ, нам необходимо бросить беглый взгляд на предысторию развития монгольского театра и театрально-декорационного искусства в нашей стране. На этом фоне его достижения выступят особенно рельефно.

Становление театрально-декорационной живописи в Монголии

Театральное искусство в Монголии имеет давние и прочные традиции. Среди его древнейших форм находятся представления в храмах и дворцах монгольских императоров в XIII–XIV веках; выступления народных сказителей — мастеров «юртового искусства», исполнявших сказки и песни в сопровождении различных музыкальных инструментов; сказительские песни-пьесы, ставившиеся с участием двух и более действующих лиц [1; 2, с. 72–75; 3]. Новый этап в развитии монгольского театра начинается после появления в стране буддизма, что повлекло за собой зарождение на местной почве особой формы театрализованных представлений, тесно связанных с религиозной практикой. Постепенно в Монголии сформировалась традиция устраивать большие зрелищные действа в монастырях и храмах в ту пору, когда отмечался религиозный праздник Цама (отсюда их наименование — «цамы»). По своей сути это были религиозные мистерии, умело соединявшие обрядовую часть со зрелищной. Уже в этих постановках присутствовали базовые элементы театрализованного действа, позволяющие охарактеризовать их как «прото-спектакли», а именно: наличие особого пространства в качестве игровой площадки (обычно им служила площадь на территории храма); условное сценическое действо, осуществлявшееся под аккомпанемент музыки и в сопровождении ритуальных танцев; использование масок, усиливавших драматическое впечатление.

Соединение ряда этих факторов в рамках одной религиозной постановки позволяет усматривать в цамах первоначальную форму национального монгольского театра. Заслуживает внимания и то обстоятельство, что исполнительский уровень подобных представлений был достаточно высоким, что, естественно, требовало от участников специальной профессиональной подготовки (прежде всего в области танца). Со временем, отделившись от религиозной практики, такие сценические постановки приобрели самостоятельный характер, по сути, превратившись в особую разновидность спектаклей с участием большого количества действующих лиц и солидным реквизитом. Самым известным из представлений такого рода, по-видимому, следует считать спектакль с поэтическим наименованием «Лунная кукушка», поставленный великим монгольским религиозным деятелем Данзанравжа, жившим в XIX столетии [4]. Его имя навечно вписано в историю буддизма в нашей стране; также ему принадлежат лавры крупнейшего просветителя и организатора начальной общеобразовательной школы. Но не следует также забывать и о том, что Данзанравжа был выдающимся поэтом и музыкантом; в настоящее время он почитается в качестве первого монгольского драматурга. «Лунная кукушка» и поныне производит впечатление масштабностью своего сценического воплощения, которое длилось до двух месяцев и в котором принимали участие до сотни актеров (впрочем, существовал и значительно сокращенный вариант пьесы).

Революция и последующее провозглашение Монгольской Народной Республики открыли новую страницу в развитии национального театра. Важнейшим событием в этом столетии стало появление в стране светского театра, никоим образом более не связанного с буддийской традицией. Столь значительное новшество, которое, в свою очередь, заслуживает обозначения «революции» в области культурного строительства в той же степени, что и перемены в общественно-политической сфере, имело далеко идущие последствия. Уже с конца 1920-х годов получили широкое распространение различные художественные кружки творческой самодеятельности. Один из кружков, на базе которого был образован театральный коллектив, действовал при Революционном союзе молодежи (основан в 1921 году).

Позднее в рамках культурного строительства начали создавать малые «дома культуры», в том числе — в юртах, причем одним из самых знаменитых учреждений был «Интернациональный народный дом». Новая власть уделяла этому процессу очень пристальное внимание, ведь самодеятельные, а позднее созданные на их основе профессиональные коллективы должны были содействовать широкой пропаганде ее достижений в сфере общественного строительства.

Что еще более важно, одновременно происходило становление национальной драматургии на монгольском языке. Первым монгольским драматургом и театральным деятелем принято считать С. Буяннэмэха (1902–1937), выдающегося режиссера и организатора в области сценического искусства, автора знаменитого «Монгольского Интернационала» [5; 6]. Основу его подвижнического труда составляла забота о просвещении народных масс и распространении революционных идей при помощи устройства ярких зрелищных представлений на злободневную тематику. Начав с незамысловатых постановок на актуальные сюжеты (борьба с феодалами и иноземными угнетателями монгольского народа), Буяннэмэх со временем превратился в выдающегося драматурга. В его новаторских для монгольской сцены пьесах получила развитие историческая («Юноша-богатырь Тэмуджин»), историко-революционная («Владеющий драгоценным соёмбо, отважный полководец Сухэ-Батор», 1934) и жанрово-бытовая тематика («Марал и Шар», 1928). Однако при всём различии сюжетной основы неизменным для монгольского драматурга оставалось стремление к раскрытию остросоциальной проблематики, что, впрочем, легко объясняется особенностями той эпохи, в которую ему довелось трудиться. (В 1933 году его пьеса с характерным наименованием «Темная власть» получила первую премию на Международной олимпиаде революционных театров в Москве).

Однако в силу совершенно понятных причин такого рода спектакли, нередко представлявшие собой импровизации на злободневно-актуальные темы (характерно в связи с этим данное им некогда наименование «живых газет») были весьма скромными в том, что касалось сценического оформления. Отсутствовали декорации, очень непритязательным были сценический реквизит и костюмы. Это существенно снижало эффект воздействия на массы, которым театральные коллективы первых послереволюционных лет чрезвычайно дорожили. Ситуация и не могла быть иной, поскольку у местных художников попросту отсутствовал необходимый опыт соответствующей работы: в 1920-х и 30-х годах светское изобразительное искусство Монголии также еще находилось на стадии формирования, делая первые шаги к будущему взлету. Однако остро ощущавшаяся необходимость пробуждения зрительского отклика требовала решительных действий.

Выход был найден в развитии натуралистической образности, помогавшей усилить эффект достоверности происходящего на сцене и вдобавок провоцировавшей зрителей на эмоциональный отклик, но без использования специфически «газетной» (или «плакатной») образности, прочно ассоциировавшейся с пролеткультовским течением в советском искусстве. В начале 30-х годов оно, как известно, было подвергнуто критике как несоответствующее установкам реалистической эстетики. Монгольский театр живо отреагировал на это усилением натуралистической составляющей в декорационно-оформительском образе спектакля. В 1933 году при подготовке сцены и реквизита для спектакля по пьесе «Темная власть», написанной Буяннэмэхом, было решено отказаться от прежнего плакатного метода оформления сцены и обратиться к использованию реальных вещей. Но не обходилось и без курьезов. В ту пору происходившее на подмостках иногда обретало странное сходство с сегодняшней эстетикой «хоррора». В таких пьесах, как «Маньчжурский закон» (поставлена в 1934 году), «Ночной олень» и «Цепь трех ядов» (обе — 1935), на глазах у зрителя людей «обезглавливали», потоком лилась бутафорская кровь, а тела некоторых из противоборствующих персонажей были вдобавок еще и раскрашены, чтобы вызывать отвращение у зрителей [7].

Отход от избыточного натурализма был осуществлен благодаря помощи советских театральных художников, таких как К.И. Померанцев, Н.П. Бектеева и Н.Н. Бельский, трудившихся в Монголии в 30-х годах. Они внесли немалый вклад в развитие театрального искусства в нашей стране. Некоторые из них находились под сильным влиянием эстетики конструктивизма, в ту пору уже стремительно терявшей влияние в СССР. В 1934 году Бектеева, оформлявшая оперу «У трех холмов», попыталась отделить сценический образ от прежнего натуралистического подхода, радикально поменяв его. На сцене были размещены — разумеется, в уменьшенном масштабе — три остроконечные горы в форме человеческих голов, тогда как с левой стороны от них находилось наклонное поле. Сведение всего богатства сценического оформления к базовым мотивам, соединенным в условном порядке, явно было навеяно аскетичной эстетикой конструктивизма. Схожим образом была оформлена сцена при постановке пьесы Ши Аюуша «Царица Долгор, взгляни на Дамдина» (1934). Наверху высокой лестницы, ведущей вверх с обеих сторон, стояла юрта феодала, выкрашенная в красный цвет,

а внизу — еще одна, на сей раз синяя, с красной дверью. Столь эффектная колористическая оркестровка сценического пространства была по-своему красива и выразительна, она образовывала эффектный задник для актерской игры. Однако не менее отчетливо бросалась в глаза типичная для модернистских постановок 20-х годов тенденция, состоявшая в стремлении к обнажению художественного приема, позволявшего дополнительно оттенить условно-зрелищный характер происходящего на сцене [8, с. 135].

Одним из способов преодоления схематизма конструктивистских принципов в построении сценической декорации было развитие национальных мотивов. Что особенно интересно, именно русские художники проявили повышенную чуткость к их творческому обыгрыванию при оформлении сцены. Опыт русских живописцев — оформителей сцены подсказал монгольским коллегам, среди которых были выдающиеся мастера Л. Гаваа и У. Ядамсурэн, сколь продуктивным может быть умелое использование народных костюмов, украшений и предметов быта для создания реалистической сценографии и реквизита при постановке пьес, местом действия в которых является наша страна. Их использование содействовало созданию такой сценической среды, которая, обладая узнаваемо монгольским колоритом, отличалась уникально-самобытным характером, что свидетельствовало о начале сложения собственно монгольской школы театральной декорации [9, с. 94–96].

Творчество Л. Гаваа в контексте обучения в Институте имени И.Е. Репина

Важнейшую роль в этом процессе сыграла деятельность художника Л. Гаваа (рис. 1), обучавшегося в мастерской Померанцева и многим ему обязанного, о чём сам он впоследствии вспоминал с неизменной признательностью. Ранняя деятельность Гаваа проходила еще под опекой его учителя, много трудившегося над выполнением декораций к спектаклям по пьесам западноевропейских, русских и молодых монгольских драматургов. Но уже в начале 40-х он приступил к совершенно самостоятельной разработке сценографии спектаклей на сцене Национального драматического театра, основанного в 1934 году.

Поворотным моментом в его жизни стал отъезд в 1946 году в Советский Союз, где Гаваа в течение шести лет обучался на живописном факультете Репинского института в мастерской театрально-декорационной живописи, которую возглавлял М.П. Бобышев. Его учитель, начавший деятельность в качестве театрального художника еще до революции, последовательно пережил искушения утонченной ретроспективной стилизацией в духе «Мира искусства» (эскизы декорации к балету «Эрос», Мариинский театр, 1915–1916) и лапидарной стилистикой конструктивизма, чтобы впоследствии обратиться к солидным формам сталинского классицизма. Эту способность меняться, раскрывающуюся в последовательной смене стилевых парадигм, вместе с необходимыми техническими приемами и знаниями заимствовал от Бобышева и его монгольский ученик. В 1952 году Гаваа окончил Репинский институт с квалификацией «художник театрально-декорационной живописи» [10, с. 162]. В качестве предмета дипломной работы наиболее подходящим для него вариантом стал бы выбор сценического оформления какого-нибудь произведения молодой монгольской драматургии вроде уже упоминавшейся драмы Нацагдоржа «У трех холмов». Однако взамен этого Гаваа пришлось выполнить эскизы декораций и костюмов к опере Мусоргского «Хованщина», которая, скорее всего, представлялась его институтским наставникам в качестве проверенной и оттого более безопасной классики. Вероятно, в ту пору предубеждение против национальной тематики, прочно ассоциировавшейся у партийных идеологов с жупелом «буржуазного национализма», было еще достаточно сильным. Лишь позднее, уже в 1960-х годах, для монгольских выпускников Репинского института станет нормой обращение к сюжетам из монгольской истории и современного быта.



1. **Л. Гаваа. Фотография**. 1975. Источник: sonin.mn

Тем не менее, несмотря на выбор темы не из отечественной, а из русской истории, Гаваа блестяще справился с задачей, что видно по доброжелательным отзывам, которых удостоилась его дипломная работа. Интересно привести некоторые из них, тем более что речь идет об архивных материалах, еще не известных широкому читателю. «Профессор М.И. Авилов: “Дипломант Гаваа по национальности монгол, и меня поражает в данный момент его работа, настолько он тонко почувствовал стиль эпохи допетровской Руси, который требует большого знания… Мне особенно нравятся два центральных эскиза — собор Василия Блаженного и дом Хованского. Это незаурядный мастер тетрального дела”. Академик Б.В. Иогансон: “Опера “Хованщина” имеет уже целый ряд решений таких больших мастеров, как Коровин, Головин и др. Поэтому трудно отойти от найденного. Тем не менее Гаваа сумел внести свое новое слово, изучив русский стиль… Гаваа — это художник, имеющий свое собственное лицо, его живописный темперамент на высоте”. Профессор В.М. Орешников: “Гаваа своей дипломной работой говорит о том, что перед нами большой, незаурядный талант, очень крупное явление театральной живописи”. И дипломант Гаваа сказал: “Я горжусь, что учился в Советском Союзе!”»[1]

По возвращении молодого монгольского выпускника Репинского института начинается его трудовой путь сначала в качестве художника-декоратора в Государственном музыкально-драматическом театре Монголии [9, с. 97], затем в Ховде (1957–1958) и снова в Улан-Баторе, где он работал главным художником Государственного театра оперы и балета до своей кончины в 1991 году. Его высочайшие творческие достижения были отмечены правительственными наградами — званиями заслуженного деятеля искусств (1957) и Народного художника МНР (1975), Государственной премией (дважды в 1946 и 1956 годах) и Орденом Полярной Звезды.

Творческая продуктивность Гаваа была удивительной. За полустолетие своей деятельности он выполнил в общей сложности более 150 эскизов сценического оформления и костюмов для различных монгольских театров, а также выступил художником в съемке более чем 20 фильмов. В свою очередь, и творчество Л. Гаваа изучено достаточно хорошо. Он не раз, и вполне справедливо, удостаивался хвалебных отзывов художественных критиков и историков монгольского искусства. Например, Гаваа рассматривался как «один из лучших пейзажистов» в искусстве социалистической Монголии. Приведенный отзыв принадлежит Инессе Ломакиной, автору первого монографического издания об изобразительном искусстве Монголии в XX веке [11, с. 58]. Работам Гаваа уделено несколько страниц, это преимущественно пейзажи, хотя Ломакина упоминает и о его «изящных, полных гармонии декорациях и национальных костюмах» для постановок в Государственном театре оперы и балета. В дальнейшем имя Гаваа практически в обязательном порядке возникало на страницах изданий, посвященных истории монгольского искусства в целом и развитию в нем практики выполнения театральных декораций. Уже при жизни художник считался классиком монгольского искусства. В вышедшей в 1989 году превосходной книге Л. Сономцэрэна и Л. Батчулууна «Краткая история изобразительного искусства Монголии (1940–1989)» ему, одному из немногих мастеров местной художественной школы, был посвящен отдельный раздел (наряду с У. Ядамсурэном, О. Цэвэгжавом и С. Чоймболом) [12, с. 97–103]. Говорится в другом разделе книги и о труде Гаваа в театре. Также ему посвящена монография, написанная известным монгольским искусствоведом Л. Батчулууном и вышедшая в свет сравнительно недавно, в 2014 году [13]. Деятельность Гаваа в качестве художника-оформителя спектаклей в наши дни также получила отражение в статье Е.А. Мушниковой (2018) [10, с. 161–165]. Последняя по времени публикация, посвященная художнику, — это фундаментальное издание по истории Академии изобразительного искусства в Улан-Баторе, где отмечена деятельность Гаваа как преподавателя и приведены ценные биографические сведения о нем [14].

Такое положение дел позволяет нам, избегая повторения общеизвестных сведений, сконцентрировать внимание на изучении отдельных вопросов деятельности монгольского художника в сфере оформления театральных постановок. Главный их них связан с исследованием художественных особенностей сохранившихся эскизов сценического оформления, выполнявшихся Гаваа. Анализ их изобразительного языка позволит лучше уяснить принципы, положенные в основание творческого метода Гаваа, то есть его изобразительной интерпретации произведений мировой и отечественной драматургии. Однако, прежде чем перейти к рассмотрению заинтересовавшей нас темы, отметим одно обстоятельство, принципиально важное для ее понимания. Его суть состоит в том, что Гаваа как необычайно многосторонний по характеру своего дарования художник отнюдь не ограничивал свою деятельность сферой театрально-декоративного искусства. Он писал станковые картины (преимущественно пейзажи), работал в сфере традиционных ремесел и даже художественной фотографии, выполнял

[1] Архив Института живописи, скульптуры, архитектуры им. И.Е. Репина. Оп. 42, 1952. Д. 18. Л. 27–40.

карикатуры, книжные иллюстрации и плакаты [15, с. 14, 16], рисовал эмблемы. Творческие результаты, достигнутые Гаваа в разных сферах художнической работы, не могли не оказать влияния на выполненные им эскизы сценических декораций, которые иногда воспринимаются как совершенно автономные и законченные произведения, важные сами по себе, как, к примеру, произведения станковой живописи. По-видимому, они с самого начала, помимо своего прикладного значения, также мыслились художником в качестве самостоятельных работ, обладающих собственными выразительными возможностями и оригинальным стилистическим решением.

Анализ художественных особенностей эскизов сценического оформления, выполнявшихся Гаваа

Ранние опыты художественного оформления спектаклей, которые относятся к началу 1950-х годов, еще были выполнены в реалистически-описательной манере. Они возникли в пору, когда Гаваа трудился с 1952 года в качестве художника-декоратора в Государственном музыкально-драматическом театре Монголии [9, с. 97]. Исследователи отмечают его стремление к созданию «конкретной обстановки жизни героев», что выразилось в желании воссоздать на подмостках реальную жизненную ситуацию с ее типичными бытовыми приметами, например — сцену, изображающую стройку или территорию автобазы [10, с. 162]. Так, во время спектакля «Шофер Тожоо» (1954) на сцене — вполне в духе времени! — располагался автомобиль (вернее, макет автомобиля) ЗИС-5, у которого, к немалому удовольствию зрительного зала, открывались двери и в нужный момент для повышения драматизма включались фары [9, с. 98].

Подобная точность отображения жизненных реалий, в свою очередь, обусловлена характером инсценируемого драматического материала, тематика которого была неразрывно связана с современностью, что находит аналогию и в кинофильмах того времени. (Здесь попутно отметим, что Гаваа еще с 1942 года также активно работал в области кинематографии и в 50-х годах выступал в качестве художника-оформителя ряда фильмов, впрочем, на сюжеты из монгольской истории). При таком подходе игровое пространство сцены, по сути, оказывалось тождественным реальному жизненному пространству, так что грань между ними практически стиралась, уничтожая сценическую условность, что, вероятно, и составляло задачу подобных спектаклей. Такой прием, отчасти родственный принципам натуралистических постановок 30-х годов, был эффективен при инсценировании современной драматургии. Но как тогда следовало выполнять сценическую декорацию для произведений классической литературы, исключавшей возможность подобного сближения (по крайней мере, в реалистическом театре той эпохи)? Ответ на этот вопрос можно получить, если рассмотреть декорации, созданные Гаваа для постановки 1955 года шекспировской трагедии «Отелло, венецианский мавр» на сцене драматического театра в Улан-Баторе (режиссер С. Гэндэн).

Давая общую характеристику этим эскизам сценического оформления, Л. Батчулуун верно отмечает их реалистический характер в целом: «Очень подробно изображены город Венеция, его прекрасные улицы, выразительные памятники архитектуры. Эпизоды войны на острове Кипр также показаны максимально достоверно и реалистично. Этот спектакль в нескольких актах подробно и в деталях рассказывает про жизнь Отелло, венецианского мавра, представляя его выразительный этнографический тип и самобытный национальный костюм. Изображения воссозданных на сцене домов, декоративных изделий и т.д. показывают, что художник очень тщательно изучал необходимый исторический материал» [13, с. 31].

Трудно не согласиться с таким мнением авторитетного монгольского исследователя. Эстетика реалистического театра, ориентированная на воссоздание в пространстве сцены подлинных жизненных ситуаций, ставила в сценическом оформлении две основные задачи. Во-первых, оно должно было реконструировать реальную обстановку той эпохи, к которой относились инсценируемые события, что, в свою очередь, побуждало художника к максимальному соблюдению требований исторической достоверности. В этом смысле стоит отметить, что уже дипломная работа Гаваа (эскизы костюмов и декораций к «Хованщине» Мусоргского) была выполнена в полном согласии с критериями историзма, что в основном проявилось в архитектурном оформлении сцены. Во-вторых, художнику-декоратору также необходимо было создать у зрителя определенное настроение, которое полностью соответствовало бы эмоциональному строю сценического действа. Пробуждение у зрителя душевного отклика осмыслялось в качестве важнейшей цели, что, между прочим, контрастировало с принципом конструктивистского театра, в первую очередь призванного вызывать мыслительные ассоциации и содействовать выстраиванию интеллектуального контекста. Впрочем, такую функцию также нельзя полностью сбрасывать со счетов, как мы увидим позднее, анализируя работы монгольского художника, тем более что его первые опыты в области театральной декорации явно находились в орбите влияния конструктивисткой эстетики (например, постановка по пьесе Д. Намды «Стая волков», 1938).

Насколько отчетливо Гаваа осознавал характер поставленной перед ним задачи, показывает анализ его эскизов к постановке «Отелло». Один из них представляет декорацию для первой и второй сцен первого акта, где действие происходит на венецианской улице (вернее, улицах). Ее облик воссоздан с помощью изображения двух построек по сторонам, сложенных из крупных блоков камня (так называемая циклопическая кладка). Архитектурный образ зданий, своими размерами многократно превосходящих размеры человеческих фигур, призван навеять ощущение ничтожества человеческих помыслов и жалких попыток изменить предустановленную судьбу, против которой бунтует оскорбленный Родриго. Исполинская постройка слева (это дом сенатора Брабанцио, отца Дездемоны) озарена мягким и таинственным лунным светом, но выступ контрфорса отбрасывает густую тень, которой вторит густой мрак на втором плане, где за невысокой стеной возвышаются шпили кипарисов.

С помощью архитектурных линий и преувеличенно-ровных плоскостей художник умело строит перспективное пространство для размещения актеров, оживляя его игрой света и тени. Эмоциональный настрой для сцены, во время которой Яго впервые обнаруживает свою темную природу, прочно закладывая основание будущего конфликта, задает покрытое ночным мраком небо. И, как бы пророча трагический исход, остроконечные вершины кипарисов навевают ассоциации с легко опознаваемым образом острова-кладбища Сан-Микеле, расположенного в Венецианской Лагуне и в культурной памяти тесно связанного с образом Яснейшей Республики, которой служит Отелло.

Развивая намеченную тему, во втором эскизе, соответствующем второму акту пьесы, Гаваа показывает набережную на Кипре, из разговора на которой в первой сцене у Шекспира становится известно о том, «что буря разнесла турецкий флот». Роль архитектуры здесь уже не так значительна, хотя зритель видит мощные крепостные башни справа и ступенчатую площадку, в совокупности формирующие образ трехмерного пространства. В этих постройках нет никаких примет реальной архитектуры Кипра, как нельзя обнаружить узнаваемых венецианских мотивов и в первом эскизе. Так могли выглядеть любая городская улица и любая набережная в портовом городе эпохи Возрождения. В таком подходе можно усмотреть отражение сознательного намерения художника, уходившего от точной топографической привязки в пользу более глубокого раскрытия сущности драматического конфликта. Лишь в изображении аркады в одном из эскизов смутно проступает сходство с архитектурным образом венецианского Палаццо дожей, но оно кажется зыбким и скоро развеивается в напряженном чередовании трагических событий.

Венеция и Кипр Гаваа ничуть не более реальны, чем города, описанные в шекспировской пьесе, духу и смыслу которой точно соответствуют работы монгольского художника. Оттого в эскизе ко второму акту для него гораздо более важным, чем архитектурные мотивы, представляется изображение возмущенной поверхности бушующего моря, при показе которого Гаваа обнаруживает свое незаурядное мастерство пейзажиста. Декорация, представляющая шторм на море, создает выразительный эмоциональный аккомпанемент второй сцене, в которой впервые происходит вспышка «шекспировских страстей» (конфликт между Кассио и Родриго), приводящая в движение необратимый ход конфликта.

Его разрешение наступает во второй сцене пятого акта, где Отелло убивает Дездемону. Действие происходит в спальне, поэтому центральное место в эскизе занимает изображение нарядного алькова. Его полураскрытая завеса перекликается с изображением драпировок по краям сцены, в свою очередь навевающих ассоциации с театральным занавесом. Их присутствие, согласно замыслу художника, призвано было ослабить чрезмерный натуралистический эффект в сцене убийства, выявив специфически зрелищную, постановочную природу всего происходящего на подмостках. Такую же задачу выполняет изображение предметов обстановки: стола, сидения, пылающего светильника. Но его яркий свет смешивается с зыбкими лучами луны, входящими сквозь оконный проем, чтобы создать тревожную атмосферу надвигающейся беды, когда совершившаяся трагедия разрушит очарование уютного мирка супружеской спальни.

Рассмотрение эскизов декораций к «Отелло» позволяет нам сделать два предварительных вывода в отношении особенностей творческого метода Гаваа как театрального художника. Первый из них состоит в том, что, как уже было отмечено, он мыслил свои проекты сценического оформления в качестве вполне законченных произведений, обладающих завершенным и целостным формально-композиционным решением. Это хорошо видно даже в тех случаях, когда непосредственно исполнительская манера художника характеризуется эскизной беглостью выполнения. Второй вывод заключается в признании у Гаваа стилизаторских интересов, которые, вне всякого сомнения, он перенял у своего академического наставника Михаила Бобышева. В рассматриваемых эскизах они ярко выразились в умении тонко почувствовать и передать особый *couleur locale* Венеции, почувствовать дух венецианского

искусства и архитектуры, орнаментировав заимствованными оттуда мотивами сценическое пространство. Оживая в стилистике архитектурных построек или оформления интерьеров, они не только усиливают эффект исторической аутентичности, крайне востребованный в театре 50-х годов да и более позднего времени, но и пробуждают у зрителя предрасположенность к тонкой ассоциативной игре. Так, в одной из сцен изображение готической аркады и крестового свода не только напоминает о Палаццо дожей, но и вызывает в памяти образ архитектурных фантазий, *capricci*, в духе работ венецианского художника XVIII века Франческо Гварди, в которых бывают показаны руины и полуобвалившиеся арки. Такой мыслительный ход соотносит сценический образ и ощущение полного краха, безжалостного разрушения привычного порядка жизни в сюжетном повороте, коим завершается шекспировская пьеса (рис. 2–5).

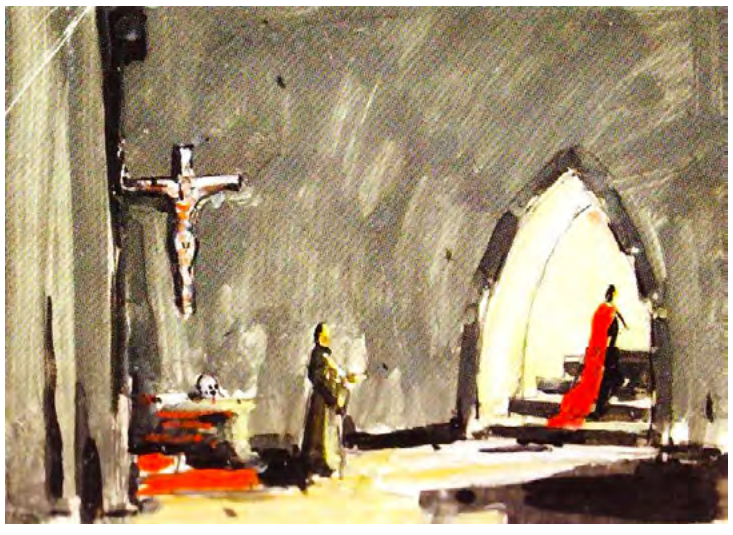
Как известно, стилизаторское умение состоит в способности повторять и творчески обыгрывать узнаваемые образно-художественные мотивы из искусства и бытовой культуры определенной эпохи, не вдаваясь в то же самое время в точное их повторение, порой граничащее с плагиатом. Иногда в качестве отправной точки для художнического труда может служить чья-то более ранняя работа, выполненная на ту же самую тему. Тогда ее художественный образ как бы проглядывает, просвечивает в живописной ткани нового произведения, словно сквозь матовую поверхность полупрозрачной бумаги. Этим умением Лувсангийн Гаваа был наделен в самой высокой степени. Оно проявилось в его театральных работах 1960-х и 70-х годов, одной из которых стал проект сценически-декорационного решения для постановки «Бесприданницы» Островского (1973) (рис. 6–7). Проект занавеса, окаймляющего сценический портал, остроумно решен в виде полос ткани, орнамент на которых живо напоминает узоры на ситцевых занавесках, чрезвычайно распространенных в русской провинции. Складывается впечатление, что мы как будто выглядываем из помещения в окно, откуда открывается вид на широкое течение Волги. Там, на мостике, хорошо видна крохотная женская фигурка с зонтиком, всматривающаяся куда-то вдаль, словно ожидая чего-то. Так визуализируется мотив ожидания, томительного предчувствия скорой развязки, который проходит сквозь всё действие знаменитой пьесы Островского. Утлый мирок человеческого существования на переднем плане, где помещаются стулья и столы, контрастирует с величием волжских просторов, давая почувствовать хрупкий и неверный характер жизненного бытия главной героини, Ларисы Огудаловой, с присущими ей чертами трагической обреченности.



2. **Л. Гаваа. Эскиз декорации к постановке «Отелло».** 1955. Источник: [13, с. 44]



3. **Л. Гаваа. Эскиз декорации к постановке «Отелло».** 1955. Источник: [13, с. 44]



4. **Л. Гаваа. Эскиз декорации к постановке «Отелло».** 1955. Источник: [13, с. 44]



5. **Л. Гаваа. Эскиз декорации к постановке «Отелло».** 1955. Источник: [13, с. 44]



6. **Л. Гаваа. Эскиз декорации к постановке «Бесприданницы».** 1973. Источник: [13, с. 33]



7. **Л. Гаваа. Эскиз декорации к постановке «Бесприданницы».** 1973. Источник: [13, с. 33]

Но мирный образ сонного провинциального городка, так изумительно точно почувствованный и переданный Гаваа, лишь в самой своей потаенной глубине таит возможность драматической развязки, поскольку поверхностному взгляду предстает безмятежно-тихим и успокаивающе мирным. Здесь на помощь монгольскому художнику пришло русское искусство. В его эскизе угадываются отсылки к сценам из провинциальной жизни, выполнявшимся мирискусниками Мстиславом Добужинским и Борисом Кустодиевым, хотя, в отличие от них, Гаваа не прибегает к форсированию, к сгущению красок, оставаясь как бы беспристрастным наблюдателем, взирающим на всё издалека вместе со зрителем, глядя как бы сквозь оконный проем.

Совсем иным духом иронической шутливости проникнуты эскизы к постановке пьесы Мольера «Проделки Скапена» (1959), где обрамление сценической площадки образует замысловатый узор в стиле барокко (рис. 8). Позади него располагается сценическая площадка, украшенная столь же нарядным фонтаном и приморскими постройками. Так формируется хрестоматийный визуальный образ Южной Италии, где по сюжету происходят основные события спектакля. Но всё же вершиной стилизаторских усилий Гаваа явилось выполнение эскизов оформления сцены для постановки оперы Д. Пуччини «Мадам Баттерфляй» (1967). Они отмечены поразительно глубоким проникновением в образную суть традиционного японского искусства, равно как и редким стилистическим единством всех составных частей оформления спектакля. В одной из сцен использован характерный для Японии мотив раскрытого веера, на поверхности которого в беглой манере, напоминающей о приемах живописи тушью, передан столь же узнаваемо японский пейзаж. В другой сцене мы оказываемся на пороге дома, где нас встречают не менее типичные японские мотивы в виде ширмы и ветвей сакуры в вазе. Однако художественный метод Гаваа не имеет ничего общего с тем, что принято порой именовать поэтикой банального, то есть общераспространенного и оттого маловыразительного, не задерживающего зрительское внимание. Изысканное цветовое решение пейзажного фона, в котором оживают нежные колористические гармонии гравюр в стиле укие-э, заставляет позабыть о незамысловатом подборе декорационных аксессуаров, сконцентрировавшись на созерцании сценического задника.

Нетрудно заметить, что в подобных эскизах Гаваа уходит уже очень далеко от повествовательной манеры оформления спектаклей, которой он сам придерживался в предшествовавшие десятилетия. Исчезает стремление к реалистической передаче «конкретной обстановки жизни героев», типичной для монгольских пьес на современную тематику, ставившихся в 50-х годах [10, с. 162]. Теперь для художника становится важным создать выразительный сценографический образ, навевающий зрителю неуловимые ассоциации и приглашающий к размышлению. Такое стилистическое решение декорационного оформления позволяло отчетливее выявить условно-постановочную сущность спектакля как *произведения искусства*, инсценированного на театральных подмостках. Оно значительно усиливало переживание театральной зрелищности и при этом также помогало сместить зрительское внимание с рассматривания «тысячи мелочей» ежедневного быта, рассеянных на сценической площадке, как в спектаклях на производственную тематику, на оценку исполнительского мастерства актеров и их искусства перевоплощения.

Именно в этом смысле следует рассматривать эволюцию творческого метода Гаваа на протяжении 70-х годов, проходившую в направлении поисков лаконичного и выразительного декорационного образа для каждого спектакля, сценография которого оттого обладала бы собственным стилистическим лейтмотивом. Тогда в его театральном искусстве странным образом начинают оживать реминисценции конструктивисткой эстетики, казалось бы, давно оставленной в прошлом



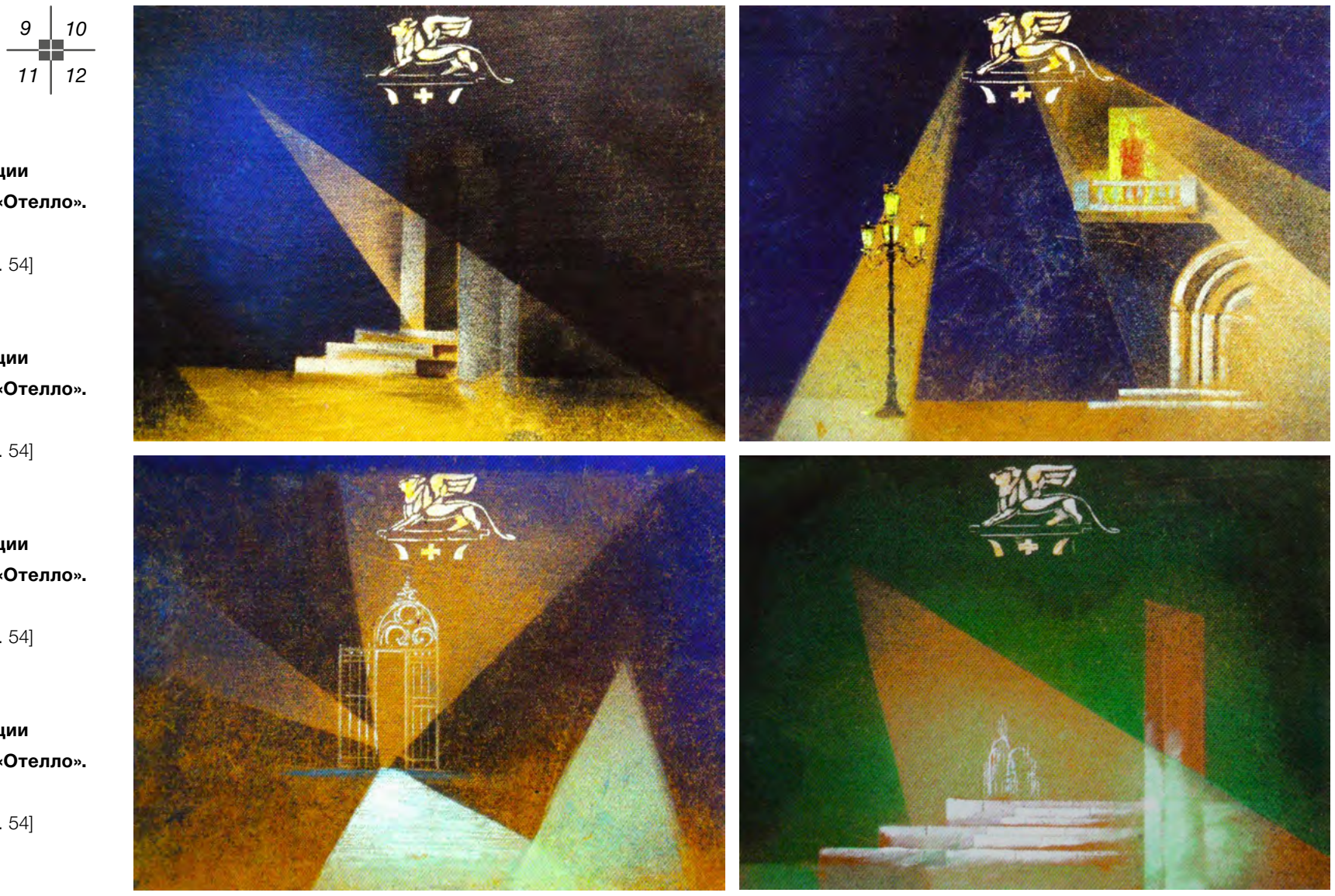
8. **Л. Гаваа. Эскиз декорации к постановке «Проделок Скапена».** 1959.
Источник: [13, с. 44]

монгольского театра. Впрочем, такое суждение выглядит излишне категоричным, поскольку игнорирует всю сложность творческой эволюции монгольского художника, у которого уже в предшествовавшем десятилетии иногда проявлялась склонность к отказу от однообразного бытописательства и к оформлению центральной сценической площадки в лаконичном стиле 30-х годов. Пример тому — эскиз к постановке пьесы Ч. Лодойдамбы «Можно верить» (1963), где главное место на центральной сценической площадке занимало изображение колоссальных часов, что, по выражению исследователя, позволило «сконцентрировать действие, сгустить и укрупнить его смысл» [10, с. 162], отказавшись от равномерного и скучного «перечисления» на сцене многочисленных декорационных атрибутов.

В следующем десятилетии эта тенденция в развитии монгольской театрально-декорационной живописи проявилась у Гаваа, да и не только у него одного, с еще большей отчетливостью. Ее высшим и наиболее совершенным выражением стало оформление спектакля «Отелло» (1978; рис. 9–12). Еще раз вернувшись к хорошо знакомой ему пьесе Шекспира, Гаваа создал совершенно новое и глубоко оригинальное художественное решение сценического пространства. Оно нашло высокую оценку у исследователей его творчества, верно определивших суть новаций. Главным действующим лицом всей постановки оказывается теперь сценическое пространство, заполненное сложной игрой света и тени. По удивительно точному наблюдению Л. Батчулууна, именно эти работы Гаваа с их зрелищной экспрессией и внутренней конфликтностью в полной мере заслуживают определения произведений *сценографии*, то есть визуального оформления спектакля, не дублирующего его, но способствующего созданию самостоятельного и чрезвычайно выразительного зрительного образа [13, с. 31].

Одно из основных отличий состоит в том, что теперь сценическая декорация представляется статичной и как будто неизменной на всём протяжении спектакля. Зритель видит повторяющийся набор мотивов, порядок которых почти не меняется. Всякий раз перед ним возникает узкое пространство сцены, со всех сторон как бы огороженное мраком. На планшете сцены размещены немногочисленные декорационные атрибуты, преимущественно — архитектурные мотивы невысокой лестницы, решетчатых ворот или перспективного портала. Столь же неизменным выглядит повторение светотеневого контраста, когда в густой мрак падают резкие лучи «прожекторного» света в виде конусов.

Геометрические очертания световых потоков вызывают ассоциации с театром эпохи конструктивизма, отличавшимся такой же любовью



9. **Л. Гаваа.**
Эскиз декорации
к постановке «Отелло».
1978.
Источник: [13, с. 54]

10. **Л. Гаваа.**
Эскиз декорации
к постановке «Отелло».
1978.
Источник: [13, с. 54]

11. **Л. Гаваа.**
Эскиз декорации
к постановке «Отелло».
1978.
Источник: [13, с. 54]

12. **Л. Гаваа.**
Эскиз декорации
к постановке «Отелло».
1978.
Источник: [13, с. 54]

к экспрессии ломаных линий и стереометрических фигур. Монотонное повторение с небольшими вариациями однотипных мотивов сценографии призвано создать у зрителя ощущение изначально предопределенного, не поддающегося изменению хода трагических событий и неотвратимости финальной катастрофы. Сценические атрибуты теперь осмысляются в качестве зловещих знаков, пророчащих о ней. Угрюмо выступают из тьмы то лестница, то фонарь, то балкон, где в прямоугольном проеме на фоне яркого света выразительно рисуется одинокая фигура. И лишь один мотив везде остается неизменным. Во всех эскизах над сценой парит лев святого Марка, эмблематически-выразительный символ Венеции, чье присутствие здесь ограничено этим условным образом-знаком, явившимся взамен узнаваемых примет венецианского местного колорита в серии эскизов 1955 года.

Это — едва ли не единственный признак изобразительной стилизации, столь свойственной Гаваа в прежнем десятилетии, 1960-х. Теперь всё поменялось, и взамен прежнего любования красотой архитектурных деталей или нарядно обставленными интерьерами художник заметно ограничивает себя в подборе сценических атрибутов. Сокращение их числа вкупе с усилением светотеневой экспрессии позволило многократно усилить образный потенциал декорационного оформления, основной задачей которого оказывается теперь создание определенного эмоционального настроя в зрительном зале. Изображаемый мир выглядит зыбкими и призрачным. Гнетущее ощущение не покидает зрителя, который провидит трагическую развязку сквозь неверную игру света и тени. Внутренняя напряженность, улавливаемая за обманчиво-спокойной оболочкой декорационного оформления, сродни тревожному настроению, царящему в произведениях киноискусства экспрессионизма 20-х годов, наполненных зловещим ожиданием беды.

Смысловая ёмкость эскизов Гаваа вкупе с предельным лаконизмом изобразительной стилистики лишает их функции простого визуального сопровождения спектакля, как нередко бывало в театре 50-х годов, где живописная декорация

осмыслялась обычно лишь в качестве сопутствующего элемента в развитии сценического действия. Теперь она становится важнейшим фактором образного строя спектакля, обретая собственную стилистическую и эмоциональную выразительность и тем самым оттеняя ход пьесы. В этом смысле декорации к «Отелло» 1978 года можно считать крупнейшим достижением Л. Гаваа как художника-сценографа.

Заключение

Проведенный нами анализ эскизов сценического оформления, выполненных Л. Гаваа на протяжении 1950–1970-х годов, позволяет сделать ряд важных выводов. Главный из них состоит в том, что творчество Гаваа отразило и в известном отношении объединило в себе весь ход исторического развития театрально-декорационного искусства в Монгольской Народной Республике. Его ранние работы, возникшие еще в пору сотрудничества с К.И. Померанцевым, были выполнены под сильным влиянием функциональной эстетики конструктивизма. Ее преодоление было осуществлено уже в произведениях следующего десятилетия, однако настоящий подъем творческой деятельности Гаваа как театрального художника начался после того, как в 1952 году по окончании Репинского института он вернулся на родину и приступил к выполнению эскизов сценических декораций и реквизита для различных театров Монголии. Постепенно преодолевая реалистически-описательную манеру, типичную для оформления театральных постановок 50-х годов, он со временем выработал оригинальную изобразительную стилистику, в которой соединились различные творческие принципы. Одну из ее важных граней составляла стилизация, суть которой состояла в воскрешении на сцене местного колорита и самого духа представляемой эпохи, навеваемого за счет использования легко узнаваемых образно-стилистических мотивов произведений ее изобразительного искусства. С другой стороны, Гаваа не оставил совсем без внимания эксперименты по созданию новаторского сценического оформления, не имевшего ничего общего с воссозданием реалий обыденной жизни, но отличавшегося лаконизмом в подборе атрибутов и при выполнении декораций.

Использование новых выразительных средств и стилистических приемов дало поразительный художественный результат. Эстетика минимализма побуждала уделять особое внимание проблеме организации освещения и, как следствие, созданию на сцене особого настроения, соответствующего духу инсценируемой пьесы. Немногочисленные подробности декорационного оформления обретают характер ёмких образов-символов, также интенсифицирующих зрительское восприятие спектакля и создающих соответствующий эмоциональный фон. В этом смысле вершиной творческой деятельности Гаваа как театрального художника можно считать выполненные им сценические декорации для постановки спектакля «Отелло» в 1978 году.

Список источников

1. Сухээ Б. Мистериально-эпические истоки монгольского театра // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 69 (320). С. 22–24.
2. Сухээ Б. Религиозно-исторические начала монгольского театра // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 3 (320). С. 72–75.
3. Сухээ Б. Проблемы становления театра европейского типа в Монголии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 29 с.
4. Kohn M. Lama of the Gobi: How Mongolia's mystic monk spread Tibetan Buddhism in the world's harshest desert. London: Blacksmith Books, 2010. 248 p.
5. Сапожникова О.А. Творчество С. Буяннэмэха в контексте становления монгольского театра в первой трети XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 12. С. 46–48.
6. Сапожникова О.А. Творчество С. Буяннэмэха как социокультурное явление Монголии // Культура и образование. 2018. № 1 (28). С. 74–79.
7. Оюун Э. Монголын театрын түүхэн замнал. Улаанбаатар: Улсын хэвлэлийн газар 1989. 226 х.
8. Мазова Е.В. Ярусное построение композиции как прием структурирования театрального и изобразительного пространства в искусстве Александра Тышлера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 4 (90). С. 135–140. https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.30.
9. Ли Чуньсян. Искусство сценической декорации в социалистической Монголии // Искусство Евразии. 2021. № 3 (22). С. 90–103. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.03.008.
10. Мушникова Е.А. Вклад художника Лувсангийна Гавы в развитие театрально-декорационного искусства Монголии // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2018. № 3 (17). С. 161–166.

11. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
12. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх (1940–1989). Улаанбаатар: Улсын хэвлэх газар, 1989. 160 х.
13. Батчулуун Л. Лувсангийн Гаваа. Улаанбаатар: Интерпрес. 2014. 176 х.
14. Дүрслэх Урлагийн Сургуулийн Түүхэн Товчоон / Зохиогч: Д. Уранчимэг мөн бусад; ерөнхий редактор Э. Сонинтогос. Улаанбаатар, 2021. 304 х.
15. Майдар Д. Графика Монголии. Москва: Изобразительное искусство, 1988. 176 с.

References

1. Sukhee, B. (2008) ‘Mysterial and epic background of the Mongolian theatre’, *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (69), pp. 22–24. (In Russ.)
2. Sukhee, B. (2009) ‘Historical and religious sources of the Mongolian theatre’, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Vestnic Tomsk State University,* (3), pp. 72–75. (In Russ.)
3. Sukhee, B. (2009) *Problems of the formation of a European-type theater in Mongolia.* Cand. Art sci. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
4. Kohn, M. (2010) *Lama of the Gobi: How Mongolia's mystic monk spread Tibetan Buddhism in the world’s harshest desert.* London: Blacksmith Books.
5. Sapozhnikova, O.A. (2016) ‘S. Buyannemekh′s creative work in the context of Mongolian theatre formation in the first third of the 20th century’, *Philology. Theory & Practice,* (12), pp. 46–48. (In Russ.)
6. Sapozhnikova, O.A. (2018) ‘Creativity of S. Buyannemekh as a social and cultural phenomenon of Mongolia’, *Culture and education,* (1), pp. 74–79. (In Russ.)
7. Oyun, E. (1989) *The historical course of the Mongolian theater.* Ulaanbaatar: State Publishing House. (In Mong.)
8. Mazova, E.V. (2018) ‘Tier composition as a device for structuring theatrical and pictorial space in Alexander Tyshler's creative work’, *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice,* (4), pp. 135–140. doi:10.30853/manuscript.2018-4.30. (In Russ.)
9. Li, Chun Xiang (2021) ‘Mongolia stage decoration in the socialist period’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (3), pp. 90–103. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.03.008. (In Russ.)
10. Mushnikova, E.A. (2018) ‘Luvsangiin Gavaa's contribution to the Mongolian theatrical and scenery art’, *Uchenyye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) = Scientific notes (Altai state Academy of culture and arts),* (3), pp. 161–166. (In Russ.)
11. Lomakina, I.I. (1970) *Fine arts of socialist Mongolia*. Ulaanbaatar: State Publishing House of Mongolia. (In Russ.)
12. Sonomtseren, L. and Batchuluun, L. (1989) *A brief history of Mongolian fine arts (1940–1989).* Ulaanbaatar: State Printing House.
13. Batchuluun, L. (2014) *Luvsangiin Gavaa.* Ulaanbaatar: Interpress. (In Mong.)
14. Sonintogos, E. (ed.) (2021) *A brief history of the Institute of Fine Arts.* Ulaanbaatar: s.n. (In Mong.)
15. Maidar, D. (1988) *Graphics of Mongolia.* Moscow: Izobrazitel’noye iskusstvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Эрдэнэцогт Батхулэг, специалист, Департамент по реализации политики в области творчества и искусства, Министерство культуры Монголии; докторант Академии изобразительных искусств, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, art.bathuleg@gmail.com.

Information about the author

Erdenetsogt Bathuleg, Specialist, Department of the State policy in the fields of creative work and art, Ministry of Culture, Ulaanbaatar, Mongolia; Doctoral Student, Academy of fine arts, Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, art.bathuleg@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 03.08.2023; одобрена после рецензирования 14.08.2023; принята к публикации 18.08.2023.
The article was received by the editorial board on 03 August 2023; approved after reviewing on 14 August 2023; accepted for publication on 18 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 72–85. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 72–85. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036.7:7.01
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.006

Стремительный взлет: к 75-летию художника Зинаиды Курчатовой (1948–1983)



Габышева Ася Львовна

Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), Якутск, Российская Федерация
asiagabysheva@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена творчеству якутского живописца Зинаиды Курчатовой. Цель работы — изучение творчества, выявление особенностей пластического и образного языка художника, работавшего в таких жанрах, как портрет, пейзаж, тематическая картина. С помощью искусствоведческого анализа были установлены композиционные и колористические приемы, трактовка образов автором. Особое внимание уделено пейзажу: колоритный, лаконичный, наполненный эмоциональной глубиной, лирико-эпичным содержанием, он повествует о красоте северной земли и открывает мировидение автора. Обзор выполнен на основе монографической коллекции З.К. Курчатовой, хранящейся в собрании Национального художественного музея Республики Саха (Якутия). Данная статья приоткрывает практически забытую страницу о творчестве члена Регионального отделения Союза художников Якутии, Союза художников России Зинаиды Курчатовой. Работа впервые публикует и вводит ее наследие в научный оборот. Материал актуален для осмысления творчества живописца и для представления более полной панорамы якутского изобразительного искусства второй половины XX века.
Ключевые слова: Зинаида Курчатова, живопись, портрет, пленэр, пейзаж, композиция, колорит

Для цитирования: Габышева А.Л. Стремительный взлет: к 75-летию художника Зинаиды Курчатовой (1948–1983) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 72–85. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.006. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1028.

© Габышева А.Л., 2023

Original article

Rapid ascent: to the 75th anniversary of the artist Zinaida Kurchatova (1948–1983)

Asya L. Gabysheva

National Arts Museum of the Sakha Republic (Yakutia), Yakutsk, Russian Federation
asiagabysheva@yandex.ru

Abstract. The article discusses the work of Yakut painter Zinaida Kurchatova. There was no specific focus on studying her legacy in art criticism. The goal of this article is to study the painter's works, to identify the features of her plastic and figurative language considering all the different genres she worked in, such as portrait, landscape, and themed based painting. The study was carried out in accordance with art review principles, which helped to identify compositional and coloristic techniques of the author, as well as her interpretation of images. Particular attention was paid to landscapes. Colorful, concise, full of emotional depth and lyrical-epic content, they recount the beauty of the Northern Land and open up the author's worldview. The study was based on the monographic collection of Zinaida Kurchatova, stored in the collections of the National Arts Museum of the Sakha Republic (Yakutia). This article reveals an almost forgotten page in the creative work member of the Artists Union of Yakutia, Regional Branch of the Union of Artists of Russia, of Zinaida Kurchatova. This is the first work to publish and introduce her legacy into scholarly discourse. The article is relevant for understanding the painter's work and presenting a more complete picture of Yakut fine arts of the second half of the 20th century.

Keywords: Zinaida Kurchatova, painting, portrait, plein-air, landscape, composition, coloration

For citation: Gabysheva, A.L. (2023) 'Rapid ascent: to the 75th anniversary of the artist Zinaida Kurchatova (1948–1983)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 72–85. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.006. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1028. (In Russ.)

Введение

Творчество Зинаиды Капитоновны Курчатовой (1948–1983) не было объектом пристального внимания в искусствоведении. Воспоминания, дающие общее представление о художнике, опубликованы З.И. Ивановой в сборнике «Северные вернисажи» [1, с. 47–51]. Краткая биография дана в справочнике «Художники Якутии: члены Союза художников России» [2, с. 39]. Цель нашего исследования — с помощью искусствоведческого анализа выявить особенности пластического и образного языка художника. Материалом послужила монографическая коллекция З.К. Курчатовой из собрания Национального художественного музея Республики Саха (Якутия).

В 1970-е гг. состав якутских живописцев активно пополнялся выпускниками центральных художественных вузов, громко заявивших о себе на республиканских, зональных, всесоюзных выставках. С их приходом якутское изобразительное искусство вступило в новую фазу своего развития [3; 4; 5]. Возрастает внимание к пластической выразительности образов, постижению внутреннего мира человека, его эстетизации; ведутся поиски в области символико-обобщенного языка, метафоры и иносказания. Это время характеризуется широтой выбора тем, композиционных форм и приемов. Молодое поколение художников испытывает интерес к нравственно-этическим проблемам современности, обращается к более углубленному изучению национальной истории, культуры и традиций своего народа. Они активно участвуют в республиканских и всесоюзных молодежных выставках, проходят стажировки

в Домах творчества Союза художников СССР, куда съезжаются мастера из разных республик Советского Союза, по путевкам комсомола выезжают работать на Байкало-Амурскую магистраль (БАМ) и в самые дальние северные районы Якутии. Благодаря ежегодному участию в выставках, общению с коллегами на творческих дачах шло взаимообогащение, обмен опытом, что содействовало активному формированию креативности и росту мастерства молодых авторов, их работе в общем русле общероссийского искусства [6; 7]. Творчество семидесятников отличалось от произведений художников старшего поколения авторской интонацией, многозначностью, яркой индивидуальной манерой письма (Николай Иннокентьев [8, с. 58], Людмила Слепцова [8, с. 56], Эдуард Васильев [8, с. 54], Исай Капитонов [6, с. 176; 8, с. 57], Николай Павлов, Мария Магатырова [8, с. 62], Тимофей Степанов [9]). В этом красочном многоголосье молодой якутской живописи Зинаида Курчатова за короткий жизненный срок, отпущенный ей, успела состояться как художник с большим творческим потенциалом, однако ее путь неожиданно прервался на стремительном взлете.

Для многих коллег по цеху первая персональная выставка, посвященная памяти Зинаиды Курчатовой, в 1984 году явилась своего рода неожиданным открытием профессионально сложившегося мастера со своим почерком и взглядом на жизнь. Экспозиционные площади музея на ул. Хабарова, 27 вместили более 140 живописных полотен, этюдов и рисунков разных лет. Спустя 34 года в выставочном зале Национального художественного музея состоялась выставка «Два берега одной реки. Ускользающая реальность» (2018), вновь продемонстрировавшая творчество З.К. Курчатовой совместно с необычными картинами ее талантливой дочери Анны Осиповой. По прошествии многих лет произведения Зинаиды не утратили своей притягательности и сегодня способны волновать сердце самого искушенного современного любителя искусства. Своеобразные по характеру и эмоциональной окраске портреты, пейзажи, тематические полотна побуждают по-новому взглянуть на привычное течение жизни, задуматься над человеческой неповторимостью, ощутить вселенскую безграничность мира.

Становление художника

На открытии выставки живописца в Национальном художественном музее РС(Я) мы уже обратили внимание, как «сложен и непредсказуем процесс вхождения молодого художника в большое искусство. Но безусловно одно — кроме таланта необходим упорный повседневный труд, искренняя увлеченность своим делом. Этими качествами Зинаида обладала в полной мере»[1]. Активная, вдумчивая, работоспособная, она успевала везде: «преподавала в художественном училище, сотрудничала с книжным издательством, вела общественную работу, встречалась с друзьями, ездила вместе с мужем, художником Афанасием Осиповым, на этюды в горы, тайгу и тундру, была его добрым другом, женой и нежной матерью для дочки Анечки. Но самое главное — жила и работала творчески»[2].

Родилась Зинаида Капитоновна Курчатова в 1948 году в селе Большой Патом Бодайбинского района Иркутской области в многодетной семье кадрового охотника. В 1968 году с отличием окончила Якутское художественное училище, в 1974 году завершила обучение на живописном отделении Дальневосточного института искусств (в мастерской профессора живописи и рисунка К.И. Шебеко). С 1974 года преподавала в родном училище, одновременно вела интенсивную творческую деятельность. Ее творчество, будучи неотъемлемой частью якутского изобразительного искусства последней четверти XX века, активно представлялось на всесоюзных и зональных выставках, в культурном обмене с ведущими мастерами своего времени. К 1977 году она приняла участие во многих художественных выставках, среди которых крупнейшая всесоюзная выставка «Молодость России» (1976). В Союз художников СССР была принята в 1977 году, работы демонстрировались на таких крупных выставках, как «Советский Дальний Восток» (1980), «Советская Россия» (1980), «По родной стране» (1983) [2, с. 39].

Портрет в творчестве З.К. Курчатовой

Творческая биография Зинаиды началась с портретного жанра. Уже в ранних работах выявляется главное качество ее дарования — острое чувство цвета, плотная живописная манера. Художника всегда влекла стихия цвета, что проявилось еще в студенческие годы в якутском училище, развилось и укрепилось в институте под руководством прирожденного колориста, мастера живописи К.И. Шебеко[3]. Яркие краски Приморского края глубже раскрыли перед ней многозначность цвета, понимание звучности колорита. Она стала писать живо, а плотный мазок

[1] Она словно фата-моргана растворяется прекрасным видением... // Национальный художественный музей РС(Я) [сайт]. 04.08.2023. URL: https://sakhamuseum.ru/news/2097/ (дата обращения: 04.08.2023).

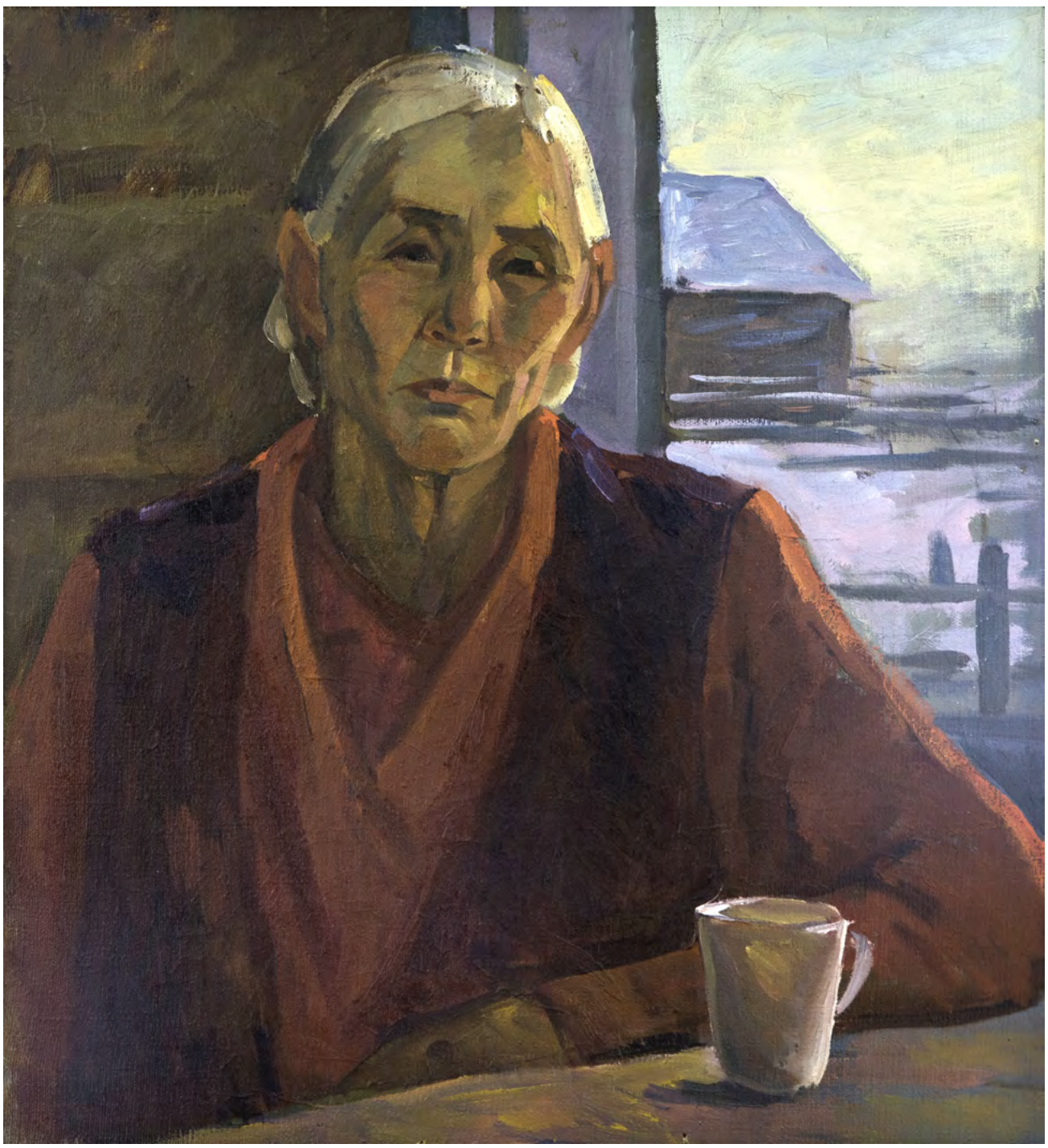
[2] Там же.

[3] Шебеко Кирилл Иванович // Российская академия художеств [сайт]. URL: http://rahusdv.ru/shebeko (дата обращения 30.07.2023).

1 2
3







1. **З.К. Курчатова.**
Портрет Саши Павлова.
1976.
Холст, масло.
75 x 79.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия).
Фото А. Васильева

2. **З.К. Курчатова.**
Девушка в голубом.
1977.
Холст, масло.
110 x 96.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия).
Фото А. Васильева

3. **З.К. Курчатова.**
Бабушка Акулина.
1983.
Холст, масло.
60 x 55.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия).
Фото А. Васильева

постепенно обрел свободу. Об определенных решениях колористических задач свидетельствуют сами названия работ: «Девушка в красном» (1977), «Девушка в голубом» (1977), «Женский портрет в красном. Ася» (1978). В этом плане удачно исполнен декоративный «Портрет Саши Павлова» (1976, рис. 1), один из лучших детских образов в якутской портретной галерее. Живая радостная живопись построена на контрасте белого цвета шубки, вишневого шарфа и яркого синего фона. Легкая светотеневая моделировка лица с пухлыми щечками подчеркивает детскую непосредственность мальчика, сидящего в причудливом кресле, спинку которого представляют широкие лопасти лосиных рогов. Работа, наделенная экспрессивной выразительностью цвета, изящная в рисунке, написана свободно и широко.

В произведении «Девушка в голубом» (рис. 2) художник сосредоточился на цветовых соотношениях, интригующей игре переливов тонких оттенков синего и голубого. Передача национального типа, художественная структура картины, сложная цветовая нюансировка и сочность живописи, пластический ритм линий создают обобщенный образ труженицы, полный поэтической гармонии и мечтательности.

В последней работе, «Бабушка Акулина» (1983, рис. 3), намечаются новые тенденции в характере портрета, на первый план выступает эстетика изображения человека. Это, прежде всего, тяготение к камерности, углубленному психологизму. Уютом и теплотой веет от образа старой женщины, прост окружающий антураж, зимний пейзаж за окном с деревенской изгородью и деревянным строением. Портрет написан мягкими текучими линиями, в противовес прямым горизонталям бревенчатых стен, вертикальному проему окна. Художник убедителен в своей искренности, подчеркивая индивидуальность и неповторимый характер персонажа, проникновенно рассказывая о женщине, умудренной прожитыми годами. На столе чашка с любимым утренним чаем перед дойкой коровы — ежедневный ритуал, говорящий о тесной связи с неторопливым многовековым укладом жизни, который наложил свой отпечаток на облик человека. В картине нет никакого действия, но автор исподволь подмечает скромность, спокойствие и душевную теплоту женского образа.

Пейзажи в творчестве З.К. Курчатовой

Творческие устремления Зинаиды Курчатовой были неотделимы от отношения к окружающему, горячего участия во всём, что волновало ее как художника и человека. Она с юности спешила жить, познать, охватить все разом. Энтузиазм и страстная мотивация к созиданию создавали особую жизненную установку ее неуемной натуры. Выросшая в небольшой таежной деревеньке на берегу быстрой и полноводной реки Большой Патом, Зинаида сохранила глубокую связь с природой, в лесу она никогда не теряла ориентиры, дикие необжитые места притягивали ее своей завораживающей тайной. Несмотря на определенные трудности длительных путешествий, с удовольствием отправлялась писать суровые и прекрасные Момские хребты, Томпонскую тундру. Поначалу на формирование творческой личности художника большое влияние оказывало присутствие мужа, живописца Афанасия Осипова [10]. Но именно пленэрная практика дала Курчатовой возможность широких творческих поисков своего изобразительного почерка, пространственного решения холста, гармонии колорита, передачи световоздушной среды.

Законченные картины выполнены непосредственно на местности. Такой пленэрный подход связал творческий метод и мировоззрение автора, дал живость, ощущение колористической свободы. Пейзажи обычно написаны с высокой точки. Пластическая композиция произведений выстроена фризообразно, характеризует пространственно-горизонтальный взгляд автора. Подобное восприятие мира характерно для человека, живущего на Севере, где воздух, кристально чистый и прозрачный, сокращает расстояния, позволяя четко просматривать даль до самого небосклона. Пейзажи создают эффект втягивающего пространства, сплавленного из теплых и холодных цветов неодинаковой светосилы. Здесь З.К. Курчатова познала торжественное величие и глубинное пространство заполярного ландшафта, его мощный космический размах. Живопись звучная, энергичная — это панорама долин с озерами и высоким небом, с лиловыми грядами пологих сопок или остроконечными пиками скалистых пород на горизонте и необъятным простором. В картинах впечатляет безмолвная тишина, царящий величественный покой горных хребтов. Художник шире использует сочную, живописную выразительность цвета, характер наложения красок. Кажется, сама природа подсказала несколько иную палитру, которая становилась более пластичной и звучной в передаче прозрачного горного воздуха, необозримых далей заполярной тундры. Еще одна важная деталь: изображая даже самые далекие необжитые территории, где, казалось, не ступала нога человека, автор вводил в многоцветие пейзажа еле заметные крошечные фигурки людей, оленей или палатки. По эстетической выразительности пейзажи запечатлели именно Север Якутии, их не спутаешь с видами и цветовыми особенностями равнинных ландшафтов центральных районов республики. В работах Зинаида передавала торжество ярких осенних красок, развертывающих необыкновенную ширь

4. **З.К. Курчатова. Осенняя тундра.** 1975. Холст, масло. 50 x 68. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева

5. **З.К. Курчатова. Ясный день.** 1979. Холст, масло. 40 x 91. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева



северного пейзажа с линейными и цветовыми ритмами неприступных гор. Композиционное чередование очертаний кряжистых перевалов и синеющих холмов контрастирует с вертикалями редких деревьев, словно наряженных в яркие платьица из пламенеющей рыжей хвои («Осенняя тундра», 1975, рис. 4; «Осенний вечер», 1979; «Ясный день», 1979, рис. 5). Так на основе своих зрительных ассоциаций она создает целостные, завершенные виды арктического мира. Само образное содержание картин составляет квинтэссенцию мировосприятия автора.



6. **З.К. Курчатова. Осенний пейзаж.** 1979. Холст, масло. 62 x 108. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева

Основная часть работ Курчатовой создана в творческих путешествиях на север Якутии. Произведения этого периода экспрессивны и декоративны, цвета тяготеют к горячим тонам. Привлекает умение художника передать скупыми деталями живописную суть пейзажного образа: голубым оком блистает небольшое озерцо в горах, контрастом полыхнули теплые рыжеватые земляные краски, решительно вторглись темные пики вершин в кристально чистую синеву небес Момы. Эти красочные, насыщенные цветом всплески подобны таким динамическим музыкальным оттенкам, как сфорцандо или фортиссимо. В полнокровных пейзажах предстает удивительный, эмоционально богатый мир живописца, в котором ладно живут и радость бытия, и драматическая напряженность — красочные и звучные, они несут энергию и оптимизм («Момский пейзаж», 1978; «Осенний вечер», 1979, рис. 7).

Работы Зинаиды можно объединить в определенные циклы, созданные под впечатлением поездок. Так, в пейзажах 1975–1979 годов она идет еще от непосредственного чувства и романтической приподнятости. Очарованная северным краем, она любила передавать напряженность переходных моментов в природе: в ясное небо стремительно врываются облака, ночь сменяет день, если горы — то во время пылающего захода солнца, если река — то поздняя осень. Автор строит свои композиции на пластических контрастах, ритмических цезурах покоя и движения — «Закат над Момой» (1977), «Озерки в Момской тундре» (1979) — яркая декоративная живопись служит средством эмоциональной выразительности.

В начале 1980-х годов палитра художника высветляется, заметно стремление к более обобщенному образу, здесь иной колорит и художественные задачи. Насыщенную цветовую гамму сменяет спокойная тоновая живопись. Вместо экспрессии и зрелищности приходят величавые интонации, гармония единения человека с окружающей действительностью. Умиротворенностью, цельностью отличаются работы «Горы Байына» (1982), «Облака над долиной» (1982, рис. 8), «Музей в Черкехе» (1983), «Горное озеро» (1983). Усиливается еще одна немаловажная деталь — движение. Зрительно ощутимо бегут облака, текут реки, качают ветками сосны, едут на оленях люди, летят птицы. Пейзаж Зинаиды Курчатовой по своей эмоциональной окрашенности можно поделить на напряженно-драматический — «Заполярный пейзаж» (1975), «Пасмурный день в горах» (1979, рис. 9) и лирико-эпический — «Горное озеро» (1981, рис. 10), «Вечер в горах» (1983). Гармонично сочетание холодных и теплых, спокойных тонов в вытянутой по горизонтали композиции «Вечер в горах» (1983, рис. 11). В работе передано состояние просветленности и тишины. В нежных



7. **З.К. Курчатова. Осенний вечер.** 1979. Холст, масло. 31 x 81. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева



8. **З.К. Курчатова. Облака над долиной.** 1982. Холст, масло. 60,8 x 120. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева



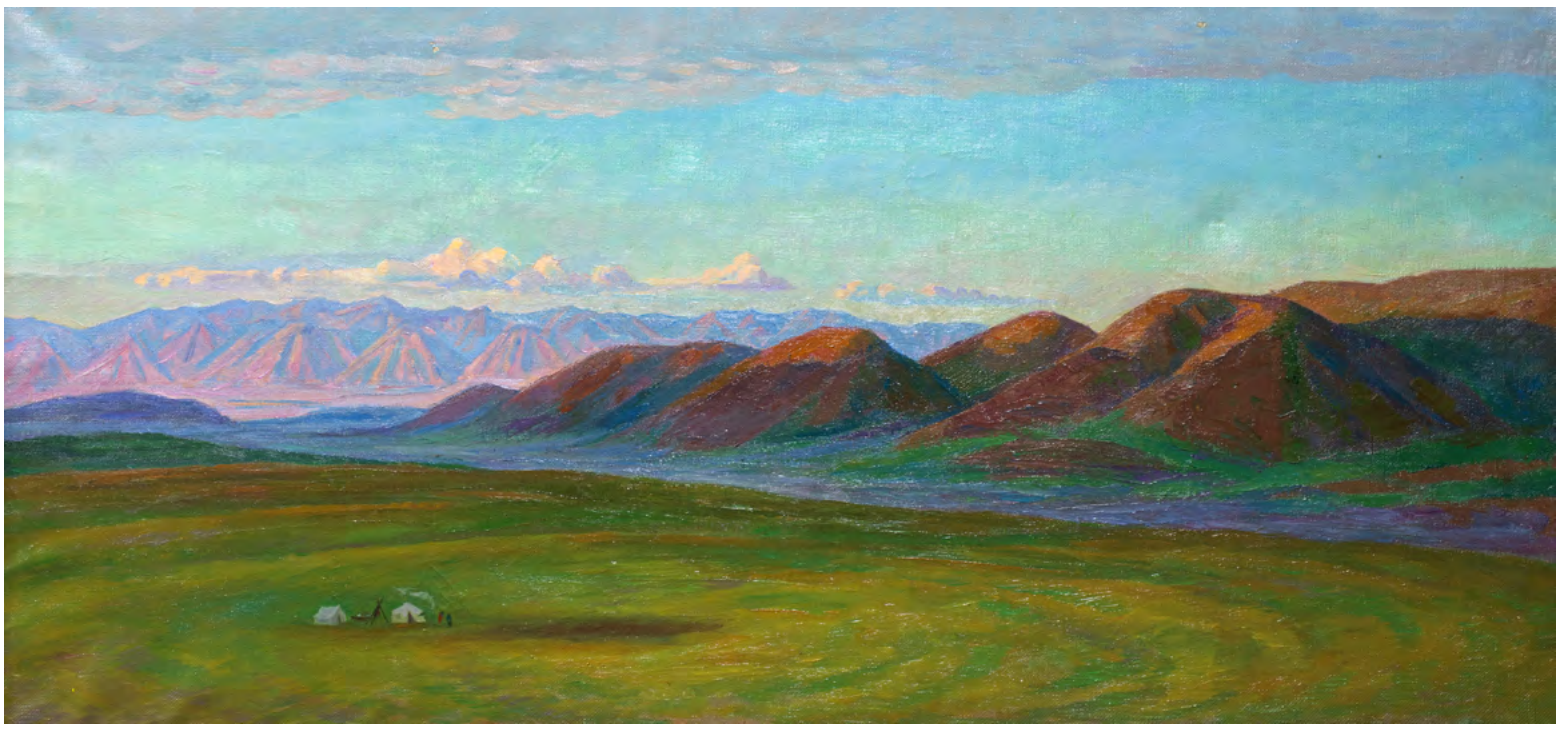
9. **З.К. Курчатова. Пасмурный день в горах.** 1979. Холст, масло. 29,5 x 100. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева

переливах цвета красивы заснеженные вершины, зеленеют отроги пологих сопок с туманом, обволакивающим их подножия, синеет полоска реки, бездонное небо с низкими облаками — всё настроено на элегический лад. Причем глубина пространства усиливается не за счет активности цвета, а благодаря перспективе четких линейных, почти графичных очертаний гор.

В одном из пейзажей, «Спешат к стаду» (1983, рис. 12), написанном с высоты птичьего полета,



10. **З.К. Курчатова. Горное озеро.** 1983. Холст, масло. 55 x 116. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева



11. **З.К. Курчатова. Вечер в горах.** 1983. Холст, масло. 55,5 x 115. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева

изображена река в предзакатный час, окруженная высокими горами. Автор уловил момент, когда лучи уходящего солнца окрасили небо с нависшими тучами и его отражение в водной глади реки розовато-сиреневым и жёлтым цветом. Живописец смог передать влажность вечернего воздуха, покой и гармонию, но также ощущение удивительной шири, космического масштаба и мощи природы. По своему обыкновению Зинаида одухотворяет произведение присутствием человека, помещая в древнюю панораму миниатюрные одинокие фигурки оленеводов словно песчинки, затерявшиеся среди грандиозных просторов. За счет этого приема работа обретает черты тематической картины и передает чувство глубинной органической связи человека с землей. Пожалуй, это один из лучших пейзажей, созданных Зинаидой Курчатовой. В художественном образе отражается не только острое восприятие действительности, насыщенное романтикой новых открытий и лиризмом, но и мироощущение, мировоззрение самого автора. Пластический язык преисполнен гармоничности бытия, красота и величие пейзажных композиций выделяют ее произведения в панораме якутской живописи тех лет.



12. **З.К. Курчатова. Спешат к стаду.** 1983. Холст, масло. 69,5 x 104,5. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото А. Васильева

Главным в характере З.К. Курчатовой было стремление к познанию, отсюда, видимо, и любовь к путешествиям, жажда увидеть как можно больше, шире, глубже. Ей довелось в те годы посетить Италию, Монголию, побывать в самых отдаленных уголках родной Якутии. Появились новые планы и замыслы художника на будущее.

Сюжетно-тематическая живопись З.К. Курчатовой

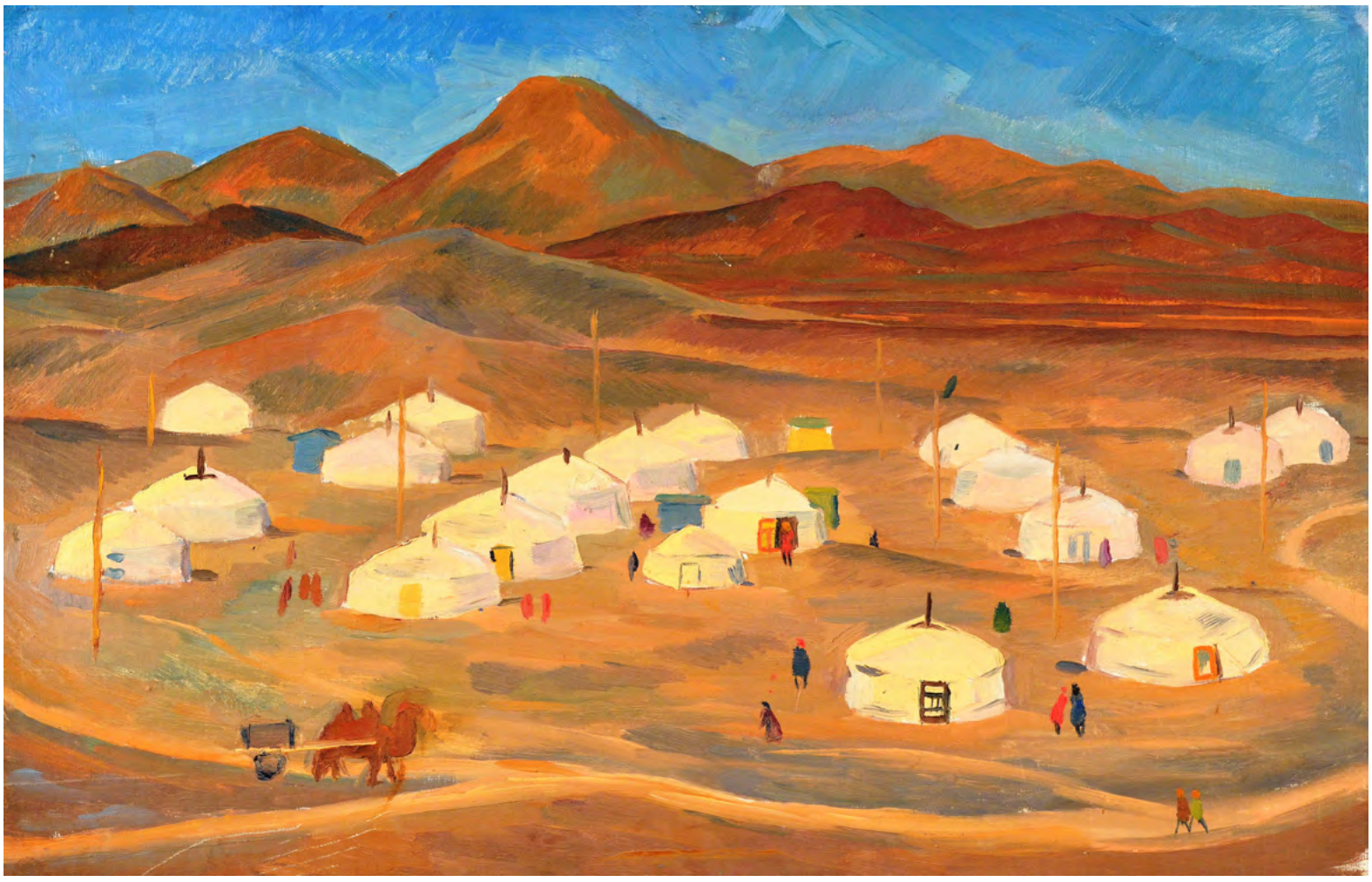
В 1978–1979 годах в творческом турне по Монгольской Народной Республике Зинаида создает жизнерадостную, декоративно-нарядную серию пейзажей, в которых, кроме географических особенностей и первозданной красоты природы, ощущается почтительное отношение автора к традициям и обычаям народа, проникновение в живописную суть южного края. Поездка в Монголию обогатила ее опыт тонкими жизненными наблюдениями — «Вечерний разговор» (рис. 13), «Мама приехала!», «Окраина Сомона» (рис. 14). Серия построена на сплаве золотистых, синих, белых, красных тонов, передающих световоздушную среду страны пустынь, степей, горных массивов и хребтов, — «Табунщик-монгол», «Вечер в горах», «Кочующие пески» (рис. 15) и др. В Монголии она, как всегда, много работала на пленэре. Каждый этюд исполнен тщательно и композиционно завершен. Многочисленные путевые наброски, зарисовки карандашом, схваченные уверенной линией с легкой штриховкой, характеризуют автора как прекрасного рисовальщика (например, «Бабушка с внучкой», 1983).

О зарождении жанровой живописи в творчестве художника свидетельствуют картины «Ожидание» (1980), «С бабушкой» (1983), «Девочки» (1983), «Девичий разговор» (1983).

Ощущением грядущих перемен веет от полотна «Ожидание» (1983, рис. 16). Изображена девушка, сидящая на белом олене, рядом спешившийся юноша с оленем, держащий в руках повод. Композиция выстроена в ракурсе снизу, что усиливает монументальное, несколько эпичное звучание картины о вечном вопросе любви — основе бытия человечества. В арктических широтах роль женщины особенно велика, она хозяйка очага. Без нее нет огня и пищи в чуме, нет продолжения жизни на мерзлой земле. Девушка, как некая драгоценность, парит над простором тундры, восседая на олене. В целом композиционное решение — ключ к пониманию образного строя картины. Интенсивный синий цвет реки и дальних гор, высокое



13. **З.К. Курчатова. Вечерний разговор. Монголия.**
1979.
Холст, масло.
50 x 110.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия).
Фото А. Васильева



14. **З.К. Курчатова. Окраина Сомона.**
1979.
ДВП, масло.
41,7 x 63,5.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия).
Фото А. Васильева



15. **З.К. Курчатова. Кочующие пески (Монголия).**
1979.
Холст, масло.
40,5 x 100.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия).
Фото А. Васильева

небо, затянутое легкой белой пеленой облаков с лазурными просветами, рыжеватая земля — фон, на котором изображены персонажи — любимая автором цветовая гамма. Кисть художника подчинена плавному ритму мазков, скользящих по контуру фигур, округлым береговым линиям реки, рождая ощущение умиротворенности. Над этим вечным простором каждый из них задумался о чем-то своем, молча ведя неслышный диалог о будущем и заветных мечтах. Ничто не нарушает покой и тишину в этом безмолвии, разве что косяк улетающих птиц в высоком небе вносит в картину легкую нотку печали.

Поэтические ассоциации вызывает проникновенная сценка в картине «Девичий разговор» (рис. 17), построенная на тональных цветовых переходах. Работа написана на пленэре, подружки изображены в светлый летний день в тени деревенского амбара, ведущие свой девичий доверительный разговор. В знойном воздухе ощутима мягкая, лирическая, задушевная интонация. Девочка постарше, сидящая на крыльце с цветами в руках, возможно, поведала подружкам что-то глубоко личное, сокровенное. Убедительно написаны естественные позы, несколько отрешенные лица детей, всецело погруженных в раздумья, — эта легкая первая грусть проста и изящна. В контексте картины важную роль играет пейзаж. Светлые платьица девочек на зеленом фоне травы обнаруживают аналогии с полевыми цветами. Материально осязаемый сруб старинного амбара с углами навыпуск подчеркивает прописанную отдельными штрихами мягкую зеленую поросль. Открывшийся слева освещенный солнцем пейзаж выступает символом начала нового жизненного пути.

Заключение

Творчество З.К. Курчатовой формировалось в русле общих исканий изобразительного искусства 1970–1980 годов. Анализ произведений показал, что ее работы продолжают традиции академической школы живописи, имеют свой пластически завершенный язык с яркими, насыщенными красками, тяготеющий к некоторой стилизации и декоративности. Талантливый художник, она со всей серьезностью подходила к портретному жанру, решая колористические задачи и уделяя внимание психологической разработке персонажей. В тематической картине обращалась к духовно-нравственным проблемам современности. Здесь присутствует женское лирическое начало с цельным авторским видением своего времени. В своих произведениях художник отталкивается от самой жизни, которую она ощущала остро, живо и с искренним интересом ко всему сущему.

Большое место в ее творчестве занимал пейзаж. В композициях следует отметить обобщение, умение живописно, емко передать заполярный образ природы в лирико-эпическом ключе. В полотнах, наполненных воздухом, ритмикой уходящих вдаль пространств, живет неизбывная любовь к своей земле, широкий гуманистический взгляд на окружающий мир. В этом заключается эстетическая ценность ее искусства.

Девять лет самостоятельной творческой работы после окончания института — небольшой срок для становления художника. Зинаида Курчатова была лишь в начале своего большого пути, но оставила яркий след в истории развития якутского изобразительного искусства.



16. **З.К. Курчатова. Ожидание.**
1980.
Холст, масло.
135 x 180.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия).
Фото А. Васильева



17. **З.К. Курчатова. Девичий разговор.**
1983.
Холст, масло.
75,5 x 100.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия).
Фото А. Васильева

Список источников
1. Иванова З.И. Светлый образ // Северные вернисажи : сборник статей / сост. З.И. Иванова. Якутск: Якутское книжное издательство, 1990. С. 47–51.
2. Иванова-Унарова З.И. Художники Якутии: члены Союза художников России. СПб.: [б. и.], 2006. 288 с.
3. Потапов И.А. Изобразительное искусство Советской Якутии. Л.: Художник РСФСР, 1960. 66 с.
4. Потапов И.А. Творческие проблемы художников Якутии (1945 – середина 1970-х гг.) / отв. ред. В.Х. Иванов. Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1992. 172 с.
5. Иванова-Унарова З.И. Якутское искусствоведение: состояние, проблемы, перспективы // Музеи в культурном пространстве Евразии : материалы научной конференции с международным участием (октябрь, 2011 г.) / науч. ред. Г.Г. Неустроева, Л.А. Кузьмина. Якутск: Издат. дом СВФУ, 2013. С. 190–197.
6. Потапов И.А. Художники Якутии. Л.: Художник РСФСР, 1983. 200 с.
7. Иванов В.Х. Развитие жанров в якутской живописи. Якутск: Якутское книжное издательство, 1984. 72 с.
8. Иванова З.И. Новые рубежи якутской живописи (1975–1989 гг.) // Творчество художников Советской Якутии: сборник научных трудов / отв. ред. А.Н. Осипов. Якутск: Якутское книжное издательство, 1990. С. 47–65.
9. Луценко Ю.В. Возрождение и трансформация мифов в изобразительном искусстве Якутии как фактор национальной идентификации // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 2. С. 44–45.
10. Потапов И.А. Афанасий Осипов : альбом-монография. М.: ООО «Da stile», 1998. 135 с.

References
1. Ivanova, Z.I. (1990) ‘Bright image’, in Ivanova, Z.I. (comp.) *Northern vernissages* [Collection of articles]. Yakutsk: Yakutskoye knizhnoye izdatel’stvo, pp. 47–51. (In Russ.)
2. Ivanova-Unarova, Z.I. (2006) *Artists of Yakutia: members of the Union of Artists of Russia.* Saint Petersburg: s.n. (In Russ.)
3. Potapov, I.A. (1960) *Fine art of Soviet Yakutia.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
4. Potapov, I.A. (1992) *Creative problems of artists of Yakutia (1945 – mid-1970s).* Yakutsk: Yakut Scientific Center SB RAS. (In Russ.)
5. Ivanova-Unarova, Z.I. (2013) ‘Yakut art studies: state, problems, prospects’, in Neustroeva, G.G. and Kuzmin, L.A. (eds.) *Museums in the cultural space of Eurasia* [Conference proceedings]. Yakutsk: Northeastern Federal University, pp. 190–197. (In Russ.)
6. Potapov, I.A. (1983) *Artists of Yakutia.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
7. Ivanov, V.Kh. (1984) *Development of genres in Yakut painting.* Yakutsk. Yakutskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
8. Ivanova, Z.I. (1990) ‘New frontiers of Yakut painting (1975–1989)’, in Osipov, A.D. (ed.) *Works of artists of Soviet Yakutia.* Yakutsk: Yakutskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 47–65. (In Russ.)
9. Lutsenko, Yu.V. (2009) ‘The regeneration and transformation of myths in the imitative art of Yakutia as a factor of the national identification’, *Gumanitarnyye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal'nem Vostoke = Humanitarian Studies in Eastern Siberia and the Far East,* (2), pp. 44–45. (In Russ.)
10. Potapov, I.A. (1998) *Afanasy Osipov.* Moscow: Da stile Publ. (In Russ.)

Информация об авторе
Габышева Ася Львовна, главный научный сотрудник, Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия), Якутск, Российская Федерация. Заслуженный деятель искусств РС(Я) и РФ, действительный член Академии духовности РС(Я), Петровской академии наук и искусств, asiagabysheva@yandex.ru.

Information about the author
Asya Lvovna Gabysheva, Chief Researcher, National Arts Museum of the Sakha Republic (Yakutia), Yakutsk, Russian Federation. Honored Arts Worker of the Sakha Republic (Yakutia) and the Russian Federation; Full Member, Academy of Spirituality of the Sakha Republic (Yakutia) and Peter’s Academy of Sciences and Arts, asiagabysheva@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 04.08.2023; одобрена после рецензирования 23.08.2023; принята к публикации 25.08.2023.
The article was received by the editorial board on 04 August 2023; approved after reviewing on 23 August 2023; accepted for publication on 25 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 86–105. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 86–105. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036+725.917(571.6)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.007

XIII Региональная художественная выставка «Дальний Восток»: цифры, факты, выводы



Левданская Наталья Андреевна

Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация
lna293@mail.ru

Аннотация. Снижение качества региональных выставок последних лет не раз отмечалось исследователями, занимающимися современным отечественным искусством, и самими художниками. С помощью эмпирического количественного метода автором проведен анализ ротации художников Дальнего Востока, принимавших участие в XII и XIII Региональных выставках «Дальний Восток», выявлены видовые предпочтения в искусстве мастеров разных территорий региона. Методы наблюдения, сравнения, анализа экспозиции, каталогов зональных/региональных экспозиций разных лет позволили сделать выводы о некоторых причинах организационного порядка, ведущих в конечном счете к снижению качества проведения выставок, являющихся на протяжении около шестидесяти лет основным критерием состояния изобразительного искусства в регионах страны.
Ключевые слова: XIII Региональная выставка «Дальний Восток», современное искусство Дальнего Востока, экспозиция, каталог

Для цитирования: Левданская Н.А. XIII Региональная художественная выставка «Дальний Восток»: цифры, факты, выводы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 86–105. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.007. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1041.

© Левданская Н.А., 2023

Original article

13th Regional art exhibition “Far East”: numbers, facts, conclusions

Natalia A. Levdanskaya

Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation
lna293@mail.ru

Abstract. Researchers involved in contemporary Russian art and artists themselves have repeatedly noted the decline in the quality of interregional exhibitions in recent years. The author of the article, using an empirical quantitative method, analysed the rotation of artists of the Far East who took part in the 12th and 13th Regional exhibitions “Far East”, and identified the specific preferences in the art of masters from different territories. Methods of observation, comparison, analysis of exhibitions, catalogs of zonal/regional exhibitions of different years allowed the author to draw conclusions about some of the reasons for the organizational order, ultimately leading to a decrease in the quality of exhibitions, which for about sixty years have been the main criterion for the state of fine art in the regions of the country.
Keywords: 13th Regional exhibition “Far East”, contemporary art of the Far East, exposition, catalogue

For citation: Levdanskaya, N.A. (2023) ‘13th Regional art exhibition “Far East”: numbers, facts, conclusions’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 86–105. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1041. (In Russ.)

Поистине выставками жив художник.
Они свидетели его творческой активности
и роста, его успехов и промахов, общественной
ценности его искусства. Жизнь в искусстве
без выставок потеряла бы для художника
обаяние и вдохновляющее чувство
необходимости его творчества для людей.
В.И. Кандыба

Введение

В 2003 году на конференции в рамках IX зональной выставки «Дальний Восток» в Хабаровске Виталий Ильич Кандыба отстаивал необходимость главенства реалистического искусства, отражающего действительность, современность. Тогда позиция автора данной статьи основывалась на том, что нет хороших и плохих стилей, есть хорошие и не очень произведения, не важно, в каких стилях черпал вдохновение художник,— в тот момент очень остро стояла и горячо обсуждалась проблема свободы творчества, обретенной художниками взамен системной помощи и опеки государства [1]. Спустя 20 лет об этом уже не спорят, всё как-то само собой разрешилось, но темы для обмена мнениями, естественно, остались.

Искусствоведение, как всякая другая наука, основывается на объективных данных. Искусствоведческий анализ всегда можно поставить под сомнение: у всех исследователей свои вкусы, предпочтения. Однако факты и цифры — объективная реальность. Опираясь на некоторые статистические подсчеты, сделанные при анализе состава и видовых предпочтений участников региональных выставок 2018 года в Петропавловске-Камчатском и 2023 года в Улан-Удэ, постараемся выяснить, какова ситуация с организацией и проведением региональных выставок «Дальний Восток», каковы их особенности по сравнению с «классическим» для этого рода выставок советским периодом [2; 3]. Представляется, что этот материал может быть интересен и полезен как искусствоведам, так и художникам всех территорий, входящих в состав Дальневосточного округа.

Сравнительный анализ XII и XIII Региональных художественных выставок «Дальний Восток»

Исчерпывающую характеристику тому, какие цели и задачи ставило государство перед зональными выставками и как этих целей добивались выставочные комитеты и художники, в своей статье по итогам региональной выставки «Сибирь — XIII» дал омский искусствовед В.Ф. Чирков [4], поэтому мы не будем касаться этой темы в данной статье.

Приморская государственная картинная галерея активно сотрудничает с современными приморскими художниками, в последние пять-шесть лет она реализует долговременный проект «Открывая Дальний Восток», в выставках которого уже приняли участие мастера из Магадана [5], Южно-Сахалинска, Улан-Удэ, Якутска; в 2023 году предстоит принять художников Бурятии. Автору довелось бывать на зональных/региональных экспозициях с 1985 года; в новом веке это были IX [6], X [7], XII [8] и XIII [9] выставки.

Большие выставочные залы, прекрасно изданные каталоги с портретами глав территорий, руководителей СХР, многолюдные вернисажи — всё это отличает выставки нового века, но качество самих экспозиций, особенно последних двух явно не соответствовало ожиданиям. После общения в кулуарах с коллегами-искусствоведами и художниками стало понятно, что и они не удовлетворены отбором произведений, экспозицией, каталогом.

Всё более актуальным становится вопрос: какими должны быть зональные выставки сегодня, для чего они нужны художественному процессу — не институциям и их руководителям, не тем, кто жаждет званий и наград,— а самому искусству и тем, кто его создает? Приведем цитату из статьи В.Ф. Чиркова: «…надо не забывать, что в постсоветский период региональные выставки утратили положение единственных, потому что наравне с ними стал организовываться ряд других <…>. И наблюдалась любопытная тенденция: практически все выставки без исключения стали заметно снижать художественный уровень» [4, с. 136]. Будучи солидарными с мнением Владимира Фёдоровича, попробуем здесь фактологически обосновать этот тезис.

Информация получена из списков произведений, отобранных на выставку в регионах, и каталога, изданного к открытию XIII Региональной художественной выставки «Дальний Восток», поэтому выявленные в результате подсчетов общие тенденции можно считать вполне корректными.

Из таблицы 1 видно, что общее число участников с 2018 до 2023 года увеличилось на три человека. Однако в 2018 году в региональной выставке не принимала участие Чукотка, только в ноябре 2018-го Бурятия и Забайкальский край были переведены в Дальневосточный округ и впервые приняли участие в экспозиции «Дальний Восток — XIII». Если вычесть количество участников этих трех территорий, то их останется 341 — ощутимая убыль.

Велика и ротация по персоналиям: до 50% и более представителей Приморья, Сахалина, Магадана, Еврейской автономной области, Республики Саха (Якутии) — экспонентов 2018 года не приняли участие в региональной выставке в 2023 году. Радикальное обновление состава участников всего за пять лет не может не обратить на себя внимание, не вызвать некоторой тревоги.

В Приморском отделении СХР, например, не приняли участие живописцы Александр Арсененко, Виктор Белоусов, Сергей Герасимов, Сергей Дробноход, Александр Ионченков, Евгений Корж, Андрей Лиценбергер, Пётр Мястовский, Алексей Плешивцев, Владимир Снытко, Виктория Сутырина, Михаил Фролов, Валерий Шапранов, Наталья Попович и ряд других; графики Евгений Петровский, Марина Коваль-Коряковская, Сергей Слепов, Любовь Степанова; мастера декоративно-прикладного искусства Олег Батухтин, Андрей Доленко, Галина Максимюк, Игорь Обухов. Исключение составляет раздел скульптуры, где в 2018 г. не было произведений, а в 2023 году появился один рельеф — «Акира Курасава» Ильи Топчия, работы которого ранее видеть не приходилось.

Дополнительным стимулом к проведению этого анализа и представлению его результатов стала горечь за художников Приморья: в былые годы автор статьи шла на площадку своих земляков в последнюю очередь — чтобы получить возможность сравнивать, уже имея представление о том, что показали мастера остальных территорий. И всегда можно было с удовлетворением отметить, что приморцы достойно конкурируют с соседями, даже с очень сильными якутскими художниками. На последних двух выставках всё было иначе, а на XIII региональной, когда появились еще и бурятские мастера, а многие сильные приморцы не были представлены, впечатление сложилось не в пользу нашего края.

Если посмотреть, какими видами изобразительного искусств и насколько полноценно представлены территории Дальнего Востока, то видно, что наиболее разносторонне развиваются все основные виды искусства в Якутии, Бурятии и Хабаровском крае. На остальных территориях наблюдаются перекосы в сторону отдельных видов: Чукотский округ показал исключительно прикладное искусство и немного скульптуры, в Магаданской области тоже превалирует декоративно-прикладное искусство, в осталь-

Таблица 1.
Ротация состава участников региональных выставок 2018 и 2023 гг.

Территория	Количество авторов в 2018 г.	Число убывших	Число прибывших	Количество авторов в 2023 г.	Примечания
Амурская область	31	12	6	25	
Республика Бурятия	–	0	0	65	Введена в состав Дальневосточного округа в 2018 г.
ЕАО (Биробиджан)	16	10	1	7	
Камчатский край	30	9	3	24	
Комсомольск-на-Амуре	26	6	4	24	
Магаданская область	28	17	4	15	
Находка	19	6	3	16	
Приморье	88	52	21	57	
Сахалинская область	22	10	8	20	
Уссурийск	14	2	4	16	
Хабаровский край	97	39	28	86	
Забайкальский край (Чита)	–	–	–	33	Введен в состав Дальневосточного округа в 2018 г.
Чукотский автономный округ	–	–	–	11	Не участвовал в 2018 г.
Республика Саха (Якутия)	79	42	17	54	
Всего	**450**	**205**	**99**	**453**	

Таблица 2.
Территориальная представленность разных видов искусства на выставке «Дальний Восток – XIII» (2023)

Территория	Количество работ	Живопись	Графика	ДПИ	Скульптура
Амурская область	34	20	3	10	1
Республика Бурятия	130	49	15	43	23
ЕАО (Биробиджан)	14	7	7	0	0
Камчатский край	47	28	11	3	5
Комсомольск-на-Амуре	31	9	12	9	1
Магаданская область	47	9	0	4	34
Находка	35	19	7	9	0
Приморье	82	53	22	6	1
Сахалинская область	30	18	7	3	2
Уссурийск	30	19	7	9	0
Хабаровский край	130	42	34	42	11
Забайкальский край (Чита)	48	35	7	2	4
Чукотский автономный округ	33	0	0	26	7
Республика Саха (Якутия)	95	29	20	31	11
Всего	**786**	**337**	**152**	**197**	**100**

ных — преимущество за живописью (табл. 2).

По числу одобренных выставкомом произведений Бурятия и Хабаровский край делят первенство среди других территорий. Ожидаемо на первом месте по количеству работ стоит живопись. На второе место благодаря присоединению Бурятии и участию Чукотки, обогнав графику, вышло декоративно-прикладное искусство. Как украсило экспозицию творчество косторезов и ювелиров! Пожалуй, художники-прикладники больше других порадовали зрителей: какое разнообразие материалов, техник, сюжетов и настроений! Но, к сожалению, через день после открытия, уезжая, делегации Чукотки и Магадана увезли все предметы ДПИ с собой, и несколько витрин в экспозиции региональной выставки теперь зияют пустотой. Это свидетельствует о том, что оргкомитет не нашел возможности обеспечить возврат произведений после завершения выставки, предоставив решать проблему самим творцам. Напрашивается вывод, что сама по себе выставка для организаторов не представляет интереса: празднование вернисажа состоялось, важные персоны разъехались — остальное не имеет значения.

Не оттого ли, в частности, происходит снижение интереса художников к участию в региональной выставке «Дальний Восток»? Будучи более осведомленными о состоянии дел в Приморье (включая Находку и Уссурийск), на примере этой территории постараемся раскрыть значение приведенных в таблице 1 числовых показателей.

Безусловно, в экспозиции подтвердили высокий уровень профессионализма живописцы Илья Бутусов, Сергей Горбачёв, Сергей Меренков, Фёдор Морозов, Евгений и Марина Пихтовниковы, Владимир Погребняк, Олег Подскочин, Александр Селиванов (Владивосток). Хочется отметить работу старейшины Уссурийской организации СРХ Александра Васильевича Ткаченко «Камчатка. Апрельский день» (2019). Во время открытия зональной выставки в Петропавловске-Камчатском они с Владимиром Артёмовичем Серовым находили время для этюдов, один из которых и послужил основой для этого произведения,— какой пример преданности профессии!

Представляет интерес серия живописных урбанистических пейзажей Александра Шалагина, а также созданные в редкой технике термопластики с использованием расплавленного олова его работы к выставке «Тайга. Арсеньев. Узала»; обратила на себя внимание Людмила Винярская, тоже из Находки.

В графике отметим мáстерские пастели из серии «Натюрморт в экстерьере» Юрия Аксёнова, фантасмагории Лидии Козьминой. Монохромными виртуозными рисунками шариковой ручкой вновь приятно удивил Владимир Олейников; Светлана Фирюлина продолжила развивать, уже в несколько ином ключе, начатую на выставке «Тайга. Арсеньев. Узала» тему таежных путешествий, охоты.

Геннадий Кунгуров показал удивительные по замыслу и исполнению, чрезвычайно ценные с точки зрения антропологии гравюры из серии «Мифы народов удэге», тоже выполненные к выставке, посвященной 150-летию В.К. Арсеньева. Кстати, молодые художники Дарья Рудая и Таисия Русакова подхватили эстафету работы в гравюре у Г.Л. Кунгурова, но по единичным листам ксилографии трудно судить, насколько глубоко они овладели этой техникой, способны ли они к росту. В связи с этим возникает вопрос: стоит ли на региональных выставках демонстрировать работы молодых авторов, не прошедших на протяжении трех-пяти лет испытания городскими, групповыми выставками, не подтвердивших таким образом свою состоятельность и твердость в выборе пути художника? Этот вопрос относится, наверное, не только к правлению Приморского отделения СХР.

От былой славы приморского декоративно-прикладного искусства, к огромному сожалению, мало что осталось: нет в Артёме фарфорового завода и ковровой фабрики, еще одного фарфорового завода во Владивостоке, фабрики керамики в Спасске… Но еще в строю корифеи прикладного творчества. Былые достижения достойно представляют работы Валентины Захаренко из Находки, Галины Добрыниной из Владивостока (своеобразный парафраз на давнюю композицию Ольги Калюжной, хранящуюся в Приморской галерее).

В этом разделе вызывает особенный искусствоведческий интерес творчество Евгения Лапо (Владивосток), не просто возрождающего работу с фарфором, а выводящего ее на новый, более технологически сложный и творчески новаторский уровень. Думается, у этого направления в Приморье большое будущее. К сожалению, живописец Игорь Обухов, переключившийся на фарфор и нашедший оригинальную и плодотворную, с точки зрения брендирования территории, тему, не принял участие в выставке, хотя в 2018-м его «Влад и Восток» были отмечены в Петропавловске-Камчатском.

И всё-таки приведенные выше цифры и некоторые факты свидетельствуют о проблемах — не столько творческого, сколько организационного характера: налицо снижение интереса к участию в самой важной региональной выставке у целого ряда сильных художников, которые еще в 2018 году определяли уровень профессионального мастерства изобразительного искусства Дальнего Востока: достаточно сказать, что из шести участников высоко оцененной коллегами и публикой выставки «Мáстерская живопись»

1. **Н.Г. Кузнецова (Амурская обл.). Портрет Сына Виктора.**
2021.
Холст, масло.
57 x 65

2. **Б. Доржиев (Республика Бурятия). Утро в Гоби.**
2017.
Холст, масло.
120 x 150







3. **З.Б. Доржиев (Республика Бурятия). Вечер.**
2018.
Холст, масло.
148 x 70



4. **Н.Д. Дондокова (Республика Бурятия). Зеленая Тара.**
2023.
Грунтованное полотно, минеральные краски, сусальное золото.
30 x 27

5. **Ш.-Ж.Ц. Раднаев (Республика Бурятия). Среди своих.**
2023.
Холст, масло.
66 x 80

6. **А.С. Ринчинов (Республика Бурятия). Белая ступа, Баргузинский дацан.**
2022.
Холст, масло.
110 x 90

7. **В.А. Цап (Еврейская авт. обл.). Дуэт и трио.**
2021.
Холст, акрил.
80 x 60

(ПГКГ 2020) [10] три (С.В. Дробноход, А.И. Ионченков и В.П. Шапранов) сознательно не представили произведения на выставку в 2023 году. А старейшин, включая Владимира Антоновича Снытко, судя по всему, даже не оповестили о выставке, хотя он в 2023 году показал две персональные выставки в честь своего 90-летия, т.е. мастер вполне еще творчески активен. Художники, пришедшие на «освободившиеся» места, что называется, «сменив, не заменили» их.

Экспозиция выставки «Дальний Восток — XIII» также вызывает множество критических замечаний. Сильные, достойные работы повешены на проходных стенах, а на центральных — совсем



8. **С.П. Клипинин (Камчатский край). Портрет художника Виктора Тришкина.**
2023.
Холст, масло.
65 x 110

9. **А.В. Мягков (Магаданская обл.). Этап. Диптих.**
2021.
Холст, масло.
110 x 180



10. **Л.В. Винярская (Находка).**
Мама Галя с курицей.
2018.
Холст, масло.
80 x 68



другие. Впервые в практике искусствоведов-музейщиков диптихи и триптихи показаны разрозненно или вовсе только одной частью. Кроме того, целесообразно экспозицию структурировать по территориям (как было ранее), поскольку для художников региональная выставка — это смотр сил, площадка для здоровой конкуренции, где сразу видно, кто за последние пять лет поднялся,







11 12

13

11. **С.Д. Горбачёв (Приморский край). Кимоно.**
2020.
Холст, масло.
160 x 230

12. **О.В. Подскочин (Приморский край). Святой Христофор.**
2019.
Холст, масло.
190 x 110

13. **К.В. Колупаев (Сахалинская обл.). Большой улов.**
2023.
Холст, масло.
120 x 180

14 15
16







14. **А.В. Ткаченко (Уссурийск). Камчатка. Апрельский день.**
2019.
Холст, масло.
81 x 134,5

15. **М. Аргунова (Республика Саха (Якутия)). Ньургун Боотур Стремительный.**
2022.
Холст, масло.
110 x 100

16. **А.В. Чикачев (Республика Саха (Якутия)). Эбээм ытарҕата (Бабушкины серьги).**
2020.
Холст, масло.
60 x 73



17. **Г.Л. Кунгуров (Приморский край). Из серии «Легенды народа удэге».**
2022.
Бумага, гравюра.
35 x 30

18 19
20 21

18. **Б.-М.Б. Чимитов (Республика Бурятия). Икона «Хамбо-лама Даши-Доржи Итыгилов».**
2018.
Бивень мамонта, цевка, дерево (лайсвуд), шелк, ажурная и рельефная резьба, гравировка.
28 x 18 x 7



19. **А. Чинбат (Республика Бурятия). Ступа Фаберже.**
2021.
Чеканка, латунь, медь, серебро.
38 x 30 x 30



20. **В.В. Леватаев (Комсомольск-на-Амуре). Музыка скрипки.**
2022.
Медь, эмаль.
50 x 50



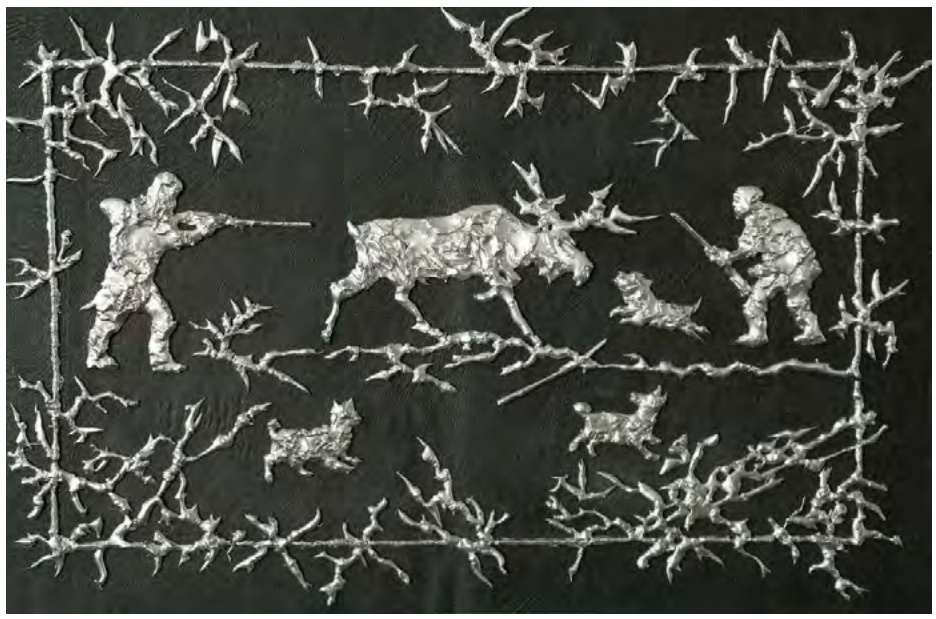
21. **С.Н. Маликов (Комсомольск-на-Амуре). Атолл.**
2020.
Серебро, зернь, коралл, филигрань.
40 x 20













22 23
24 25
26

22. **В.М. Вихлянцев (Магаданская обл.). Корюшка пошла.**
2023.
Рог снежного барана, дерево, янтарь, резьба.
37 x 22 x 15

23. **А.И. Дьячков (Магаданская обл.). Отдых.**
2023.
Кость кита, резьба.
25 x 30 x 25

24. **В.В. Захаренко (Находка). С лёгким паром, Маша!**
2018.
Хлопчатобумажная ткань, горячий батик.
115 x 86

25. **А.В. Шалагин (Находка). Загнали лося.**
2022.
Олово, искусственная кожа, термопластика.
25 x 39

26. **Г.Г. Добрынина (Приморский край). Подводное путешествие.**
2019.
Керамика, глазури. В.: 32

27 28
29



27. **Е.Г. Лапо (Приморский край). Дворики Миллионки. Диптих.**
2022.
Керамика, роспись, обжиг.
60 x 120

28. **Н.Н. Крушанова (Сахалинская обл.). Папоротник Сахалина.**
2022.
Шерсть, валяние.
160 x 117

29. **Ф.И. Марков (Республика Саха (Якутия)). Нежность.**
2021.
Бивень мамонта, резьба по кости.
12,9 x 13,5 x 10,3

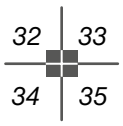
кто — сдал, какие новые молодые таланты появились. Вспомним, как в 2008 году в Хабаровске художники перебегали из одного здания в другое, чтобы посмотреть, обсудить, поспорить, наконец — вдохновиться. Словом, региональному выставкому и оргкомитету есть над чем подумать, поскольку, если так будет продолжаться, в 2028 году придется брать работы у студентов и учащихся художественных школ — серьезные мастера, при таком отношении к ним и их творчеству, не захотят участвовать.



30. **Д.Г. Постников (Республика Саха (Якутия)). Куерэгэйдэр (Жаворонки).**
2023.
Бивень мамонта, резьба по кости.
4,5 x 5,5 x 4



31. **Е.А. Болсобоев (Республика Бурятия). Битва.**
2023.
Бронза, литье.
60 x 85 x 22



32. **Э. Павлов (Республика Бурятия). Дамдин Дорлиг.**
2020.
Дерево, резьба, роспись.
220 x 160 x 90

33. **Б.И. Сундупов (Республика Бурятия). Хаан-Гаруда.**
2019.
Бронза. В.: 60

34. **С.П. Казарян (Камчатский край). Богиня Охоты.**
2023.
Эд-бронза, литье.
58 x 27 x 20

35. **В.Н. Чеботарёв (Сахалинская обл.). Старшина морской пехоты.**
2020.
Камень.
60 x 30 x 35









Есть вопросы и к каталогу: во вступительной статье О.И. Зотовой даже не упомянуто о появлении новых территорий в регионе, отдельного внимания удостаиваются лишь произведения председателей отделений Союза художников, остальные приводятся в длинных перечислительных рядах. Каталог должен хранить всю важную информацию, чтобы и через пятьдесят лет историки искусства могли восстановить картину художественной жизни региона в конкретный отрезок времени.

В каталоге 2023 года [9] нет списков художников — участников выставки по отделениям, организациям Союза художников России: фамилии перечислены по видам искусства. Для сравнения, в 2018 году они были, что очень помогало искусствоведам в работе, и очень небольшой каталог зональной выставки 2003 года [6] оказывается гораздо полезнее, чем роскошно изданная книга 2023-го. Кстати, стоит поучиться профессионализму у составителей того справочного издания: предметы декоративно-прикладного искусства, например, даны в нем по разделам — «Керамика, стекло, фарфор», «Гобелен, ковры, мех, кружево, одежда», «Ювелирные изделия», «Кость, дерево, береста, камень, металл»,— существенно легче сравнить и оценить достоинства предметов при такой подаче, чем искать их по всему разделу.

В каталоге 2023 года одинаковые по внешним параметрам работы помещены в разные разделы. Так, «Овцебык» В.М. Вихлянцева, «Камлание» В.И. Капустина, «Пегас» О.В. Николайчук, «Северный олень» Г.Н. Родионова приведены в разделе декоративно-прикладного искусства, а «Игра» В.В. Похилюка, «Буха-нойон Баабай» и «Охотник» А.А. Цыденова, «Нашел нерпу в лунке» В.Г. Шешукова — в разделе «Скульптура».

Приятно, конечно, что наконец отметили наличие искусствоведов, добавили соответствующий раздел в каталог. Правда, вызывает недоумение, каким образом в этот список попал Валерий Евченко — такого искусствоведа мы раньше не знали, и перечень его деяний не объясняет, почему его имя оказалось в наших рядах.

Все перечисленные проблемы появились не вчера, но с течением времени из-за нашего общего попустительства они всё нарастают. Большинство из них вполне решаемо. Всего лишь надо, чтобы важнейшим делом для престижа изобразительного искусства Дальнего Востока занимались не просто профессионалы, но люди объективные, болеющие за честь своего региона, чтобы они знали, что художественное и искусствоведческое сообщество внимательно наблюдает за их действиями. И оценит удачу, и заметит недостатки.

Главная печаль сложившейся ситуации состоит в том, что Региональная выставка «Дальний Восток — XIII» не отражает истинного положения дел в искусстве региона — оно гораздо лучше на самом деле. И искусствоведы-музейщики, верю, согласятся со мной. И в Бурятии, и в Якутии, в Забайкальском, Камчатском, Приморском, Хабаровском краях, в Амурской, Сахалинской областях, в Чукотском национальном округе, Еврейской автономной области сильны здоровые творческие силы, и за ними будущее.

Задача тех, кому по роду деятельности положено организовывать и представлять эти силы,— ценить и вдохновлять мастеров; выбирать и продвигать самых талантливых молодых. И быть при этом максимально профессиональными и объективными.

Список источников

1. Левданская Н.А. Размышления по поводу… // Словесница искусств. 2004. № 13. С. 15.
2. Нехорошев Ю. Советский Дальний Восток // Художник. 1964. № 12. С. 3–12.
3. 4-я зональная художественная выставка «Советский Дальний Восток», сентябрь 1974 год : живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство, монументально-декоративное искусство, театрально-декорационное искусство : каталог / ред. М.В. Хабарова. Владивосток : [б. и.], 1974. 63 с.
4. Чирков В.Ф. Зональные и региональные выставки в Сибири от советского периода до наших дней: обретения и утраты // Искусство Евразии. 2023. № 2 (29). С. 116–138. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.02.014.
5. Город северного ветра. Выставка живописных работ магаданских художников. Александр Мягков. Владимир Мягков. Александр Пилипенко / вст. ст. Н.А. Левданской. Магадан: Охотник, 2016. 33 с.
6. IX Региональная художественная выставка «Дальний Восток» : живопись, графика, скульптура, театрально-декорационное искусство, декоративно-прикладное и народное искусство : каталог. Хабаровск: Омега-Пресс, 2003. 109 с.
7. Кац Л. Смотр творческих сил // Картинная галерея. 2008. № 10–11. С. 4–5.
8. XII Региональная художественная выставка «Дальний Восток». Петропавловск-Камчатский, 2018 : каталог / вст. ст. О.И. Зотовой. Владивосток: Рубеж, 2018. 184 с.

9. XIII Региональная художественная выставка «Дальний Восток». Улан-Удэ, 2023 : каталог / вст. ст. О.И. Зотовой. Владивосток: Рубеж, 2023. 223 с.
10. Левданская Н.А. Мáстерская живопись. Сергей Горбачёв, Александр Ионченков, Владимир Погребняк, Александр Селиванов, Сергей Ход (Дробноход), Валерий Шапранов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2. С. 168–175. https://doi.org/10.24411/9999-045A-2020-00021.

References

1. Levdanskaya, N.A. (2004) 'Reflections on...', *Slovesnitsa iskusstv = Wordsmith of Arts,* (13), p. 15. (In Russ.)
2. Nekhoroshev, Yu. (1964) 'Soviet Far East', *Khudozhnik = Artist,* (12), pp. 3–12. (In Russ.)
3. Khabarova, M.V. (ed.) (1974) *4th zonal art exhibition "Soviet Far East"* [Catalogue]. Vladivostok: s.n. (In Russ.)
4. Chirkov, V.F. (2023) 'Zonal and regional exhibitions in Siberia from the Soviet period to the present day: gains and losses', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (2), pp. 116–139. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.02.014. (In Russ.)
5. Levdanskaya, N.A. (comp.) (2016) *City of the North Wind. Exhibition of paintings by Magadan artists. Alexander Myagkov. Vladimir Myagkov. Alexander Pilipenko.* Magadan: Okhotnik Publ. (In Russ.)
6. *9th Regional Art Exhibition "Far East"* [Catalogue] (2003). Khabarovsk: Omega-Press. (In Russ.)
7. Katz, L. (2008) 'Review of creative forces', *Kartinnaya galereya = Picture gallery,* (10–11), pp. 4–5. (In Russ.)
8. Zotova, O.I. (comp.) (2018) *12th Regional Art Exhibition "Far East"* [Catalogue]. Vladivostok: Rubezh Publ. (In Russ.)
9. Zotova, O.I. (comp.) (2023) *13th Regional Art Exhibition "Far East"* [Catalogue]. Vladivostok: Rubezh Publ. (In Russ.)
10. Levdanskaya, N.A. (2020) 'The master painting. Sergey Gorbachev. Alexander Ionchenkov. Vladimir Pogrebnyak. Alexander Selivanov. Sergey Khod (Drobnokhod). Vladimir Shapranov', *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East,* (2), pp. 168–175. doi:10.24411/9999-045A-2020-00021. (In Russ.)

Информация об авторе

Левданская Наталья Андреевна, кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе, Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация. Член Союза художников России, lna293@mail.ru.

Information about the author

Natalia Andreevna Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Deputy Director for Research, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, lna293@mail.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 15.09.2023; одобрена после рецензирования 23.09.2023; принята к публикации 26.09.2023.
The article was received by the editorial board on 15 September 2023; approved after reviewing on 23 September 2023; accepted for publication on 26 September 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 106–119. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 106–119. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036:730(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.008

Произведения монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института имени И.Е. Репина



Бямбажавын Сарантуяа

Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор, Монголия
zaa_saraa@yahoo.com

Аннотация. В статье изучается роль монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина в развитии местной школы ваяния. Данный вопрос до сих пор недостаточно исследован в историографии монгольского искусства, а отдельные упоминания о деятельности этих мастеров в научной и научно-популярной литературе не складываются в целостную картину. Между тем произведения скульпторов-репинцев представляют интерес не только сами по себе, в плане их высокого художественного совершенства. Ими также обозначаются важные вехи в эволюции местной школы, поскольку в них были впервые поставлены и разрешены такие творческие задачи, за которые монгольские мастера до тех пор еще не брались. Благодаря этому на примере деятельности скульпторов — выпускников Репинского института можно в сжатом виде проследить траекторию развития всей скульптуры Монголии с середины XX века до наших дней.

Главным новшеством для монгольской пластики прошлого столетия явилось возникновение в ней светской тематики и связанных с нею жанров портрета, памятника и монументальной скульптуры. Овладение их возможностями потребовало от местных мастеров основательной технической подготовки и знания базовых принципов художественной организации пластической формы. Какими стали первые шаги в этом направлении, показывает анализ творческой деятельности выдающегося монгольского скульптора А. Даваацэрэна, выпускника института 1956 года. Мастер поразительно широкого творческого диапазона (выполнял аллегории, исторические сцены, портреты, произведения монументально-декоративной скульптуры), он, помимо прочего, впервые в монгольском искусстве поставил вопрос о необходимости соединения навыков реалистической передачи окружающего мира с национальными традициями.

Помимо Даваацэрэна, важную роль в развитии монгольской пластики на протяжении 1960-х и 70-х годов сыграли другие скульпторы-репинцы: Д. Санжаа, Л. Дашдэлэг, У. Болд и Ц. Доржсуурэн. С их именами связан ряд важных новшеств, в частности утверждение на монгольской почве типологии скульптурного монумента (мемориальный комплекс на Зайсан-Толгое в Улан-Баторе, открытый в 1979 году). С другой стороны, названные мастера вводили в монгольскую скульптуру новые изобразительные темы (в частности, тематику «сурового стиля») и практиковали работу с необычными для нее материалами, также начав постепенный отход от реалистических принципов, экспериментируя с художественными формами. Поэтому от их деятельности протягивается нить стилистической преемственности к произведениям скульпторов следующего поколения, среди которых важное место занимают имена Ц. Амгалана, Р. Энхтайвана, Б. Дэнзэна и других ваятелей. Многие из них начали свою деятельность еще в 1980-х годах, однако их творчество образовало плавный переход к современному монгольскому искусству скульптуры, развивающемуся во многом благодаря усилиям бывших студентов-репинцев.

Ключевые слова: монгольские скульпторы, А. Даваацэрэн, Л. Дашдэлэг, Р. Энхтайван, Ц. Амгалан, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, изобразительное искусство Монголии, скульптура, монументальная скульптура, портрет

© Б. Сарантуяа, 2023

Для цитирования: Сарантуяа Б. Произведения монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института имени И.Е. Репина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 106–119. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.008. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1030.

Original article

Works of Mongolian sculptors — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture

Byambajav Sarantuya

National art gallery of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia
zaa_saraa@yahoo.com

Abstract. This article deals with the role of Mongolian sculptors — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture in the process of development of the fine art in modern Mongolia. This question seems actual because there is no any specific study dedicated to these artists in the historiography of Mongolian art. Although some mentions could be found in scientific and popular-science books, it does not contribute significantly to the complete comprehension of this topic. Meanwhile, the artworks of Mongolian Repin-graduates deserve to be studied not only because of their extremely high artistic quality. Today, they serve as a sort of milestones in the process of studying Mongolian art because they demonstrate how some new and important tasks were resolved on their base in this country for the first time. In this way, such works help us to study the historical development of Mongolian sculpture as a whole beginning from the mid-20th century until nowadays. The most striking feature in this process was the emergence of secular subject-matters and, accordingly with this, new artistic genres such as portrait bust, sculptural monument and monumental sculpture. In order to create them, Mongolian sculptors had to possess fundamental technical skills and principles of representing sculptural forms. How it worked is clearly visible when we study the creative activity of an outstanding Mongolian sculptor A. Davaatseren who was the 1956-year graduate. He was very versatile producing allegorical pieces, historical scenes, portraits as well as some works of monumental decoration. For the first time in Mongolian art, he managed to combine realistic principles of depiction of the surrounding world with some elements of the national tradition in art.
Along with Davaatseren, some other graduates from the Repin Institute played an important part in the process of development of Mongolian sculpture during the 1960th and 70th. Among those were D. Sanzhaa, L. Dashdeleg, U. Bold, and Ts. Dorjsuren. They introduced some very important novelties in Mongolian art of that time, in particular, developing completely new for this country type of the colossal monument which combined elements of architecture and sculpture (the Zaysan memorial complex, Ulaanbaatar, inaugurated in 1979). On the other hand, these masters introduced in Mongolian art new subject-matters as in the case of the so-called austere style, for example, and used new materials. Sometimes, they preferred to conduct original stylistic experiments while deviating from the principles of the Realist art. This provides a link with the next generation of Mongolian sculptors, among those were Z. Amgalan, R. Enkhtaivan, B. Denzen, and others. They started their careers in 1980th, but their sculptural works served as a base for the future development of the modern Mongolian art. This fact put an emphasis on the specific role of the Repin graduates in this process.

Keywords: Mongolian sculptors, A. Davaatseren, L. Dashdeleg, Z. Amgalan, R. Enkhtaivan, the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture, fine arts of Mongolia, sculpture, monumental sculpture, portrait

For citation: Sarantuya, B. (2023) 'Works of Mongolian sculptors — graduates from the Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture', Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, (3), pp. 106–119. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.008. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1030. (In Russ.)

Введение

Искусство скульптуры издавна было распространено в Монголии. На протяжении длительного периода, берущего свое начало еще от эпохи позднего бронзового века, оно получило распространение в самых разнообразных художественных формах. Сюда относятся, в первую очередь, так называемые оленные камни (или «оленьи камни») [1] в виде плит, покрытых стилизованными изображениями животных, даже теперь поражающими своей выразительностью. Они сохранились в большом количестве (более 450 изделий) на обширном пространстве от западных границ Китая до восточных пределов Центральной Европы. Также в этом контексте следует упомянуть так называемых каменных баб, хотя в действительности это изваяния мужских фигур, представляющие, скорее всего, изображения павших воинов, чей облик отличается индивидуализированной трактовкой (черты лица, форма усов и бород, характер вооружения). В стилистическом отношении они характеризуются выразительностью компактных объемов и мощью форм, как бы наполненных внутренней силой стихии камня.

Хронологически более близкими к нам представляются многочисленные изображения Будд вроде тех, что были выполнены во второй половине XVII века крупнейшим общественным деятелем Монголии, первым Богдо-гэгэном Дзанабадзаром. Настоящий шедевр этого средневекового мастера — изготовленное из бронзы и позолоченное изображение богини-спасительницы Зеленой Тары, отличающееся реалистической жизненностью и убедительностью в трактовке форм человеческого тела [2]. Восходящая к традициям буддийского искусства, эта линия образно-стилистического развития в монгольской скульптуре сохранилась до наших дней, претерпев определенную метаморфозу. Она была искусственно прервана в годы существования Монгольской Народной Республики, однако получила возрождение в 1990-х годах. Настоящим символом возобновления прерванной традиции представляется статуя божества милосердия Мэгджида Джанрайсэга, выполненная известнейшим скульптором Жамбой в 1997 году и установленная в одноименном храме взамен утраченного оригинала.

Однако, нарушив естественный ход развития религиозной скульптуры, бурные события прошлого столетия в то же самое время открыли перед монгольскими мастерами новые возможности и перспективы творческой деятельности. Революция 1921 года и последующее провозглашение Монгольской Народной Республики ознаменовали начало грандиозных перемен в общественно-политической, экономической и духовной жизни страны, которые также заметно отразились в художественных формах скульптуры. Необходимость пропаганды достижений новой власти обусловила интерес к интенсивному развитию на монгольской почве этого вида искусства, обладающего значительной общественной актуальностью. В 1945 году была создана средняя школа изобразительного искусства, в которой имелся класс скульптуры [3, с. 176]. В следующем, 1946 году было создано отделение скульптуры при «МонголИЗО», творческом объединении художников при Комитете по делам искусств в Улан-Баторе. В его состав вошли ведущие мастера монгольской скульптуры того времени, ныне почитаемые в качестве ее основоположников (С. Чоймбол, Н. Жамба) [4, с. 15; 5, с. 182; 6, с. 411]. Вне всякого сомнения, такие организационные мероприятия были предприняты в связи с началом работы по установлению в столице памятника великому герою монгольской Революции Д. Сухэ-Батору, что дало властям страны отчетливое понимание значимости скульптуры (прежде всего монументальной) в деле утверждения новых идеологических ценностей. Наконец, в 1955 году был реорганизован Союз монгольских художников, проведен первый съезд и принят устав. Позднее при нем открыли выставочный зал для экспозиций, объединявших произведения живописи и скульптуры и устраивавшихся в качестве отчета о проделанной за определенный период творческой работе.

Происходившие в стране перемены вызвали к жизни совершенно новые, незнакомые монгольскому искусству прежнего времени типы и жанры скульптуры. Главное, что они относились к области светской культуры, о чем говорит простой их перечень, включающий произведения портретного жанра, бытовые сцены, позднее — памятники и монументы, парковую скульптуру, а также монументально-декоративную пластику. Еще более важным представляется то, что в таких произведениях, особенно поначалу, получила развитие реалистическая стилистика, ориентированная на воссоздание образов окружающего мира и достоверную передачу человеческого облика.

Значение произошедшего перелома трудно переоценить, поскольку отныне, примерно с периода 40-х годов, монгольское искусство скульптуры полностью изменилось, по сути, став на современный путь развития. Благодаря обучению у советских художников и скульпторов местные мастера овладели техническими и стилистическими приемами, сформировавшимися на западноевропейской почве и впоследствии перешедшими в Россию. Монгольская школа скульптуры уверенно заняла свое место в мировой истории искусства, со временем выработав свой неповторимый художественный язык и образную систему.

Достойно особого внимания то, что это произошло достаточно быстро по историческим меркам. Уже в 60-х годах монгольские художники начали создавать глубоко оригинальные произведения, обладающие отчетливо выраженным национальным своеобразием и столь же индивидуально-самобытной стилистикой.

Важнейшая роль в этом процессе принадлежала выпускникам Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина [7]. В общей сложности четырнадцать монгольских студентов с 1959 по 1995 год окончили это высшее учебное заведение по специальности «Скульптура». В их числе: А. Даваацэрэн (мастерская В.В. Лишева, год выпуска 1956); Д. Санжаа (мастерская М.А. Керзина, 1962); Л. Дашдэлэг (мастерская В.Б. Пинчукина, 1966); У. Болд (мастерская М.К. Аникушина, 1967); Ц. Доржсурэн (мастерская М.К. Аникушина, 1968); О. Пурэвсурэн (мастерская М.А. Керзина, 1972); Ц. Амгалан (мастерская М.А. Керзина, 1977); Б. Дэнзэн (мастерская Б.А. Плёнкина, 1983), Н. Аргайсух (мастерская Б.А. Плёнкина, 1991); О. Ядамсурэн (мастерская М.К. Аникушина, 1992); С. Бадрал (мастерская М.К. Аникушина, 1993) и Л. Ганхуяг (мастерская С.А. Кубасова, 1995). Простой этот перечень способен убедить в том, что Институт Репина оказался, как говорили раньше, кузницей кадров для монгольской скульптуры, поскольку там получили высшее художественное образование наиболее значимые ее мастера. Их имена связаны практически со всеми значительными событиями в развитии искусства скульптуры на монгольской почве, которые происходили с середины 1950-х годов.

За этот период было выполнено немало выдающихся произведений скульптуры, в том числе в составе крупных мемориальных комплексов, причем выпускники Института имени Репина принимали самое активное участие в этих работах. Уже одно это обстоятельство заставляет нас внимательнее присмотреться к их творческой деятельности, тем более что в историографии монгольского искусства до настоящего времени отсутствуют научные работы, где рассматривалась бы соответствующая исследовательская проблематика. Несколько страниц посвящено монгольским скульпторам-репинцам в книге Инессы Ломакиной об искусстве современной Монголии, вышедшей в 1970 году [8, с. 80–88]. Среди тех, кто упомянут в ней,— А. Даваацэрэн, Д. Санжаа, Л. Дашдэлэг, У. Болд, Д. Дамдимаа. Однако с методологической точки зрения эта работа ныне безнадежно устарела, автор, по сути, ограничивается пространными описаниями произведений скульптуры, изредка вставляя от себя малопонятные замечания. Куда более информативными выглядят работы монгольского историка искусства Л. Сономцэрэна, где рассматривается развитие скульптуры как важного вида искусства в истории и духовной культуре Монгольской Народной Республики [9, с. 129–131]. Наконец, в 2000 году была защищена диссертация монгольского исследователя Жалцавына Энхтувшина, посвященная изучению роли традиции народного искусства в развитии монгольской скульптуры XX века [4]. В следующем году им была опубликована монография на данную тему [10]. Благодаря исключительно широкому охвату исследуемого научного материала данный текст можно рассматривать как своеобразный исторический очерк эволюции скульптуры в Монголии от древнейших времен до 1990-х годов. Это на редкость хорошая и информативная книга, но и здесь автор не выделяет скульпторов-репинцев в качестве особой группы, рассматривая их деятельность в более широком контексте.

Такое положение дел побуждает нас вновь сконцентрироваться на исследовании их деятельности, поставив в качестве первоочередной задачи анализ особенностей творческого метода и стилистических приемов. Нам также необходимо будет показать, в чем состояло их новаторство и, как следствие, осуществленный ими вклад в сокровищницу монгольского искусства XX века. Дело заключалось в том, что, как мы уже отмечали выше, в традиционном монгольском искусстве первой половины прошлого столетия отсутствовал целый ряд художественных типологий и жанров скульптурных произведений. Поэтому в процессе их утверждения на местной почве возникала серьезная опасность попасть под чрезмерно сильное влияние образцов советского искусства, да и не только советского, учитывая усиливавшееся в последние десятилетия века воздействие западноевропейской скульптуры. Это грозило монгольским скульпторам утратой национальной специфики и в конечном счете собственной идентичности. Тем не менее монгольской скульптуре удалось освободиться от чрезмерной зависимости от внешних влияний, обретя в итоге собственные темы и индивидуально-неповторимый стиль, в котором ясно проступало национальное начало. Мы постараемся понять, как проходил этот процесс в творчестве ряда монгольских ваятелей — выпускников Института имени Репина.

Особенности творчества монгольских скульпторов — выпускников Ленинградского института имени И.Е. Репина

Теперь, с расстояния более чем в полвека, нам представляется, что в первом поколении монгольских скульпторов-репинцев, чья деятельность в основном развернулась в 1960-х и 70-х годах,

наиболее значительной творческой личностью был А. Даваацэрэн. Он был учеником великого монгольского ваятеля С. Чоймбола, который по праву считается создателем местной школы светской скульптуры. Вместе со своим учителем Даваацэрэн еще до обучения в Ленинграде успел принять участие в работе по изготовлению и установке памятника Сухэ-Батору в центре монгольской столицы. Тогда же, в конце 40-х, он выполнил рельеф «Пастушка», украшающий фасад Оперного театра, здание которого находится напротив памятника великому революционеру. Однако в полную силу деятельность Даваацэрэна развернулась после того, как он вернулся на родину после окончания Института имени Репина, где он пробыл с 1950 по 1956 год. Благодаря упорным занятиям в скульптурном классе он не только уверенно овладел профессиональной техникой ваяния, основы которой ему преподал Чоймбол, но и сумел выработать свой индивидуальный, запоминающийся художественный стиль. Творчество Даваацэрэна характеризуется поразительной широтой типологий и жанров скульптурных произведений, которые он выполнял на протяжении нескольких десятков лет. Тематика его работ столь же разнообразна, поскольку среди его произведений мы обнаруживаем аллегории «Укрощение зла» (1957), исторические сцены «Напутствие» (другое название — «Завет отца», 1956, рис. 1), портреты. Даже работая в одном жанре, ваятель умел добиться многообразия типологических решений, что хорошо видно на примере его портретной пластики, где мы встречаем как портретные бюсты (великого монгольского поэта Боржигина Нацагдоржа, героя Монгольской Народной Республики Лхагвадоржа и др.), так и парные портреты («Ленин и Сухэ-Батор»).

Стилистически такие произведения Даваацэрэна еще тесно связаны с традициями советского искусства, в частности с портретными бюстами Николая Томского, одного из самых титулованных советских художников (он был удостоен званий Народного художника СССР и Героя Социалистического Труда, а с 1968 года занимал должность президента Академии художеств). Подобно ему, монгольский ваятель также выполнял портреты коммунистических вождей (Мао Цзэдуна, И.В. Сталина). Но рядом с ними мы обнаруживаем у него совсем иные по своей образно-стилистической природе скульптурные произведения. В них Даваацэрэн демонстрирует интерес к творческому переосмыслению традиционного репертуара скульптуры и к использованию новых художественных принципов, далеких от канонов соцреализма. Как следствие, его искусство характеризуется соединением совершенно разных стилистических манер, причем иногда даже в одном и том же произведении. Монгольский ваятель умел с поразительной тонкостью соединять реалистическую трактовку портретного образа с намеренной незавершенностью портретного образа, что содействовало усилению фактурной экспрессии скульптурной поверхности («Портрет дочери», рис. 2).

Иногда художник намеренно отходил от реализации портретной задачи, концентрируя внимание на передаче эмоционального состояния («Юный монгол», «Думы»). В таких произведениях о себе внятно заявляет лирическая природа дарования Даваацэрэна, со временем всё больше и больше отдалявшегося от официальных установок искусства соцреализма. Еще больший интерес в этом плане представляет композиция «Смех» (рис. 3) в виде изображения двух помещенных рядом голов пожилых монголов, чьи лица выразительно искажены комическими гримасами. Столь неожиданное образное решение в соединении с натуралистической манерой передачи острохарактерного облика вызывает ассоциации с серией знаменитых «характерных голов» австрийского ваятеля Франца Ксавера Мессершмидта (1736–1783), которые обладают столь же экспрессивной, утрированной до гротеска мимикой.

Еще более необычным с точки зрения канонов социалистического реализма выглядит спроектированное и осуществленное Даваацэрэном скульптурное оформление Национального парка отдыха в Улан-Баторе. В монументально-декоративных композициях, с редким умением вписанных в природный ландшафт парка, оживает диковинный мир монгольских сказок. В 70-х годах это место было, если выражаться современным языком, единственным развлекательным центром в монгольской столице. Даваацэрэн создал образы монгольских сказочных персонажей и даже спроектировал искусственное озеро. Фактически в центре парка была разработана ландшафтная композиция с элементами скульптуры, которые выполняли функцию горок («Пасть дьявола»), мостиков («Рыбы») и др. Характерная пластика, красочность и достоверность сказочных фигур оставляли неизгладимое впечатление у детей и взрослых. В сотрудничестве с С. Доржпаламом Даваацэрэн также выполнил фигуры 12 животных восточного гороскопа, своим фантастическим обликом отвечающие особенностям специфического детского мировосприятия, потребности погрузиться в мир волшебной сказки. Подобных скульптурных произведений, соединяющих экспрессию пластических форм с изысканной декоративной стилизацией, в монгольском искусстве до тех пор еще не было. На основе академической школы скульптор сумел создать сказочный мир, образные мотивы которого располагались бесконечно далеко от канонов соцреализма.

1 2
3

1. **А. Даваацэрэн.**
Напутствие
(Завет отца).
1989.
Гипс.
100 x 30 x 45.
Национальная
художественная галерея
Монголии.
Фото: студия Hereji



2. **А. Даваацэрэн.**
Портрет дочери.
2007.
Бронза.
44 x 24 x 18.
Национальная
художественная галерея
Монголии.
Фото: студия Hereji



3. **А. Даваацэрэн.**
Смех.
1966.
Гипс.
30 x 80 x 25.
Национальная
художественная
галерея Монголии.
Фото: студия Hereji



Творческая личность Даваацэрэна, при всём ее значении для монгольского искусства, не должна заслонить от нас деятельность следующего поколения скульпторов-репинцев, окончивших институт в 60-х годах — Д. Санжи, Л. Дашдэлэга, У. Болда и Ц. Доржсурэна. Они не только продолжали в своем творчестве уже сложившиеся на местной почве традиции монгольской скульптуры, энергично развивая типичные для нее образно-художественные решения, но и привнесли в нее ряд важных новшеств в плане выбора изобразительной тематики и ее стилистического претворения. Также небезынтересным будет отметить, что наставником двух последних художников был народный художник СССР и Герой Социалистического Труда, выдающийся советский скульптор Михаил Аникушин (среди его учеников-монголов более позднего времени нужно назвать О. Ядамсурэна (1992) и С. Бадрала (1993)). В СССР он всегда воспринимался в качестве представителя академического истеблишмента, автора официально одобренных изображений Ленина и памятников выдающимся деятелям отечественной культуры (Пушкину, актеру Николаю Черкасову, скульптору Вере Мухиной и другим). Однако при более пристальном рассмотрении он предстает исключительно тонким и сложным художником, незаурядному дарованию которого была свойственна также склонность к лирической трактовке образов, равно как и к повышенной экспрессии пластических форм, порой приводившей на грань гротеска (к примеру, в памятнике Чехову).

Склонность Аникушина к осуществлению формальных экспериментов, особенно проступившая в его поздний период, выразилась в работах С. Бадрала, который окончил институт уже в 1993 году. Его собственные произведения представляют пример основательного знакомства с разными стилевыми тенденциями в развитии авангардной пластики XX столетия, вызывая ассоциации с работами модерниста Константина Брынкуши (скульптурная группа «Король и королева»). С другой стороны, художественные поиски Аникушина как автора памятников и торжественных монументов получили развитие у Ц. Доржсурэна, который учился у него, когда советский скульптор трудился над проектом памятника Ленину на Московской площади в Ленинграде. По-своему осмысляя идеи учителя в области монументальной скульптуры, монгольский художник в середине 70-х годов активно участвовал в выполнении скульптурной части мемориального комплекса на Зайсан-Толгое в Улан-Баторе, сооруженного в память о победе советских и монгольских войск над японскими вооруженными силами при Халхин-Голе. Мемориал был открыт в 1979 году по случаю сорокалетней годовщины этого события. Вместе с другим монгольским скульптором, П. Зулзагой, он выполнил фигуру советского солдата со знаменем в руке. Действуя в согласии с принципами монументального искусства, художники настойчиво стремились к предельному обобщению пластической формы и отказу от лишних деталей. Их основную цель составляло усиление экспрессии крупных гладких плоскостей и неправдоподобно ровных контурных линий, призванных усилить выразительность силуэта грандиозной скульптуры, рассчитанной в первую очередь на восприятие издалека.

Художественное решение исполинской статуи воина, отличающееся предельным лаконизмом, представляет пример перенесения в область монументальной скульптуры стилевых принципов «сурового стиля», сформировавшегося в советском искусстве на рубеже 1950-х и 60-х годов. Говоря о нем, обычно имеют в виду живопись, но он также нашел выражение в скульптурных формах, например, у Дмитрия Шаховского или Юрия Александрова. Монгольские ваятели-репинцы 60-х годов не представляли здесь исключения, поскольку достаточно рано откликнулись на веяния новизны. Однако, как и всегда, они дали заимствованному направлению глубоко оригинальную интерпретацию. По мнению Ж. Энхтувшина, первым произведением монгольской скульптуры, в котором нашли свое выражение новые эстетические принципы, стала группа «Помощь друга», защищенная в 1967 году в качестве дипломной работы У. Болдом: «Обобщенная, крупная форма, твердая, чеканная лепка, героизирование персонажей, тема подвига — всё это является признаками “сурового стиля”» [4, с. 21]. С другой стороны, художественные принципы этого направления, как это ни странно, также допускали их применение для развития лирической тематики, напрямую не связанной с темой подвига или борьбы. Пример тому — «Молодая мать» (рис. 4) У. Болда из собрания Национальной художественной галереи Монголии. В этом произведении художественная типология станкового бюста, на монгольской почве представленная образцами Даваацэрэна, получила оригинальное истолкование в изобразительных формах «сурового стиля». Композиция Болда отличается пластической мощью компактных объемов, как бы перетекающих друг в друга, и гладких плоскостей, оттеняющих выразительность немногочисленных деталей.

Но всё же в большей степени эстетика сурового стиля подходила для изобразительной передачи историко-революционных и производственных сюжетов. В этом можно убедиться на примере еще одного ваятеля, чья энергичная деятельность развернулась в 60-х годах, Д. Санжи. Его ранние работы, возникшие в начале десятилетия, когда

4. **У. Болд.**
Молодая мать.
1959.
Гипс.
49 x 34 x 31.
Национальная
художественная галерея
Монголии.
Фото: студия Hereji



он вернулся на родину после окончания курса в Институте Репина, еще достаточно традиционны по своей жанровой тематике, однако и в ее трактовке уже присутствуют оригинальные черты. Двигаясь в том же направлении, что и Даваацэрэн, Санжаа выполнил ряд скульптурных изображений в формате скульптурного портрета («Портрет девушки»; «Портрет монгольского студента», 1962). Однако интерпретация им образа модели существенно отличается от того подхода, который практиковал более старший мастер (Санжаа родился в 1929 году). Его герои склонны к созерцанию, им присуща напряженная работа мысли, благодаря чему в их облике, в котором подчеркнуты надличностные, типические черты, начинает проступать неожиданное сходство с буддийской скульптурой, что было справедливо отмечено уже в те годы [8, с. 86]. В этом отношении, равно как и в настойчивом развитии интереса к воспроизведению узнаваемо монгольского типажа, в работах Санжи можно усмотреть одно из самых ранних проявлений «национального возрождения» в Монголии, которое в полной мере заявит о себе гораздо позже.

Однако со временем ситуация изменилась. Постепенно всё более заметную долю от общего объема работ монгольского ваятеля начали составлять изображения людей труда («Рабочий», «После работы», «Сталевар»). Как своеобразный «статуарный» отклик на тематические картины «сурового стиля» в монгольском искусстве можно рассматривать его скульптурную группу «Бригада» (рис. 5) с присущим ей лаконизмом изобразительной манеры. Типологически к данной группе полнофигурных изображений также относится портрет национального героя Монголии Хатанбаатара Магсаржава, демонстрирующий приверженность эстетике «сурового стиля».

Ее выражение достигает крайней степени в произведениях конца 60-х годов одареннейшего скульптора Л. Дашдэлэга, выполнившего, в частности, портрет дочери (1968), не имевший аналогов в тогдашнем монгольском искусстве по минимализму использованных стилистических

приемов. Это был выдающийся художник и педагог, воспитавший нескольких скульпторов, впоследствии завершивших обучение в Советском Союзе [4, с. 19]. Среди его работ есть несколько портретов Героев Труда («Герой Труда Серегбай», 1976; «Герой Труда Дуйнхор», 1979, рис. 6). Они поражают современного зрителя полным отсутствием в них того шумного пафоса, который составлял неизменный аккомпанемент для подобной тематики в искусстве СССР, где было принято славить «человека труда». Напротив, скульптор концентрирует зрительское внимание на эмоциональном состоянии моделей, ушедших в сокровенные глубины своего внутреннего мира. Иногда даже начинает казаться, что перед нами возникают образы буддийских архатов, достигших абсолютного спокойствия и избавившихся от страстей, так много в них внутренней силы и стойкости просветленного духа. Такому впечатлению содействует последовательный отказ скульптора от показа сопутствующих мотивов, скажем, костюмных аксессуаров, наград или атрибутов профессиональных занятий, что могло бы подсказать зрителю, что перед ним — изображение ударников труда, передовиков социалистического производства. Последовательно очищая скульптурную форму от всего лишнего, Дашдэлэг сводит показ модели к изображению одной лишь отлитой из бронзы головы. В трактовке их поверхности преобладает обобщенная манера, контуры голов и черты лица даны в виде утрированно-резких, ломаных линий. Всё призвано создать образ целостной, внутренне уравновешенной натуры.

Постепенно поиск оригинальных приемов пластической экспрессии привел монгольского ваятеля к открытию новых пластических форм, примыкавших к авангардному направлению. В этом смысле далеко не случайным представляется тот факт, что один из его учеников, Далх-Очир, впоследствии стал основателем знаменитого института современного искусства под странным наименованием «Зеленая лошадь» (Ногоон морь), недолгое время существовавшего в Улан-Баторе начала 90-х годов.

Впрочем, поиски и эксперименты во имя усиления выразительности пластической формы начали осуществляться в монгольской скульптурной школе значительно раньше, еще в период 70-х и, прежде всего, 80-х годов. Тогда, в силу ряда явлений социально-политической и культурной жизни в СССР, а вслед за этим — и в Монгольской Народной Республике, следствием которых стало ослабление цензурных запретов и отказ от бездумного следования канонам соцреализма, перед художниками и скульпторами открылись новые возможности творческого самовыражения. В основном они предстали перед следующим



5. **Д. Санжаа.**
Бригада.
1983.
Гипс.
75 x 49 x 27.
Национальная художественная галерея Монголии.
Фото: студия Hereji



6. **Л. Дашдэлэг.**
Герой Труда Дуйнхор.
1979.
Бронза.
46 x 20 x 23.
Национальная художественная галерея Монголии.
Фото: студия Hereji

поколением монгольских ваятелей — выпускников Института имени Репина, которым довелось начать свою деятельность в 1980-х годах. Здесь уместным будет вспомнить о том, что в тогдашнем СССР Ленинград (впоследствии Санкт-Петербург) считался наиболее «западным» городом. Здесь, в силу близости к границе, острее, чем в Москве и, тем более, других столицах союзных республик (кроме, может быть, городов Прибалтики), ощущались веяния современного западноевропейского искусства, в первую очередь, разумеется, полузапрещенного модернизма. Монгольские студенты-репинцы не остались в стороне от его влияния, отдав свою щедрую дань искушениям авангардной скульптуры XX столетия.

Впрочем, тем из них, кто окончил обучение в институте имени Репина в конце 70-х годов, еще довелось принять участие в выполнении масштабных проектов социалистической эпохи, связанных с возведением мемориальных комплексов и памятников, приуроченных к различным памятным датам монгольской истории. Известным художником-монументалистом является скульптор Ц. Амгалан. Среди его работ пятнадцатиметровая композиция «Памятник монгольским пограничникам» (1979), созданная к годовщине победы на Халхин-Голе; скульптурное оформление памятника «Победа» (совместно с советскими скульпторами, 1984; Государственная премия 1985 года); мемориальная стела по случаю 750-летия «Сокровенного сказания монгольского народа» (1990) и другие памятники. Ему также принадлежат скульптурные портреты монгольских писателей Ц. Дамдинсурэна, Б. Явуухулана, борца Б. Бат-Эрдэнэ, политика Ж. Самбуу.

В 1985 г. Ц. Амгалан получил Государственную премию за памятник «Победа», посвященный героям боев на Халхин-Голе, когда было кровью скреплено советско-монгольское боевое братство. Здесь в 1939 году японские захватчики вторглись на территорию Монгольской Народной Республики, где столкнулись с героическим сопротивлением советско-монгольских войск.

В итоге победа Красной Армии стала ярким событием тех дней, сплотившим два народа. Памятник «Победа» представляет собой бетонную стелу высотой 55 м, увенчанную пятиконечной звездой шириной 33 м, весом 110 тонн. Он размещен на склоне горы Хамар-Даваа, где происходили наиболее важные события той войны. Композиционной осью ансамбля служит меч, на конце которого — звезда, символ победы. У рукояти меча стоят фигуры советских и монгольских солдат, а по обе стороны от них помещены изображения различных военных событий. Композиция завершается флагом, сделанным из чистой меди. Над проектом памятника сообща работали советские и монгольские скульпторы и архитекторы (скульптор А.Н. Бурганов, архитектор Л.В. Мисожников, монгольские архитекторы Д. Чойжилжав и Ц. Амгалан).

Соучеником Амгалана по Репинскому институту был один из ведущих мастеров этого поколения, монгольский скульптор Р. Энхтайван (1977 год выпуска). Подобно Ц. Амгалану, в 1980-х годах он также принимал участие в выполнении произведений монументально-декоративной скульптуры. Интересно отметить, что сам Энхтайван в качестве своей любимой работы упоминал скульптурную группу «Вечная нерушимая граница» в аймаке Дорнод, посвященную 70-летию пограничной заставы. Этот памятник представляет собой изображение группы из четырех воинов разных эпох истории Монголии. На каждой статуе выгравированы слова из стихотворения Д. Нацагдоржа, великого национального поэта: «Даже если сам бог попросит горсть земли твоей Родины, не отдавай!». Однако диапазон творческих умений Энхтайвана очень широк, поскольку скульптор никогда не ограничивался выполнением общественно значимых памятников и монументов. Его незаурядное дарование также отличала склонность к камерным формам станковой скульптуры. Уже в 80-х он порой стремился уйти от «юбилейной» тематики, имевшей идеологизированное содержание, взамен концентрируясь на темах, связанных с образами природы или семьи, столь важными для духовной традиции монголов. Такова скульптурная композиция «Солнце и природа» (1983, Улан-Батор) или другая скульптура, соединяющая поэтические образы солнца и цветов (вблизи гостиницы «Москва»). Выполнение аллегорических программ представляет особенную сложность для ваятелей, от которых требуется предельная конкретность мышления и столь же ясная определенность скульптурной формы. Тем эффектнее выглядит художественный результат, достигнутый монгольским мастером. Используя ряд емких иносказательных мотивов, представленных в виде изображения земного шара, солнца (как окружности), голубя мира и цветов, Энхтайван сумел соединить редкий лаконизм изобразительного языка с глубиной содержания, трактующего общечеловеческие ценности жизни и счастья в гармонии с природой.

Другой пример скульптуры, включенной в городское пространство, представляет в творчестве Энхтайвана скульптурная группа «Старик и старушка» (рис. 7), установленная в 1985 году рядом с фонтаном на одной из центральных улиц столицы. Впоследствии она была перенесена в другое место, но и по сей день в Улан-Баторе можно встретить ее повторения, размещенные на бульварах и даже детских площадках. Пластической мощью скульптурных форм эта работа напоминает о произведениях знаменитого британского ваятеля



7. **Р. Энхтайван. Старик и старушка.** 1982. Мрамор. 58 x 61 x 32. Национальная художественная галерея Монголии. Фото: студия Hereji

Генри Мура. Их роднит умение обоих мастеров почувствовать скульптурный объем в качестве одухотворенной массы, обладающей внутренней динамикой. Однако ни в коем случае нельзя говорить о подражании предшественнику. Оба художника, британский и монгольский, двигались как бы параллельными курсами, поскольку оба испытывали интерес к ретроспективной стилизации. Но если Генри Мур был очарован произведениями искусства этрусков или народности майя, то для Энхтайвана оказалось естественным обратиться к прошлому своего народа. Кажется, что в нерасчлененных объемах его группы таится неведомая сила. Скрытая мощь каменного блока напоминает о древних памятниках монгольской скульптуры. Герои Энхтайвана выглядят сродни ожившим камням, словно он вдохновлялся мифологическим представлениями о всеобщем духовном начале, обитающем даже в неподвижных монолитах скал и массивных каменных блоков.

Столь редкая смелость творческого мышления была воспитана у Энхтайвана в Институте Репина в мастерской М.А. Керзина. Сохранившиеся работы его учителя говорят о склонности к классической манере и традиционной тематике скульптуры, хотя и с поправкой на воздействие

со стороны сталинского классицизма. Однако именно приверженность традиционным эстетическим ценностям, не отягощенным идеологическими догмами советского времени, благотворно сказывалась на творческом развитии монгольских студентов. Она приучала их мыслить исключительно эстетическими категориями, что, в свою очередь, допускало большую гибкость в соприкосновении с новыми художественными веяниями, в том числе порожденными искусством авангарда. Также следует здесь добавить, что Энхтайван на протяжении трех лет, с 1992 по 1995 год, возглавлял Союз художников Монголии, показав себя талантливым организатором.

Творческая деятельность Амгалана и Энхтайвана, к счастью, не оборвалась вместе с завершением существования Монгольской Народной Республики, она продолжается и в наши дни. Сейчас еще не время подводить итоги монгольской скульптуры в XXI веке, поскольку она находится в процессе своего динамичного и исключительно плодотворного развития. Национальное возрождение, начавшееся в нашей стране после 1990 года, поставило перед нею новые задачи, связанные с прославлением исторического прошлого Монголии и его выдающихся деятелей. Роль скульпторов-репинцев в этом процессе исключительно велика. Благодаря их деятельности Улан-Батор и другие территории страны украсились замечательными памятниками и монументами. Осознавая, что их рассмотрение представляет собой задачу для отдельного научного исследования, мы ограничимся тем, что лишь упомянем здесь некоторые из наиболее заметных работ. Усилиями выпускников Репинского института были сооружены памятники национальным героям Монголии, крупным политикам, писателям и ученым. Сюда относятся: памятник военачальнику Ж. Лхагвасурэну (2000, Л. Ганхуяг); Б. Ринчену, монгольскому ученому и просветителю, крупному писателю и лингвисту (2005, Б. Дэнзэн, причем интересно отметить, что ваятель приходится внуком этому великому человеку); политику Санжаасурэнгийну Зоригу (2016, Б. Дэнзэн) и другие. Важную роль в организации городского пространства играет крупный скульптурный комплекс, центральной частью которого служит памятник известному монгольскому политику и общественному деятелю XX столетия Лхамсүрэнгийну Энэбишу (2007, Р. Энхтайван). Иногда сооружаются памятники иноземным историческим персонажам, чья деятельность, однако, оказалась тесно связанной с важными событиями монгольской истории. Это касается выполненной по проекту Дэнзэна статуи Марко Поло, установка которой на восточной стороне площади Сухэ-Батора в 2011 году вызвала немалый общественный резонанс. И этому же одаренному скульптору принадлежит удивительный памятник группе «Битлз», открытый в октябре 2008 года на улице Цэрэндоржа, в самом центре монгольской столицы. Его возведение обосновывалось ссылками на ту роль, которую сыграла знаменитая ливерпульская четверка в развитии мировой музыки, в том числе в Монголии. Напротив, с национальной тематикой связан своим содержанием памятник монгольским врачам всех времен (2019, Ц. Амгалан), по удивительному стечению обстоятельств открытый как раз накануне грозной эпидемии, в отражении которой наши медики сыграли поистине героическую роль.

Список, разумеется, неполон, он должен будет пополняться буквально в режиме реального времени, поскольку работа по возведению новых памятников и монументов в монгольской столице и других центрах страны еще далеко не завершена. Поэтому, подводя предварительный итог, ограничимся замечанием о том, что репинским выпускникам еще предстоит сказать важное слово в процессе национального возрождения, в плане увековечивания важнейших событий и выдающихся деятелей монгольской истории недавнего времени и далеких исторических периодов.

Выводы

Представленное исследование позволяет сделать вывод о том, что усилиями скульпторов — выпускников Института имени И.Е. Репина был сделан решающий вклад в развитие монгольской школы скульптуры. Начиная с 1950-х годов, когда развернулась энергичная деятельность А. Даваацэрэна, местная школа ваяния открыла для себя широкий спектр жанрово-типологических разновидностей скульптуры, сосредоточившись на разработке художественных форм портрета, бытовой сцены и аллегории. Со временем к ним добавились монументальная и монументально-декоративная скульптура, а также уникальная для монгольского искусства типология ландшафтной скульптуры. Важнейшую роль в сложении образно-содержательной концепции и стилистики монгольской скульптуры сыграло влияние советского искусства, воспринятое местными мастерами за годы обучения в Ленинграде. Этому также содействовала совместная работа советских и монгольских художников над монументальными комплексами на территории МНР. Однако уже на протяжении второй половины 60-х и особенно 70-х годов такое положение дел начинает меняться, заимствованные мотивы и формы всё более и более заметно переосмысляются. Это видно как в усилении национального своеобразия в произведениях скульпторов-монголов, так и в интенсификации поисков в области художественной формы, в открытии новых выразительных возможностей

пластического языка, всё дальше уходившего от требований традиционного реализма. Своего пика этот процесс достиг в произведениях скульпторов, чья деятельность развернулась уже в 80-х годах и, в особенности, после демократической революции 1990 года, когда рухнули все прежние ограничения. Открытость скульпторов-репинцев к осуществлению новых творческих экспериментов сделала их активными участниками художественных процессов в современной Монголии, где их произведения занимают заметное место в общей панораме монгольского искусства.

Список источников

1. Волков В.В. Оленные камни Монголии. М.: Научный мир, 2002. 248 с.
2. Сыртыпова С.Д. Образ богини Тары у Дзанабазара в ряду его предшественников и последователей — от Шри-Ланки до Сибири // Ориенталистика. 2020. Т. 3. № 2. С. 348–378. https://doi.org/10.31696/2618-7043-2020-3-2-348-378.
3. Уранчимэг Д., Ян Гоу Чин. Становление искусства соцреализма в Монголии: основные этапы, роль российской художественной школы // Искусство Евразии. 2021. № 4 (24). С. 171–186. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2021.04.013.
4. Жалцавын Энхтувшин. Традиции народного искусства в монгольской скульптуре XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 25 с.
5. Михайлов Г.И. Культурное строительство в МНР: исторический очерк. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. 222 с.
6. Очерки истории культуры Монгольской Народной Республики / отв. ред. Д.Д. Лубсанов. Улан-Удэ: Бурятское книжное изд-во, 1971. 509 с.
7. Шишин М.Ю. Основные факторы в развитии искусства Монголии в XX–XXI веках // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 6. С. 207–211. https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.6.43.
8. Ломакина И.И. Изобразительное искусство социалистической Монголии. Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1970. 146 с.
9. Сономцэрэн Л., Батчулуун Л. Монголын дүрслэх урлагийн товч түүх (1940–1989). Улаанбаатар: Улсын хэвлэх газар, 1989. 158 х.
10. Энхтувшин Ж. Скульптура Монголии. Улан-Батор: [б. и.], 2001. 144 с.

References

1. Volkov, V.V. (2002) *Deer stones of Mongolia.* Moscow: Nauchnyy mir. (In Russ.)
2. Syrtypova, S.D. (2020) ‘Interpretation of the image of the Goddess Tara by Zanabazar compared to that by his predecesors and followers (from Sri Lanka to Siberia)’, *Orientalistica*, 3(2), pp. 348–378. doi:10.31696/2618-7043-2020-3-2-348-378. (In Russ.)
3. Uranchimeg, D. and Yang, G. (2021) ‘The formation of the art of socialistic realism in Mongolia: the main stages, the role of the Russian art school’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 170–187. doi:10.46748/ARTEURAS.2021.04.013. (In Russ.)
4. Jaltsav, E. (2000) *Folk art traditions in Mongolian sculpture of the 20th century.* Cand. Art sci. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
5. Mikhailov, G.I. (1957) *Cultural construction in the Mongolian People’s Republic: a historical essay.* Moscow: Academy of Sciences of the USSR. (In Russ.)
6. Lubsanov, D.D. (ed.) (1971) *Essays on the history of culture of the Mongolian People’s Republic.* Ulan-Ude: Buryatskoye knizhnoye izdatel’stvo. (In Russ.)
7. Shishin, M.Yu. (2019) ‘Basic factors of the Mongolian art development in the 20th–21st centuries’, *Manuscript,* 12(6), pp. 207–211. doi:10.30853/manuscript.2019.6.43. (In Russ.)
8. Lomakina, I.I. (1970) *Fine arts of Socialist Mongolia.* Ulaanbaatar: Gosizdatel’stvo MNR. (In Russ.)
9. Sonomtseren, L. and Batchuluun, L. (1989) *A brief history of Mongolian visual arts (1940–1989).* Ulaanbaatar: Ulsyn khevlekh gazar. (In Mong.)
10. Enkhtuvshin, Zh. (2001) *Mongolian sculpture.* Ulaanbaatar: s.n. (In Russ.)

Информация об авторе
Бямбажавын Сарантуяа, директор, Национальная художественная галерея Монголии, Улан-Батор, Монголия. Почетный профессор Академии изобразительных искусств Монголии, zaa_saraa@yahoo.com.

Information about the author
Byambajav Sarantuya, Director, National Art Gallery of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia. Honorary Professor of the Academy of Fine Arts of Mongolia, zaa_saraa@yahoo.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 14.07.2022; одобрена после рецензирования 03.08.2023; принята к публикации 04.08.2023.
The article was received by the editorial board on 14 July 2022; approved after reviewing on 03 August 2023; accepted for publication on 04 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 120–127. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 120–127. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 76:7.035+7.072.5
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.009

К вопросу об атрибуции гравированного «Портрета Д.А. Ровинского» работы В.Е. Маковского: тайна изображения на полях оттиска



Визиряка Александра Сергеевна

Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация
alexorda@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена одному из примеров научно-исследовательской работы Приморской государственной картинной галереи с предметами музейных коллекций — атрибуции гравированного «Портрета Д.А. Ровинского», выполненного В.Е. Маковским. Ключевым элементом, требовавшим изучения, была ремарка на полях оттиска, изображение ребенка. В результате источниковедческого исследования, привлечения историко-биографических сведений, сравнения данных Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, Одесского художественного музея, Государственного музея Л.Н. Толстого, архивной работы установлено, кто именно изображен в дополнении к портрету и при каких обстоятельствах, а также исправлена ранее принятая атрибуция этого графического произведения.
Ключевые слова: графика В.Е. Маковского, портрет Д.А. Ровинского, атрибуция, портрет, ремарка, изображения на полях, офорт, оттиск, гравюра

Для цитирования: Визиряка А.С. К вопросу об атрибуции гравированного «Портрета Д.А. Ровинского» работы В.Е. Маковского: тайна изображения на полях оттиска // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 120–127. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1032.

© Визиряка А.С., 2023

Short communications article

On the attribution of the engraved “Portrait of D.A. Rovinsky” by V.E. Makovsky: the mystery of the image in the margins of the print

Alexandra S. Viziryaka

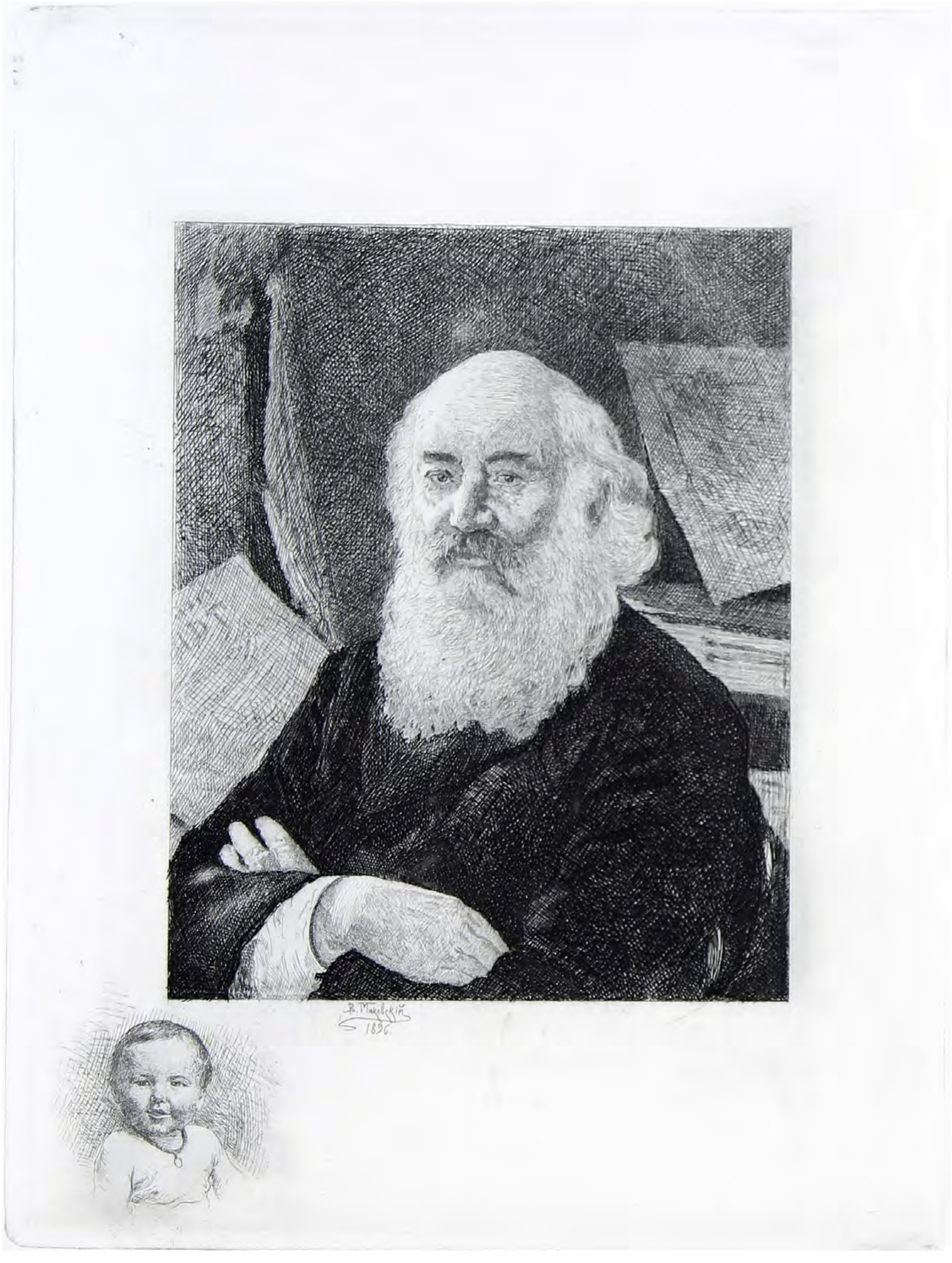
Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation
alexorda@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to one of the research cases of the Primorye State Art Gallery with objects of museum collections, namely the attribution of the engraved “Portrait of D.A. Rovinsky” made by V.E. Makovsky. The key element that required clarification was a remark in the margins of the print, the image of a child. As a result of source research, the involvement of historical and biographical information, comparison of data from the State Catalog of the Museum Fund of the Russian Federation, the Odessa Art Museum, the State Museum of L.N. Tolstoy, archival work, it was established who exactly is depicted in addition to the portrait and under what circumstances. Accordingly, the previously accepted attribution of this graphic work has been corrected. This is significant for the museum’s accounting documentation, the unified state database of museum objects of the Russian Federation and provides important information for future research in the field of art.
Keywords: graphics by V.E. Makovsky, portrait of D.A. Rovinsky, attribution, portrait, remark, images in the margins, etching, print, engraving

For citation: Viziryaka, A.S. (2023) ‘On the attribution of the engraved Portrait of D.A. Rovinsky by V.E. Makovsky: the mystery of the image in the margins of the print’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 120–127. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.009.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1032. (In Russ.)

Введение

Атрибуция как процесс определения авторства, датировки и описания произведения искусства — важный этап в научно-исследовательской деятельности музейных специалистов, во многом определяющий интерпретацию работы. Задача усложняется, если предметы не содержат подписи автора или указания на время создания. Найти ключи, ведущие к ответам на многочисленные вопросы, позволяют литературные источники, архивные документы, исторические данные, зафиксированные в рукописях. Тем не менее атрибутировать изображение, установить автора, датировку не всегда представляется возможным. Особенно это сложно, если речь идет о дополнительных изображениях, таких как ремарки на полях гравюры,— они часто не связаны с основным рисунком. Тем больший интерес они представляют как предмет изучения, как, в нашем случае, изображение на полях гравированного «Портрета Д.А. Ровинского» работы В.Е. Маковского. В целях атрибуции этой части произведения проведено исследование с опорой на метод источниковедения и описательный метод, сравнительный анализ сведений из каталогов с архивными данными. В результате установлено, кто именно изображен на полях гравюры и при каких обстоятельствах. Это позволило дать и точное наименование, и корректное описание произведения, что важно для учетной документации музея, базы данных Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации и составляет важную информацию для будущих исследований в области искусства.



1. **В.Е. Маковский. Портрет Д.А. Ровинского (с оригинала автора) с ремаркой.** 1896.
Бумага, офорт.
Л.: 46,1 x 34,8.
И.: 28,5 x 21,5.
Поступил в 1982 г. из ГРМ.
Оттиск-1961 (согласно официальному письму от ГРМ исх. №1057/2 от 12.04.2023).
Приморская государственная картинная галерея.
Инв. КП-1290, Г-628



2. **Изображение на полях оттиска гравюры В.Е. Маковского**

Атрибуция гравированного «Портрета Д.А. Ровинского» и ремарки на полях

Гравюры, полученные путем оттиска ранее созданного на разных материалах (дерево, линолеум, металл) изображения, являются важным источником информации о художнике и его творческом пути. Но их атрибуция осложняется тем, что с одной пластины могло быть изготовлено огромное количество копий не только раннего, но и позднего периода. Гравюры могут быть скопированы или перепечатаны многократно, что затрудняет определение первоначального автора. Более того, они могут быть созданы несколькими авторами, когда один художник создает изображение, а другой — переносит на пластину. В других случаях мастера создают оттиски, копирующие их собственные оригинальные живописные работы. Так, Владимир Маковский создал гравированный портрет Д.А. Ровинского на основе своего выполненного ранее живописного портрета. В таких случаях необходимо учитывать возможные изменения и дополнения в процессе работы самого художника, проводить более

1.1

Б·253

СТЕНА Анна Дмитриевна – художник Новгородской Специальной научно-реставрационной производственной мастерской с 25 декабря 1946 по 27 ноября 1952 года.

Анна Дмитриевна Стена родилась в Петербурге в 1896 году. Отец Дмитрий Петрович Стена до революции председатель касационного департамента Судебной палаты. После революции юрист-консульт на Сибирьстрое, Волховстрое, Невдубстрое и Электротоке в Ленинграде. В 1935 году выслан в Казахстан в г. Атбасар, где работал мастером сапожной артели. Умер в Атбасаре в 1939 году.
Мать – Елена Владимировна – дочь художника В.Е. Маковского – – домохозяйка. Умерла в 1942 году в Ленинградской области.

Анна Дмитриевна Стена окончила 8 классов гимназии, одногодичные курсы сестёр охраны материнства и младенчества. В 1922 году поступила и в 1926 году закончила Институт истории искусств, получив высшее образование по специальности "искусствовед-музеевед по древнерусскому искусству".

С 1924 года по 1933 год А.Д. Стена работала сестрой охраны материнства и младенчества Васильевостровской консультации в городе Ленинграде. С 1929 по 1933, видимо, одновременно работала художником копиистом Государственного Эрмитажа; с 1933 года по 1942 год находилась в заключении в Медвежьегорске, но и тогда работала художником на Туломском строительстве и в выставкоме Беломорско-Балтийского комбината по подготовке экспонатов для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Медвежьегорске.

С 1943 по 1946 год – работала художником Тюлькинского сплавного рейда Соликамского района Молотовской области.

3. **Биографическая справка на А.Д. Стен, составленная Л.Я. Тыптарёвой**

тщательное исследование для определения авторства и датировки [1].

Обратимся к творческому наследию Владимира Егоровича Маковского, особенно в части гравировки. С 1884 года он увлеченно работал в этой технике — сам создавал и печатал гравюры, а также воспроизводил свои живописные произведения в печатной графике. Этим его произведениям свойственны живая точность образов, психологическая острота их черт, гибкость линий, лаконичность и одновременно яркая выразительность рисунка. Самый известный альбом гравюр Маковского вышел в свет в 1887 году [2]. Большинство из них были созданы на украинскую тему и посвящены быту селян. В сюжетно-тематических работах «Пастух», «Крестьянский мальчик», «Старик» и других художник пытается не только передать зрителю внешнее сходство, но и раскрыть индивидуальность изображаемых людей и фигур, тщательно подбирает жесты, удачно компонует аксессуары. Легкий штрих сухой иглой точно подчеркивает объем, светотеневую моделировку и пространство [3].

Важнейшие работы В.Е. Маковского в период с 1880 по 1890-е годы — это произведения, выполненные в портретном жанре. В основном это изображения близких, родных или знакомых людей. В коллекции Приморской государственной картинной галереи находится гравированный «Портрет Д.А. Ровинского» руки В.Е. Маковского, поступивший из Государственного Русского музея в 1982 году (рис. 1).

На портрете Дмитрий Александрович предстает как мудрый пожилой человек с чуть насмешливыми глазами. Он изображен на фоне книг, больших папок с гравюрами и эстампами, народными росписями, потешными листами (лубочным искусством). Спокойное лицо с двумя вертикальными морщинами на переносице выражает раздумья и состояние внутренней сосредоточенности на любимом занятии [4]. Эта гравюра, выполненная с живописного портрета Ровинского 1894 года,— одна из немногих графических работ, созданных Маковским путем точного превращения больших полотен в графику. Однако на оттиске мы можем видеть дополнение в левом нижнем углу — небольшое изображение ребенка. В ходе исследования предстояло выяснить, кто запечатлен на полях гравюры и что означает эта ремарка.

Сделаем терминологическое отступление: ремарка в гравюре — это небольшое по размеру изображение на полях, часто не связанное с сюжетом гравюры. Конец XVIII — начало XIX века стали расцветом графики и новых поисков в данном направлении изобразительного искусства. На полях гравюр появились рисунки, ремарки. Первые из них, как правило, не имели связи с основным изображением и были чисто вспомогательными — их художник наносил с помощью сухой иглы для того, чтобы отточить мастерство перед нанесением основного рисунка или сделать пробное изображение. Но позже художники намеренно выполняли рисунок, так или иначе связанный с автором или портретируемым. Делался он также сухой иглой: очевидно, это было своеобразной пробой материала и инструмента или отдыхом от работы над основным изображением [5].

Обратимся к личности портретируемого. Дмитрий Александрович Ровинский (1824–1895) — известный деятель, юрист, ученый, крупнейший коллекционер своего времени, исследователь и издатель книг о старинной графике [6]. Он родился 16 августа 1824 года в семье московского пристава Александра Павловича Ровинского и дочери Анны Ивановны Мессинг, лейб-медика Екатерины II. Дворянское происхождение Дмитрия Александровича известно по многим литературным источникам. Семья Ровинских состояла из девяти человек, у самого Дмитрия было пять братьев и четыре сестры. Ему предстояло прославить свой род и стать одним из передовых людей своего времени. Д.А. Ровинский был и сенатором, участвовал в составлении судебной реформы 1864 года, и искусствоведом, и почетным членом Императорской Академии художеств и наук, и страстным собирателем гравюр и лубочных графических листов, и исследователем народных росписей. А главное — Дмитрий Александрович автор многотомных изданий, посвященных лубочному делу, мастерам гравирования и их произведениям. В то время коллекционеров графики в России было немного, а собирателей живописи и графики с серьезными задачами и четкими целями — еще меньше.

Благодаря трудам Д.А. Ровинского до нас дошли редкие оттиски гравюр и русские лубки, где мы можем наблюдать изображения царей и знаменитостей; мы имеем энциклопедические сведения о граверах и иконописцах Российской империи. Ни один серьезный труд по истории русского искусства или истории книгопечатания не обходится без ссылок на произведения Д.А. Ровинского. И Владимир Маковский был хорошо знаком с коллекционером. Для «Подробного словаря русских граверов XVI–XIX вв.», изданного Ровинским в 1895 году, художник выполнил портрет живописца Льва Жемчужникова. Как известно, свои первые графические работы Владимир Егорович создал под руководством графика Л.М. Жемчужникова, и в 1887 году вышел альбом «12 офортов В.Е. Маковского».

Вопрос о том, кто же изображен на полях гравюры (рис. 2), до недавних пор оставался загадкой. Первоначальная версия основывалась

на трактовке самого понятия «ремарка»: было принято считать, что, возможно, образы портретируемого и девочки на полях никак не связаны.

В ходе работ с оттисками гравюр В.Е. Маковского в Государственном каталоге Музейного фонда Российской Федерации и в электронных каталогах других музеев были найдены сведения Одесского художественного музея, где интересующая нас работа имела наименование «Портрет Д.А. Ровинского с бюстом дочери Ани Маковской». Подобный же оттиск находим и в каталоге Государственного музея Л.Н. Толстого, и в описании вновь есть информация о том, что на ремарке изображена дочь художника В.Е. Маковского.

Эти сведения противоречили биографии художника В.Е. Маковского. В 23 года художник женился на А.П. Герасимовой, с которой у них было двое сыновей — Александр и Константин. Кстати, старший сын, Александр Владимирович Маковский (1869–1924), продолжил художественные традиции отца, став известным живописцем и графиком. Он был членом Товарищества передвижных художественных выставок, академиком и профессором Императорской Академии художеств. Младший сын стал архитектором. В 1898 году жена художника Анна Петровна умирает. Вскоре он женится еще раз, на певице Ольге Андреевне Макаровой, от брака с которой у них появляется на свет дочь Елена. Но дочери Анны у Владимира Егоровича не было, имя «Анна» нигде не фигурировало — следовало дальше изучать биографию самого художника.

В ходе работы с архивными документами, связанными с именем В.Е. Маковского, найдена биографическая справка, составленная Л.Я. Тыптарёвой на некую Анну Дмитриевну Стен (рис. 3), которая была художницей Новгородской специальной научно-реставрационной производственной мастерской с 25 декабря 1946 года по 27 ноября 1952 года. Родилась она в Санкт-Петербурге в 1896 году, ее мать, Елена Владимировна — дочь художника В.Е. Маковского — умерла в 1942 году в Ленинграде.

Так было установлено, что в виде ремарки на полях гравюры была изображена не дочь, а внучка художника В.Е. Маковского — Анна Дмитриевна Стен в возрасте до года. Она была художником-реставратором, специализирующимся на древнерусском искусстве. Училась в Государственном институте истории искусств, участвовала в гастролях по Чернигову и Новгороду, создавала копии фресок «Архангел Уриил» из церкви Спаса в Нередице, «Илья-пророк» из Спасо-Преображенской церкви на Ковалёве. В 1933 году Анна Стен была арестована и осуждена за пропаганду религиозных взглядов. В лагерях она провела значительную часть своей жизни, более десяти лет. С конца декабря 1946 года Анна Стен работала художником в Новгородских специальных научных реставрационно-производственных мастерских [7].

Выводы

Итак, установлено, что на полях гравированного портрета Д.А. Ровинского В.Е. Маковский изобразил свою внучку — А.Д. Стен. Год создания гравюры — 1896, известен по оригинальной подписи слева, выполненной рукой самого художника. Годы жизни внучки Маковского, Анны: 1896–1952. Следовательно, ремарка с изображением ребенка была создана, когда Анне Стен не было еще и года. Учитывая, что годы жизни Д.А Ровинского — с 1824 по 1895 г., Владимир Маковский выполнил гравюру после смерти портретируемого.

По итогам исследования на заседании атрибуционного совета Приморской государственной картинной галереи в 2022 году принято решение ввести правильное наименование работы — «Портрет Д.А. Ровинского (по живописному оригиналу художника Маковского В.Е) с ремаркой изображения внучки Анны Маковской» 1896 г.

Список источников
1. Александрова Н.И. Русская гравюра XVIII — начала XX века. Очерки по истории и технике гравюры. М.: Изобразительное искусство, 1987. 688 с.
2. Выставка русской гравюры XVIII — начала XX века : путеводитель / Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Л.: [б. и.], 1979. Б. п.
3. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1895. 577 с.
4. Запека О.А., Степанова Е.О. Дмитрий Александрович Ровинский: этапы жизненного пути выдающегося русского коллекционера и мецената // Вопросы культурологии : сборник научных трудов кафедры славяноведения и культурологии Института славянской культуры. Выпуск 4 (XIV). М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2020. С. 59–66.
5. Гусельникова Н.А. Новое в атрибуции портрета К. Маковского «Портрет М.А. Бутиной» // Третьи искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов науч.-практ. конф. Барнаул: Алтайский дом печати, 2010. С. 43–47.
6. Гусельникова Н.А. Произведения представителей династии Маковских (К.Е. Маковского, В.Е. Маковского, А.В. Маковского) в собрании ГХМАК // Четвертые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов XII всероссийской науч.-практ. конф. / науч. ред. Л.Г. Красноцветова-Тоцкая. Барнаул: Алтайский дом печати, 2011. С. 98–104.
7. Шестимиров А.А. Забытые имена: русская живопись XIX века : альбом. М.: Белый город, 2004. 480 с.

References
1. Alexandrova, N.I. (1987) *Russian engraving: 18th to the early 20th century. Essays on the history and technique of engraving.* Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo, 1987. (In Russ.)
2. Anon. (1979) *Exhibition of Russian engravings of the 18th – early 20th centuries.* Leningrad: s.n. (In Russ.)
3. Rovinsky, D.A. (1895) *Detailed dictionary of Russian engraved portraits.* Saint Petersburg: Imperial Academy of Sciences. (In Russ.)
4. Zapeka, O.A. and Stepanova, E.O. (2020) 'Dmitry Aleksandrovich Rovinsky: stages of the life path of an outstanding Russian collector and patron of the arts', in *Questions of cultural studies: Collection of scientific works of the Department of Slavic studies and cultural studies of the Institute of Slavic Culture,* Issue 4. Moscow: Kosygin Russian State University, pp. 59–66. (In Russ.)
5. Guselnikova, N.A. (2010) 'New in the attribution of the portrait of M.A. Butina by K. Makovsky', in *Third art criticism Snitkovskie readings* [Collection of materials]. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 43–47. (In Russ.)
6. Guselnikova, N.A. (2011) 'Works of representatives of the Makovsky dynasty (K.E. Makovsky, V.E. Makovsky, A.V. Makovsky) in the collection of the GHMAK', in Krasnotsvetova-Totskaya, L.G. (ed.) *Fourth art criticism Snitkovskie readings* [Collection of materials]. Barnaul: Altayskiy dom pechati, pp. 98–104. (In Russ.)
7. Shestimirov, A.A. (2004) *Forgotten names: Russian painting of the 19th century.* Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)

Информация об авторе
Визиряка Александра Сергеевна, младший научный сотрудник, Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация, alexorda@yandex.ru.

Information about the author
Alexandra Sergeevna Viziryaka, Junior Research Fellow, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation, alexorda@yandex.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 17.07.2022; одобрена после рецензирования 17.08.2023; принята к публикации 19.08.2023.
The article was received by the editorial board on 17 July 2022; approved after reviewing on 17 August 2023; accepted for publication on 19 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 128–151. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 128–151. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036+7.071.1(470.23-25)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.010

Творческая и выставочная деятельность Международной ассоциации художников — потомков дворянских родов в Санкт-Петербурге



Грачёва Светлана Михайловна [a, b]

[a] *Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[b] *Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация*
[a, b] *grachewasvetlana@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3506-5413*

Аннотация. Одной из актуальных проблем отечественного искусствознания остается изучение явлений современной художественной жизни, многие из которых пребывают вне поля внимания авторов, пишущих об искусстве. В настоящее время художники нечасто организуют объединения, поскольку гораздо больше распространен индивидуализм, однако бывают и исключения. В 2022 году исполнилось двадцать лет петербургской Ассоциации художников — потомков дворянских родов, в составе которой более двадцати человек. Деятельность этой организации развивается по нескольким направлениям. Ассоциацию волнуют пересечения художественных направлений ленинградского-петербургского изобразительного искусства второй половины XX–XXI века. Поставив перед собой задачи расширения культурного пространства, она сотрудничает со многими современными авторами, продолжающими традиции ленинградского-петербургского искусства. Важной проблемой, требующей решения, становится и переосмысление русской истории. В статье оценивается деятельность ассоциации, ее вклад в художественную культуру, рассматривается творчество крупнейших ее представителей в контексте развития современного петербургского искусства, проанализированы основные произведения, представленные на выставках этого художественного объединения последних лет. Новизна исследования заключается в том, что впервые предпринята попытка комплексного изучения творчества представителей Ассоциации художников — потомков дворянских родов с целью определения их вклада в современное искусство.
Ключевые слова: Ассоциация художников — потомков дворянских родов, современное петербургское искусство, религиозное искусство, русская культура

Для цитирования: Грачёва С.М. Творческая и выставочная деятельность Международной ассоциации художников — потомков дворянских родов в Санкт-Петербурге // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 128–151. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.010.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1033.

© Грачёва С.М., 2023

Original article

Creative and exhibition activities of the International Association of Artists — Descendants of Noble Families in Saint Petersburg

Svetlana M. Gracheva [a, b]

[a] *Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation*
[a, b] *Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*
[a, b] *grachewasvetlana@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3506-5413*

Abstract. There is the International Association of Artists — Descendants of Noble Families in Saint Petersburg, which includes more than twenty members. In 2022, it turns 20 years old. The initiator of this artistic association is the Saint Petersburg muralist, icon painter V.V. Zavaritsky. The Association includes artists V.V. Afanasyev, N.S. Danilevsky, O.A. Ivashintsova, A.A. Ivashintsova, D.D. Ivashintsov, V.N. Pitanin, N.I. Rein, K.A. Troitsky, B.E. Engelhardt and others. Some authors, such as Z.P. Arshakuni, G.S. Bogomolov, V.V. Vatenin, Ya.I. Krestovsky, L.K. Lazarev, K.V. Vyshpolskaya, K.A. Troitsky, V. Ya. Trubetskaya, L. Ya. Trubetskaya even posthumously continue to be listed in the Association, what, of course, emphasizes the noble intentions of the organizers are to preserve the names of the departed colleagues in the history of art. These are such artists as Z.P. Arshakuni, G.S. Bogomolov, V.V. Vatenin, Ya.I. Krestovsky, L.K. Lazarev, K.V. Vyshpolskaya, K.A. Troitsky, V. Ya. Trubetskaya, L. Ya. Trubetskaya. The Association of Artists — Descendants of Noble Families unites artists of different origins, periodically inviting authors who have not yet joined this association. That is, conceptual and aesthetic program solutions of expositions are more important than the principle of selecting participants solely by origin.

The Association's activities are developing in several directions. The reflections of various artistic trends of the Leningrad-Petersburg fine art of the second half of the 20th to the 21st century have great importance. The Association constantly sets itself the task of expanding the cultural space, so it cooperates with many contemporary authors who continue the traditions of Leningrad-Petersburg art. An important problem of her activity is the rethinking of Russian history. Throughout its activities, it strives for the revival and affirmation of spiritual and moral humanistic ideas, the vivid embodiment of which they see in the culture of pre-revolutionary Russia. Not only the origin of the authors is important, but also the high artistic level of the works presented, as well as their semantic content associated with upholding high spiritual ideals, Christian moral positions and careful attitude to the past of Russia. The exhibitions of the Association of Artists-Descendants of Noble Families strive to actualize many pressing problems related to modern spiritual life, understanding of traditions and attitude to the historical past, for which one can be grateful to them. The authors are not just collectively sad about the departed "Belle Époque", but also express their concern about the state of today's time. The article analyzes the exhibition of the Association in Saint Petersburg called "Let every breath praise the Lord!".

Keywords: Association of Artists-Descendants of Noble Families, modern Saint Petersburg art, religious art, Russian culture

For citation: Gracheva, S.M. (2023) 'Creative and exhibition activities of the International Association of Artists — Descendants of Noble Families in Saint Petersburg', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 128–151. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.010. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1033 (In Russ.)

Введение

Словами из 150 Псалма библейского Царя Давида «Всякое дыхание да хвалит Господа!» была названа юбилейная выставка Международной ассоциации художников — потомков дворянских родов, образованной в 2002 году. Важно оценить, насколько плодотворна деятельность этой ассоциации, обращенной в своих духовных устоях к традиционным ценностям русской культуры. Как написал П.Н. Милюков, «культурное влияние церкви и религии было безусловно преобладающим в исторической жизни русского народа» [1, с. 17]. Именно на осознании глубинной связи современных культурных процессов с традициями прошлого построена эстетическая программа ассоциации, объединение на протяжении всей своей деятельности стремится к возрождению и утверждению нравственных и гуманистических идей, яркое воплощение которых они видят в культуре дореволюционной России. Представляется важным оценить деятельность ассоциации, рассмотреть творчество крупнейших ее экспонентов, проанализировать, насколько глубинны связи современных авторов с традициями дореволюционного русского искусства, или, напротив, они стремятся к радикальному обновлению художественного языка. В изучении столь сложного и в некотором смысле противоречивого явления можно добиться объективного взгляда, применяя историко-культурный подход в осмыслении обширного культурологического материала в сочетании с искусствоведческим и компаративным анализом отдельных произведений, имеющих ценность как для художников, так и для критиков и зрителей.

Разумеется, что в самом названии «Ассоциация художников — потомков дворянских родов» скрывается определенное противоречие. В современной жизни, а тем более в искусстве, происхождение автора не имеет сколько-нибудь определяющей роли, что утверждают и сами организаторы на страницах своих изданий [2; 3]. Поэтому к попытке связать свои корни с дворянским происхождением можно отнестись с определенной долей условности, понимая, что создатели ассоциации отдают дань моде и нацеливают внимание зрителей на осознание ценностей дореволюционной русской культуры.

Инициатором объединения выступил петербургский художник-монументалист, иконописец В.В. Заварицкий. В организации состоит более 20 человек, из них к потомкам дворянских родов относятся художники В.В. Афанасьев, Н.С. Данилевский, О.А. Ивашинцова, А.А. Ивашинцова, Д.Д. Ивашинцов, В.Н. Питанин, Н.И. Рейн, К.А. Троицкий, Б.Е. Энгельгардт и другие. Нужно подчеркнуть, что некоторых авторов продолжают и посмертно числить в ассоциации, куда они входили. Это известные петербургские художники: З.П. Аршакуни, Г.С. Богомолов, В.В. Ватенин, Я.И. Крестовский, Л.К. Лазарев, К.В. Вышпольская, К.А. Троицкий, В.Я. Трубецкая, Л.Я. Трубецкая. Такое отношение к ушедшим коллегам, безусловно, подтверждает благородные намерения организаторов — сохранить их имена в истории искусства.

Анализируя двадцатилетнюю деятельность ассоциации, можно сделать вывод, что здесь имеет значение не только и не столько происхождение авторов, сколько высокий художественный уровень представленных произведений, а также их смысловое наполнение, связанное с отстаиванием высоких духовных идеалов, христианских нравственных позиций и уважительным отношением к прошлому России.

В поисках духовных основ культуры. Пересечения художественных направлений ленинградского-петербургского изобразительного искусства

Ассоциация художников — потомков дворянских родов объединяет мастеров разного происхождения, периодически «разбавляя» свои выставки произведениями мастеров, не вошедших до сих пор в это объединение. То есть концептуальные и эстетические программные решения экспозиций оказываются важнее.

Одним из главных направлений в живописи ассоциации стало религиозное. Художники занимаются как собственно храмовым искусством, так и созданием авторских произведений на религиозные темы.

Лидер Ассоциации В.В. Заварицкий — автор многочисленных икон, хранящихся в храмах России и в частных коллекциях, в том числе в Санкт-Петербургской Епархии: в Свято-Троицком соборе Александро-Невской Лавры, в церкви Екатерины Великомученицы в Девяткине. Он создал иконы «Царица Небесная» (1989), «Царственные мученики» (1992), «Святой Николай Чудотворец» (1992, рис. 1), а также росписи «Сошествие во ад» в зале церкви Царя-мученика Николая (Санкт-Петербург, 2018) и «Страсти Господни», росписи потолка Большого зала Св. Вознесенского монастыря (Сызрань, 2007–2008, рис. 2). Его иконы и росписи выполнены в академическом духе и ориентированы на традиции неорусского стиля рубежа XIX–XX веков. В.В. Заварицкий работает также в станковой живописи, создавая портреты и сюжетные композиции. Например, «Аллегория» (1990), изображающая заточенного в «Крестах» политического заключенного, за спиной которого — всевидящее око и распятие как символы его жертвенности и невиновности. А также сюжетные композиции — «Человек в проходном дворе» (1973), «Крепкий чай. Где так вольно дышит человек» (1988), «Город» (1990), которые можно объединить темой размышлений о непростых реалиях советской жизни.





1. **В.В. Заварицкий.**
Святой Николай
Чудотворец.
Икона.
1992.
Доска, масло, золочение.
Частное собрание

2. **В.В. Заварицкий.**
Страсти господни.
Роспись потолка
Большого зала
Св. Вознесенского
монастыря,
г. Сызрань.
2007–2008. Масло

Религиозным смыслом наполнены картины Г.С. Богомолова (1933–2016) «Византия» (1998), «Крест» (2002) и «Мафорий» (2004). Построенные на использовании христианской символики и в изобразительных приемах, и в цветовой гамме, наполненной сияющим золотым светом, в сочетании с авангардными экспериментами в области формы, они создают ощущение жесткого ритма современности. Этот известный петербургский мастер прославился философскими обобщениями в живописи и умением соединить дух прошлого с современностью, раскрыть глубинный религиозный и человеческий смысл через простые на первый взгляд, но чрезвычайно богатые многозначными ассоциациями формы, знаки и фактуры.

Обращение к религиозным мотивам характерно также и для творчества музыканта и живописца В.В. Афанасьева, который разрабатывает уникальную систему функциональных цвето-звуковых отношений вслед за классиками искусства XX века В. Кандинским, А. Шёнбергом, А. Скрябиным. Он стремится передать «звучание» цвета, соотнося цвето-тональные закономерности с нотными записями и раскрывая синергию образов. Его композиции на сюжеты из Библии: «Хорал», «Несение креста», «Симфония псалмов», «Ангел» демонстрируют стремление к синтезу музыки и живописи.

В картине «Чакона Баха» (1995–2005) Афанасьев раскрывает характер грандиозной музыки величайшего полифониста, демонстрируя «осуществление любви и сотрудничества с небесной волей», как это сформулировано в книге о композиторе. Исследователь творчества ярчайшего представителя музыкального барокко Дж. Кук писал в предисловии к транскрипции «Чаконы» из Партиты ре минор, что в этом произведении, написанном для скрипки, «Бах выбрал бы орган, если бы сам переписал Чакону, как инструмент, лучше всего соответствующий масштабу его идей… Хорошее исполнение на скрипке можно считать лучшим руководством к интерпретации на органе — эти два инструмента не лишены общих черт и оба были любимы Бахом»[1]. Визуализируя грандиозные музыкальные идеи Баха, В. Афанасьев в своей абстрактной композиции создает эффект именно органного звучания Чаконы, которая, по словам

[1] Цит. по: Chaconne violin sheet // Smith Murdock Company [Online].
URL: http://smithmurdock.com/wp-content/plugins/formcraft/file-upload/server/content/files/1608c389a997f5---dagonub.pdf (дата обращения 08.05.2022).

И. Менухина, является «величайшей структурой для скрипки соло среди существующих»[2]. Именно на сложнейшей структуре музыкальной композиции Баха сосредотачивает внимание живописец.

Любопытно, что образ этого немецкого композитора существует в творчестве еще одного выдающегося мастера, работы которого участвуют в выставках ассоциации,— скульптора Левона Лазарева (1928–2004). Памятник Иоганну Себастьяну Баху именно в его исполнении стоит в центре Петербурга. Обобщенность скульптурных форм и их компактность, подвижность экспрессионистической фактуры поверхности бронзы способствуют созданию мощного образа, наполненного внутренней скрытой эмоциональностью и музыкальностью. Силу экспериментов в области абстракции демонстрируют живописные и скульптурные станковые композиции Л. Лазарева, созданные свободными экспрессивными мазками и формами. Лики святых напоминают скорее трагические маски, а фигуры очерчены резкими черными контурами, усиливающими трагизм мажорного звучания. Абстрактные приемы подчеркивают глубинность и многозначность произведений. Как пишут о нем: «Создавая свои “отвлеченные” композиции, скульптор прибегает и к наиболее прямому ходу в усилении абстрактного в пластике. Он материализует парафраз тем, существующих в природе или отраженных в других видах искусства, чаще всего в музыке как самом отвлеченном из всех искусств, с применением присущих им законов построения гармонии» [4].

Тонкая мелодичность и большая духовная сила присущи живописным произведениям Я.И. Крестовского (1925–2004), воспевшего образ родного Ленинграда-Петербурга. И особенно ярко звучит музыка города в тиканье старинных часов в его знаменитой картине «Часовщики. Фантазия по мотивам Э.-Т.-А. Гофмана» (1968), очень точно выражающей тоску по уходящему времени «аполлонической» дореволюционной культуры, культуры Петербурга Серебряного века, полной тайн старинных дворцов и особняков. Однако, несмотря на усилия согбенных старцев-часовщиков, скрупулезно восстанавливающих часовые механизмы, «починить» время невозможно. Можно только виртуально перенестись в другие эпохи или при помощи художественного воображения, которым так богаты мастера Северной столицы. Впечатляющей живописной экспрессией в сочетании с мягкостью форм и легкостью очертаний отличаются ленинградские пейзажи Я. Крестовского, наполненные философской многозначностью и особой «петербургской» серебристой атмосферой белых ночей. Стилистически эти работы связаны с лучшими традициями ленинградской живописи, с пейзажами А. Осмёркина, представителей «Круга художников». В них есть восхищение прекрасными, неповторимыми архитектурными шедеврами, преклонение перед плотным, низким северным небом, некий мистический страх перед глубинными тайнами вод каналов и рек.

В развернутых панорамных композициях, построенных Л.Я. Трубецкой на световых и цветовых контрастах, перед зрителем предстает город-призрак, фантом, город набережных, храмов, домов и машин, но совершенно безлюдный, с фонарями, напоминающими виселицы… Работы К.А. Троицкого, образно близкие живописи А.Д. Древина и Н.П. Крымова, такие как «Сосна», «Рыбацкая хижина», пронизаны южным солнечным светом и написаны в условной декоративной манере. Рисунок в них стилизован и упрощен, форма «лепится» обобщенными цветовыми пятнами, в колорите его пейзажей присутствуют сильные цветовые контрасты.

К классикам ленинградского искусства, произведения которого стали своеобразным камертоном на выставках ассоциации, относится и З.П. Аршакуни (1932–2012). Его работы хорошо известны ценителям живописи, но каждый раз встреча с ними вызывает восторг и восхищение. Точнее всего о художнике сказал М.Ю. Герман: «Аршакуни выпала трудная честь синтезировать минувшее, сущее и то будущее, за которое в ответе каждый истинный мастер. Он, говоря словами Тютчева, сумел “сыскать точку Архимеда” в “себе самом”. Один Бог знает, чего это ему стоило. Зато мы знаем, что принесло нам» [2, с. 110]. Картины Аршакуни «Весна» (1974), «Невеста» (1981), «Осенние трамваи» (1995) даруют нам ощущение чистоты чувств, вечности красоты и радости от соприкосновения с чем-то незыблемым и исконным, сохранившимся в глубине каждого из нас.

Аналогичные ассоциации вызывают в зрителе и полотна В.В. Ватенина (1933–1977), входившего, как и З.П. Аршакуни, в группу «Одиннадцати» и создавшего свой образ «вселенной внутри». Через приемы разработанного им «синтетического реализма» он сумел одновременно и критически отнестись к современности, и воспеть ее. Квинтэссенцией его творчества можно считать автопортрет «Житие живописца Ватенина» (1968–1973, Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков), написанный в духе иконописной традиции: в среднике изображение художника, а по периметру композиции — клейма с рассказами-размышлениями о его жизни от рождения до своеобразного воскресения после аварии и операции. Об этом судьбоносном событии рассказывает он в картине «Операция» (1966), применяя язык иконописи и включая в контекст повествования аллюзии на христианские сюжеты.

[2] Menuhin Ye. Unfinished Journey, new edition. London: Pimlico, 2001. P. 236.

3. **Н.С. Данилевский. Легенда.**
1995.
Оргалит, темпера, масло, коллаж.
Д. 60 см.
Собственность автора



Религиозная тема присутствует и в скульптуре. Это тонированные деревянные скульптуры «Моление в Гефсиманском саду» О.А. Ивашинцевой (1996), «Древняя дорога» Л.Я. Колибабы (2017, дерево, эмаль) и очень цельная работа из мрамора В.В. Зайко «Память» (2005).

И как некое крещендо воспринимается образ, созданный художником Н.С. Данилевским в произведении «Легенда» (1995, рис. 3), связанный с библейским Исайей, известным многими своими изречениями, в частности: «Горе тем, которые зло называют добром, и добро — злом, тьму почитают светом, и свет — тьмою, горькое почитают сладким, и сладкое — горьким!» (Ис. 5:20). Как написано в одной из статей о Данилевском: «Фактуры, текстуры, наложения слоем, использование специальных грунтов и мастик, отпечатки, применения разных техник, традиционно не относящихся к искусству живописи,— все эти компоненты имеют большое значение» [5, с. 67]. И поэтому еще страшнее благодаря сочетанию визуального и вербального образов звучит пророчество,

начертанное на книжной странице, наклеенной на холст в его картине: «Как упал ты с неба, денница, сын зари! Разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: “Взойду на небо, выше звезд Божиих вознесу престол мой и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен Всевышнему”. Но ты низвержен в ад, в глубины преисподней» (Ис. 14:12–15). Через эти слова воспринимается и русская история XX века с ее многочисленными трагедиями. Библейским смыслом также наполняются и образы В.В. Вальге в диптихе «Две башни» (2011).

Некоторые мастера ассоциации отдают предпочтение эстетизму в духе начала XX века. Постоянный участник экспозиций — Д.Д. Ивашинцов увлечен формальными экспериментами в живописи. В своих натюрмортах он использует смешанную технику: коллаж, дерево, ассамбляж, реди-мэйд, холст, масло, акрил. Они выглядят весьма актуально, хотя напоминают картины-«обманки» в духе прежних веков: «Лето электричества» (2015), «Ничего нового» (2016), «№ 17» (2016), «Опыт нисходящей последовательности» (2019), «Перед тем, как ты пришла» (2020). В пейзажах ушедшего из жизни в 2020 году К.А. Троицкого (1953–2020) есть ощущение гармонии мира, раскрываемой постепенно — от нежного утреннего, рассеянного в пасмурную погоду, до вечернего золотого света через цветовые пятна и решение проблем освещения («Вечерний свет», 2017; «Пасмурно», 2019; «Дом у ручья», 2019). В них художник следует традиции европейской постимпрессионистической живописи. Философскими размышлениями о времени вообще («Письмо в будущее», «К источнику. Колодец», обе — 2019) и об особом «петербургском времени» («Петербургское время», 2000) делится Н.М. Цветков.

Таким образом, религиозное и светское, мифологическое и историческое тесно переплетаются в творчестве мастеров, нацеленных на осмысление духовных основ современной культуры, на постижение сущности человека конца XX–XXI века.

Современный этап развития Ассоциации художников — потомков дворянских родов. «Столетие великой смуты»

Ассоциация постоянно ставит перед собой задачи расширения культурного пространства и его структурирования. Поэтому она сотрудничает со многими современными авторами, продолжающими традиции ленинградского-петербургского искусства. Важной для них проблемой становится переосмысление русской истории. Не исчезает неодолимое желание потомков дворянских родов говорить о столетии «великой смуты», устраивая выставки, посвященные тяжелейшим событиям истории России столетней давности, связанные с революционными потрясениями, трагедией царской семьи, братоубийственной Гражданской войной, «красным» и «белым» террором.

Главное, что объединяет разных мастеров,— возрождение и сохранение дореволюционных дворянских патриархальных ценностей российской культуры, ностальгия по величию имперской России, некий монархический настрой. Выставки ассоциации, вероятно, не ставят задачей дать однозначные ответы на все наши злободневные вопросы и показать, насколько серьезны так и не решенные в современном российском обществе проблемы, уходящие своими корнями в исторические коллизии начала противоречивого и смутного XX века. Довольно точно об этом подмечено в одной из современных культурологических статей: «Слом ценностей в обществе — это очень болезненный для всех процесс, несущий с собой крушение идеалов и идолов, наработанных годами культурных стереотипов, моделей поведения и, конечно, редукции традиций на всех уровнях реформируемого общества. Именно это состояние постреволюционного общества в начале XX века точно и образно назвали российские философы — “сменой вех”» [6]. Однако попытки обращения современных авторов к переосмыслению исторических судьбоносных моментов уже симптоматичны.

Например, название проводимых ассоциацией выставок в 2019 (в Музее-Усадьбе Г.Р. Державина) и 2021 годах (в залах Санкт-Петербургского Союза художников) — «Сто лет великой смуты»; в 2019 году издан и одноименный альбом. С одной стороны, такое наименование несколько настораживает, поскольку заставляет вспомнить другой исторический период, имеющий такое же определение в историографии, а именно рубеж XVI–XVII веков, отмеченный самозванствами, интервенцией, войнами, тяжелейшими государственно-политическим и социально-экономическим кризисами, даже стихийными бедствиями и другими напастями. С другой стороны, в публикациях, оценивающих русскую историю начала XX века, мы встречаем неоднократные попытки провести параллели между этими историческими эпохами. Свое, во многом историко-биографическое повествование «Очерки русской смуты» А.И. Деникин начинает так: «В кровавом тумане русской смуты гибнут люди и стираются реальные грани исторических событий»[3]. Вспоминая материалы экспозиций 2019–2021 годов, хочется поговорить об основных тенденциях в развитии «дворянского» петербургского искусства начала XXI века.

[3] Деникин А.И. Очерки русской смуты. В 3 кн. Кн. 1. Т. 1. М.: АЙРИС-пресс, 2015. С. 102.

Образ ушедшей в прошлое монархической России постоянно волнует художников — потомков дворянских родов. Центральное место на знаковой для объединения выставке 2021 года занимала копия ставшего знаменитым в последние годы и вошедшего в коллекцию Государственного Эрмитажа в 2018 году «Парадного портрета императора Николая II» кисти Н.С. Галкина. Показ копии этого произведения, сделанной во время реставрации, приобрел символическое значение для ассоциации, ориентированной на ценности имперской России и ностальгирующей по ним. Руководила реставрацией картины, написанной еще в конце XIX века для Петровского коммерческого училища, Т.Л. Поцелуева. У произведения особая история. Уже в советском, 1924 году живописец В. Измайлович написал на обороте холста Галкина — вождя мирового пролетариата В.И. Ленина, при этом предусмотрительно и весьма бережно закрасив смывающейся краской изображение императора, «скрывая» его от обезумевшей толпы и словно сохраняя для потомков. Портрет Ильича в пышной раме с тех пор так и украшал здание современной школы № 206, в которой прежде находилось училище. Спустя почти век произошло сенсационное открытие: по случайному стечению обстоятельств портрет императора и одновременно пролетарского вождя сравнительно недавно был обнаружен и отдан на реставрацию специалистам СПГХПА имени А.Л. Штиглица. Научным изучением истории этого полотна серьезно занялись специалисты [7]. Т.Л. Поцелуева, вероятно, потрясенная открытием, не только реставрировала полотно, но и выполнила его копию как важное и во многом знаковое свидетельство уникального события культурной жизни России. История возникновения этого произведения весьма символична и ярко обозначает границу времен «до» и «после» революции. Особенно громкий резонанс эта двусторонняя картина приобрела во время экспонирования в Эрмитаже на огромной выставке в 100-летию событий 1917 года.

Однозначного отношения к русской революции до сих пор не существует, о чем говорили мероприятия к ее столетнему юбилею, продемонстрировавшие всю противоречивость ее свершения и восприятия. Ведь, как справедливо написал о Смуте XVII века историк В.О. Ключевский, «бури Смутного времени произвели глубокие опустошения как в хозяйственном положении народа, так и в нравственном настроении русского общества. Страна была крайне разорена. <…> Люди, уцелевшие от Смуты, разбежавшись, кто куда мог; весь гражданский порядок расстроился, все людские отношения перепутались»[4]. Эти слова вполне применимы и к событиям XX века, ставшего, пожалуй, еще более жестоким и кровавым и доказавшего еще раз слова Ключевского, что «история ничему не учит, а только наказывает за незнание уроков».

В.С. Михайлов, о котором ярко написал Д. Сарабьянов как о художнике, стирающем грань «между обыденностью уличного предмета и необычайностью беспредметного искусства» [8, с. 312], назвал одну из своих картин «100-летию Русской революции 1917 года посвящается» (рис. 4).

В этом произведении стихия в виде всполохов красного огня пожирает целые города и людей. От нее нет спасения ни рожденным во дворцах, ни обитающим в хижинах. Михайлов избегает какой-либо конкретики и уточнения деталей, создавая некое обобщенное апокалиптическое видение, созвучное и тяжелым переживаниям сегодняшнего дня. Это состояние усиливает и «Nature Morte» В. Михайлова (2008), современная интерпретация темы «Vanitas». Зловещим предзнаменованием звучит этот образ, напоминающий гильотину Французской революции, и тема смерти здесь прочитывается с пугающей достоверностью.

Трагической судьбе императорской семьи посвящена серия А.А. Кондурова «Семь писем из прошлого» (2018, рис. 5–8). На семи холстах — узнаваемые образы императора Николая II, императрицы Александры Фёдоровны, цесаревича Алексея и его сестер, великих княжон — Ольги, Марии, Анастасии, Татьяны. Их портреты словно проявляются на холстах, выступая «из небытия». Все они смотрят прямо на зрителя, вызывая желание немедленно отвести взгляд от боли и необратимости событий, словно мы соприкасаемся с вечностью и осознаем невозможность «открутить» киноленту истории назад и предотвратить чудовищную расправу с ними. Их лица-лики прекрасны и благородны, лишены земных эмоций и переживаний, их фигуры растворены в пространстве. Этот эффект реального/ирреального усиливается за счет приемов коллажа, на холстах — фрагменты черно-белых фотографий, старинных обоев, страниц писем, сквозь которые медленно проступают фигуры, как в момент проявления изображений в процессе фотопечати. Автору удалось точно передать мученический путь этих людей, внутреннее благородство и страдания, выпавшие на их долю.

Развитием этой темы видится беспощадная в своей жестокости «Классовая анатомия» (рис. 9) из серии «Революция 1917», написанная А.А. Кондуровым в 2017 году и напоминающая рембрандтовскую «Анатомию доктора Тульпа». Только на анатомическом столе вместо трупа возлежит некая фигура, словно символизирующая Россию, с золотыми куполами, огненными колесницами и вечным колокольным звоном. А лица

[4] Ключевский В.О. Курс русской истории. М.: Яуза-пресс, 2018. С. 547.

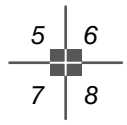


«анатомов» слишком портретны и напоминают зловещих политиков XX века. Аналогичными настроениями пронизаны и полотна И.В. Несветайло «Каменное небо России» (2011) и «Дракон» (2016).

Императору Николаю Второму и его семье посвящено несколько произведений художников, участвующих в деятельности ассоциации. Это икона В.В. Заварицкого «Царственные мученики» (1992), представляющая семью Николая Второго в каноническом образе и выполненная в иконописной традиции рубежа XIX–XX веков. Для автора данный сюжет имеет принципиально важный смысл и первостепенное значение, поскольку через него он выражает переживание не только о чудовищной расправе над последним русским царем и членами его семьи, но и обо всех жестокостях прошедшего столетия.

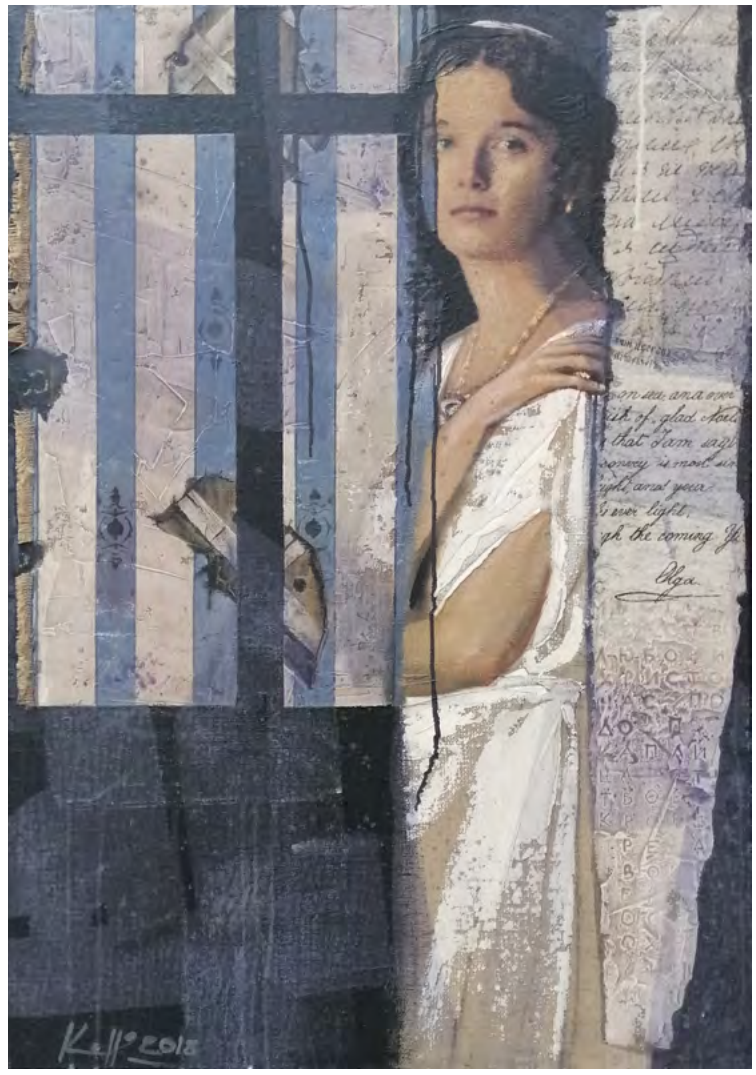
Стилизует иконную манеру в своем монументальном холсте «Николай» (2017, рис. 10) Е.А. Ячный, где лик последнего русского императора предстает в значительно большем размере, чем в натуральную величину, как писали лики святых на древних иконах. Как и икона, этот холст имеет «ковчег» и огненно-красный фон, и, как на плохо сохранившейся доске, через всю поверхность картины прямо через лик Николая проходит мощная трещина-разлом. А имитация живописных утрат, сквозь которые проступает лик царя в терновом венце мученика, завершает ощущение полной иллюзии, что перед нами старая, чудом сохранившаяся древняя живопись. Будто древняя, но доносящая до нас историю о страшных событиях лишь вековой давности. Неслучайно красный потрескавшийся фон воспринимается как потоки человеческой крови. В правой части композиции, будто сквозь обгорелые следы, проступает пейзаж с церковными куполами и иконными горками, архетипический образ имперской России, поруганной и разрушенной в годы революции. И, конечно,

4. **В.С. Михайлов. К столетию Русской революции 1917 года**. 2017.
Холст, левкас, акрил.
80 x 120.
Собственность автора



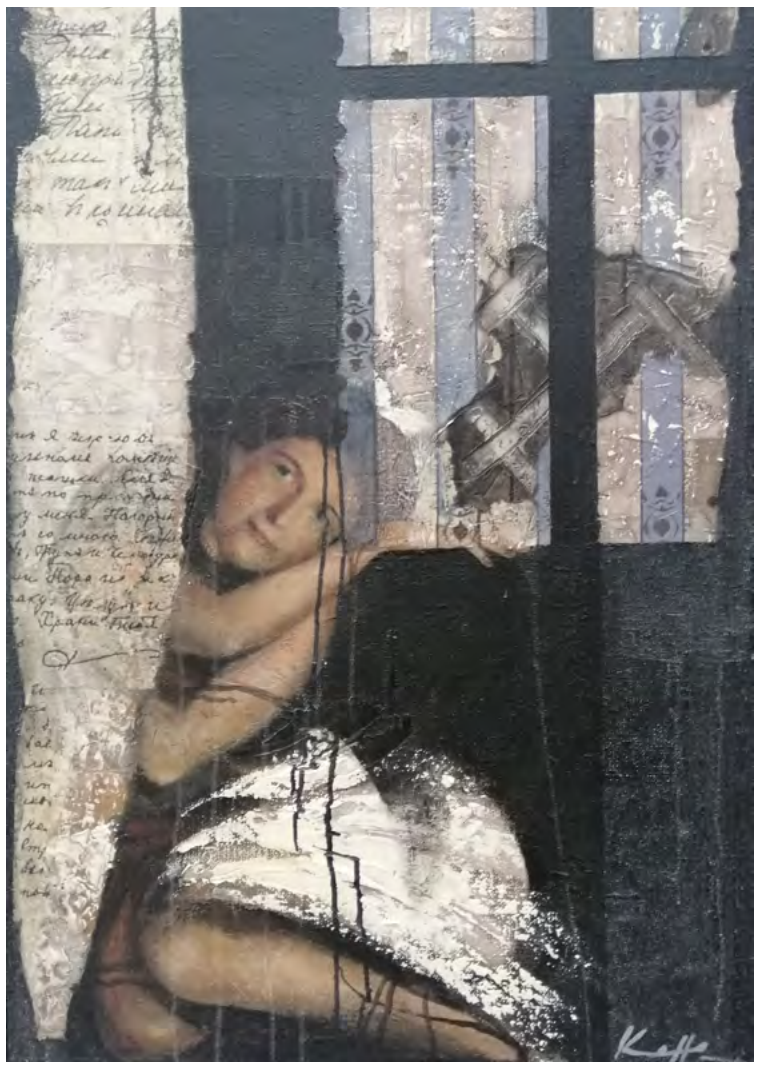


5. **А.А. Кондуров. Цесаревич Алексей. Из серии «Семь писем из прошлого».**
2018.
Холст,
смешанная техника.
100 x 70.
Собственность автора



6. **А.А. Кондуров. Цесаревна Ольга. Из серии «Семь писем из прошлого».**
2018.
Холст,
смешанная техника.
100 x 70.
Собственность автора

7. **А.А. Кондуров. Цесаревна Анастасия. Из серии «Семь писем из прошлого».**
2018.
Холст,
смешанная техника.
100 x 70.
Собственность автора



8. **А.А. Кондуров. Император Николай II. Из серии «Семь писем из прошлого».**
2018.
Холст,
смешанная техника.
100 x 70.
Собственность автора





9. **А.А. Кондуров. Классовая анатомия. Из серии «Революция 1917».** Холст, смешанная техника. 200 x 200. Собственность автора

внимание зрителя привлекают глаза императора, вернее, один, словно чудом сохранившийся. От этого взгляда некуда деться, он преследует и заставляет вновь и вновь испытывать чувство огромного сострадания и сопереживания участникам великой, свершившейся чуть более ста лет назад трагедии. Иконописный прием создает ощущение вневременности этой истории, соотнося ее с извечными страданиями и муками человечества.

Такой же ход — создание монументального исторического портрета использует Ч.К. Гугкаев в картине «Цесаревич» (2017, рис. 11). Образ наследника престола Алексея всплывает перед нами, как будто вырезанный из старинной фотографии. От снимка остался даже фрагмент руки венценосного отца, который поддерживает сына в постановочном кадре. Его жертвенную роль подчеркивает красный фон, на котором разбросаны листовки с революционными призывами: «Долой монархию!». Взгляд цесаревича направлен прямо на нас, словно пронзая наши души безмолвным вопрошанием.

Особого внимания заслуживает пропитанная мистическими настроениями и трагическими переживаниями огромная акварель О.Ю. Яхнина

10. **Е.А. Ячный.**
Николай.
2017.
Холст, масло.
230 x 190.
Собственность автора





11. **Ч. Гугкаев.**
Цесаревич.
2017.
Холст, масло.
200 x 200.
Собственность автора

(р. 1945) «Санкт-Петербург. 17 июля 1998 года» (2017, рис. 12). В ней в реальное пространство современного Петербурга, с Зимним дворцом и Петропавловским собором, сквозь которые мчится траурный кортеж, включены лики царственных особ, словно сменившие скульптуры на балюстраде дворца, и огромные, наполненные слезами глаза. Глаза ли это нашего современника, отражающиеся в стеклах Зимнего дворца, или Всевидящее око? Взлетающие в небо голуби продолжают этот ассоциативный ряд и заставляют содрогнуться от осознания событий столетней давности.

Память о царской семье воскрешает и акварель Л. Ковалёвой-Кондуровой «Семья» (2017), построенная также на столкновении реального и призрачного миров. Тему невинно убиенных развивает в скульптуре «Старая фотография» (2003, рис. 13) Б. Соломонашвили, создавая эффект разорванного снимка, составив скульптурный объект как бы из нескольких фрагментов некогда бывшего единого целого. Во фрагментах прочитываются изображения Николая Второго и его семьи, словно проступающие сквозь фактуру скульптурного материала. Бюст Цесаревича Алексея и фотографию



12. **О.Ю. Яхнин. «Санкт-Петербург. 17 июля 1998 года».** 2017. Бумага, акварель. 100 x 140. Собственность автора

его памятника, установленного в Петергофском парке Александрия у дворца Коттедж (1994), показал скульптор В.В. Зайко.

Историю жизни последнего российского императора вновь и вновь изучают специалисты-ученые и переосмысливают художники, находя в ней разные грани и настроения. Романтически прекрасной, несколько идеализированной, но с неизбежным привкусом трагических интонаций, выглядит работа Н.Д. Цветковой «Ники и Алекс» (2017), сделанная как коллаж из профильных портретов, иконы «Распятие» и фрагментов личной переписки царя, в которой главная тема — любовь. На картине и кусочек текста из «письма» императрицы: «Любовь — это единственное на Земле, что мы никогда не теряем, поскольку прошлое миновало и никогда не вернется, а будущее мы не знаем, то лишь настоящее принадлежит нам». К сожалению, мы знаем, каким было их будущее, и не только их личное, но и будущее России, «которую мы потеряли».

Портретные образы выдающихся личностей ушедшей эпохи представлены и в утонченно-аристократичной живописи К.В. Вышпольской (1958–2019): «Императрица Елизавета Алексеевна» (2007), «Императрица Александра Фёдоровна» (2007), портрет философа В. Соловьёва (1985–1986), Портрет о. Павла Флоренского (1986). Нужно подчеркнуть, что последние годы жизни К.В. Вышпольская трудилась над серией портретов всех русских царей.

Глубокими чувствами утраты пронизаны ностальгические произведения Н.С. Данилевского («Игры», 1993; «Nostalgia», 2017; «Le Bouquet», 2020). Пользуясь минимумом средств, иногда прибегая к почти абстрактным формам, художник



13. **Б. Соломонашвили. Старая фотография.**
2003.
Гипс тонированный.
90 x 40.
Собственность автора

14. **Ю.Н. Сухоруков.**
Колесо истории.
1992.
Холст, масло.
90 x 90.
Собственность автора



создает ощущение невосполнимости случившихся потерь. Для Н.В. Ходячевой ценности именно утраченной России, связанные с историей и пострадавшей от репрессий постреволюционных лет ее семьи, имеют первостепенный смысл. Поэтому каждый фрагмент прежней жизни — старые фотографии, чудом сохранившиеся в годы лихолетья письма, кусочки кружева от бабушкиных платьев и другие артефакты становятся предметом исследования художницы. Она насыщает их глубоким смыслом, вкладывая в них свои переживания и непростые эмоции («Письмо», 2002; «Дворянское гнездо», 2011, 2017; «Сестры печали», 2011; «Тревожная весть», 2019; «Lichtgestalt», 2019; «Пустой дом», 2019). Работы Ходячевой и Данилевского — это не столько пересказ событий, сколько наполнение пространства ароматами ушедшей эпохи, ощущениями далекого времени, атмосферой невысказанных чувств, поскольку человеческая память складывается во многом из таких сложных и неопределенных нюансов.

Пугающий экспрессивный образ Распутина, активного участника трагических событий накануне революции, ставшего одним из символов, создает

А.А. Ивашинцова («Распутин», 2018). И в почти абстрактных формах решен ее триптих «Закат империи» (2020), в котором смешались космические эффекты с историческими аллюзиями.

Как современный апокалипсис трактуется и жутковатый, сюрреалистический «Вестник» (2017–2018) А.Ю. Талащука. Его же «Вне времени» (2000), «Ночной улов» (2014), «Экспонаты. Реставрация» (2015), «Из истории» (2018–2020) наполнены религиозно-мистическими переживаниями, связанными с осмыслением библейских текстов. Все эти полотна не впрямую, а через символические образы заставляют нас вспомнить ужасы страшного XX столетия, «века-волкодава», перемоловшего миллионы человеческих судеб. О символизме творчества Талащука академик В.А. Леняшин говорит в контексте определения, данного Вяч. Ивановым, «реалистическому символизму», связанному с «откровением того, что художник видит как реальность в кристалле низшей реальности» [9, с. 6].

Финал раскрывается в «Колесе истории» Ю.Н. Сухорукова (1992, рис. 14), включающего в образную структуру картины советскую символику, которая приобретает в интерпретации этого автора трагический смысл молоха революции и тоталитаризма.

В сериях «Нашествие I» (1991) и «Нашествие II» (2000) Ю.Н. Сухорукова религиозные сюжеты вплетаются в современный контекст, что усиливает их тягостное звучание. Аллегорическая трактовка трагического мироощущения современной массовой культуры, растворившей в своем потоке духовные ценности, и эсхатологические настроения представлены в картинах В.М. Михайлова (1948–2018) — «Всё на продажу» (1998), «Из российской истории» (2010) и его эскизе к росписи «Россия. XX век».

Колесо истории в XX веке «прокатилось» буквально по каждой человеческой судьбе. Боль утрат коснулась всех. Память о людях сохранилась в старинных фотографиях, семейных альбомах. Именно этому посвящены диптихи Н.С. Данилевского («Альбом. Кукла», 1997; «Альбом», «Альбом. Дом», обе — 2017). Реабилитация невинно осужденных и похороны до сих пор не преданных земле продолжаются. В картине «Ватник. Мой дед Семён Тимофеевич Конкин. Реабилитация посмертно» (из серии «Революция», 2017) А.А. Кондуров словно создает памятник своей семье, рассказывая историю деда, верно служившего Отечеству, любившего свою жену и детей, сгинувшего в сталинских лагерях, но не согнувшего спину и не разжавшего свои сильные руки, сжатые в кулаки, сохранившего веру в Бога.

Картина А.С. Кривоноса «Пьета. Всесожжение» (2021) — своеобразный парафраз «Карателей» О.М. Адамовича и фильмов Э.Г. Климова, в котором А.С. Кривонос также объединяет события вечной истории с произошедшим в XX веке. Сплав библейской истории и кровавых эпизодов XX века ощущается в полотне И.В. Кожевникова «Вечное возвращение» (2021, рис. 15), где четыре красноармейца-кавалериста воспринимаются как четыре всадника Апокалипсиса, над которыми — перевернутое распятие, как вечное повторение человеческих грехов и невозможность их полного искупления [10, с. 10].

Проблемы русской истории и ее осмысления волнуют современных авторов, пытающихся в сюжетных композициях, пейзажах, портретах воскресить образы прошлых эпох, воссоздать прежний мир. Большим полотном «Колокол. XVII век. Поднятие колокола в Московском Кремле при царе Алексее Михайловиче» (1996) представлено творчество О.А. Денисенко. Это дипломная работа, над которой петербургская художница трудилась, оканчивая мастерскую академика А.А. Мыльникова в Институте имени И.Е. Репина. В сложной многофигурной композиции представлены реальные исторические персонажи — царь Алексей Михайлович с боярами и патриархом Никоном. Картина принесла О. Денисенко известность, была показана на нескольких выставках и стала визитной карточкой художницы, работающей в рамках исторического жанра и стилистически ориентированной на живопись в духе А.П. Рябушкина. О.А. Денисенко преподает на факультете искусств СПбГУ и в своих произведениях раскрывает красоту русской культуры, особенно мощь и величие допетровской Руси. И даже в натурных пленэрных пейзажах проявляются такие качества ее живописи, как монументальность и «скульптурность» живописной лепки формы, как, например, в работе «Борисоглебские врата» (2020, рис. 16), сохраняющей этюдную свежесть, но при этом имеющей картинную завершенность. Эффекту картинности способствует очень внимательное отношение к архитектурным объемам и формам, буквально «оживающим» в пространстве холста.

В контексте выставок Ассоциации приобретают зловеще трагический оттенок даже вполне жизнеутверждающие полотна Н.Д. Блохина, его триптих «Масленица» (2010). Прекрасно, по-академически точно изображенные в необычных ракурсах фигуры скоморохов и участников праздника, написанные в экспрессивно-динамичной и светоносной «фешинской» живописной манере, даны в энергичном движении и контрастном освещении, отчего приобретают почти сакральное значение. В картине «Поющие» персонажи погружены в хоровое пение. Художник уловил момент почти священнодействия, в которое оно превращается, в него вовлечены все действующие лица композиции, словно вживаясь в трагическую историю сюжета песни [11, с. 108–109].

15. **И.В. Кожевников.**
Вечное возвращение.
2021.
Холст, масло.
200 x 180.
Собственность автора





16. **О.А. Денисенко. Борисоглебские врата.**
2020.
Холст, масло.
75 x 75.
Собственность автора

В реалистическом ключе работает Н.И. Милашевич, что раскрывается в холстах, посвященных русской патриархальности («Алтарник Арсений», 2017; «Вышивание», 2021). Живопись Г.В. Бернадского отличается импрессионистической виртуозностью и наполненностью светом («Иван Иванович», «Былое», «Усадьба Островского в Вырице», «Севастополец»).

Разумеется, членов ассоциации интересует история дворянских родов России и судьбы их представителей, разбросанных буквально по всем странам мира. Поэтому на выставках регулярно показываются произведения, связанные с историей потомков семьи Романовых, посвященные светской и духовной жизни современной элиты и в России, и в эмиграции, портретным образам ярких личностей знаменитых дворянских родов.

В.И. Братанюк работает над камерными произведениями в этом ключе, выполненными в импрессионистической манере: «Связь времен. Общество ревнителей памяти великого князя, поэта К.К. Романова. Константиновские

17. **В.И. Братанюк. Барон Э.А. фон Фальц-Фейн в своем доме.** 2010. Холст, масло. 25 x 41. Частное собрание



досуги» (1997), «Барон Э.А. фон Фальц-Фейн в своем доме» (2010, рис. 17), «Светлейший князь Г.А. Юрьевский» (1998), «Царевич Алексей у моря» (2005), «Августейшая семья» (2017). Ценность картин В.И. Братанюка в их ретроспективизме, стремлении к исторической достоверности, документальности, портретному сходству, внимательном отношении к деталям и в желании, как говорится, запечатлеть аромат уходящей эпохи. Однако эти холсты оставляют весьма грустное ощущение некоторой исключенности из контекста современной меняющейся жизни.

Особого внимания заслуживает, пожалуй, картина «Старец. Портрет отца Николая Гурьянова» (1998, рис. 18), на которой с реалистической точностью и сходством запечатлен знаменитый «Талабский старец» с репутацией чудотворца, еще при жизни прославившийся как один из наиболее почитаемых старцев Русской Православной церкви. В этой небольшой работе ощущается некое «надвременное» состояние. И, конечно, не может не привлечь внимание небольшой портрет «Матушка Елизавета Лейхтенбергская-Богарне» (2013), полная достоинства и внутренней душевной силы. Именно таких благородных и честных людей выбросила из истории смута.

После смуты всегда остается разрушение, утрачивается память, меняется не в лучшую сторону человек, не помнящий своего родства. Под угрозой оказывается будущее. Этому, в частности, посвящен монументальный триптих О.Ю. Яхнина «Всё проходит» (2020). В нем есть ощущение острой тоски, боли и невозвратности. Это переживания о судьбе России, об опустевшей и поруганной русской земле, об утрате былых ценностей.

Выводы

Творческая и выставочная деятельность Международной ассоциации художников — потомков дворянских родов нацелена на актуализацию многих насущных проблем, связанных с современной духовной жизнью, пониманием традиций и отношением к историческому прошлому, за что можно быть им благодарными. Авторы не просто коллективно грустят об ушедшей «Belle Époque», но и выражают свою тревогу о состоянии сегодняшнего времени. Ибо, как верили участники безрадостных и смутных событий истории, «из крови, грязи, нищеты духовной и физической встанет русский народ в силе и в разуме»[5]. И, как сказано в Первом Псалме Царя Давида, «блажен муж, который не пошел на совет нечестивых, и на путь грешных не вступил, и не сидел в сборище губителей» (Псалом Давида, 1:1).

[5] Деникин А.И. Указ. соч. С. 102.







18 19
20

18. **В.И. Братанюк.**
Старец.
Портрет отца Николая Гурьянова.
1998.
Холст, масло.
62 x 32

19. **О.Ю. Яхнин.**
Всё проходит.
Триптих
(центральная часть).
2010.
Холст, масло.
160 x 200.
Собственность автора

20. **О.Ю. Яхнин.**
Всё проходит.
Триптих (правая часть).
2010.
Холст, масло.
160 x 160.
Собственность автора

Можно отметить следующие тенденции в развитии современного петербургского изобразительного искусства, в становление которых отмечен вклад ассоциации:

— сохранение памяти об ушедших выдающихся представителях ленинградского-петербургского изобразительного искусства благодаря постоянной актуализации их творчества;

— участие в реконструкции и реставрации памятников искусства прошлого;

— сохранение исторической памяти о великих событиях русской культуры, истории, выдающихся личностях, поливалентность оценок различных событий и личностей, приглашение зрителей к постоянному диалогу;

— обращение к традиционным ценностям русской православной культуры, создание религиозных произведений искусства для Церкви;

— работа над произведениями изобразительного искусства в широком жанровом диапазоне (религиозный, исторический, мифологический, портретный, пейзажный жанры и др.). Укрепление традиций в области воплощения фундаментальных композиционных замыслов;

— поиски обновления художественного языка и переосмысление опыта искусства XX века.

Всё сказанное позволяет думать, что, несмотря на некоторую парадоксальность самой идеи возрождения «дворянской культуры» как таковой, ассоциация смогла продемонстрировать на своих выставках те качества, которые были этой культуре всегда свойственны,— благородство, глубокую религиозность, патриотичность, глубину и способность к самопожертвованию ради высокой цели.

Список источников

1. Милюков П.Н. Очерки по истории русской культуры. В 3 т. Т. 2. Ч. 1. М.: Издательская группа «Прогресс-Культура», 1994. 416 с.
2. Десять лет Международной ассоциации художников — потомков дворянских родов : юбилейный альбом / сост. В.В. Заварицкий. СПб.: [б. и.], 2012. 144 с.
3. «Всякое дыхание да хвалит Господа» : юбилейный альбом к двадцатилетию Ассоциации художников — потомков дворянских родов / сост. В.В. Заварицкий. СПб.: [б. и.], 2022. 234 с.
4. Стекольникова М.Б. Абстракция как особая область формообразования в творчестве Левона Лазарева // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 36 (77). С. 172–176.
5. Корвацкая Е.С. Время в творчестве художника Николая Данилевского // Петербургские искусствоведческие тетради. Вып. 46 / сост. А.Г. Раскин, Н.Е. Фролова, Л.Н. Митрохина. СПб.: Ассоциация искусствоведов, 2017. С. 65–68.
6. Грачёв В.И. Великая Русская Революция или «Великий Переворот»?! (ценности и традиции культуры в постреволюционном хронотопе // Культура культуры [Электронный журнал]. 2018. № 4. URL: http://www.cult-cult.ru/velikaya-russkaya-revolyuciya-ili-velikij-perevorot (дата обращения 07.08.2021).
7. Карпов А.В., Мутья Н.Н. Иконография правителя: загадки «двойного» портрета Николая II — Ленина // Месмахеровские чтения — 2017 : материалы международной научно-практической конференции / ред. Г.Е. Прохоренко, А.О. Котломанов. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2017. С. 44–49.
8. Вячеслав Михайлов : каталог ГРМ. Проект «Свободные художники Петербурга». СПб.: Palace Editions, 2015. 320 с.
9. Леняшин В.А. Алексей Талащук — постоянство памяти // Алексей Талащук. Время странствий. Живопись, акварель, эмаль : альбом. СПб.: Palace Editions, 2014. Б. п.
10. Грачёва С.М. Уральский след в академическом изобразительном искусстве Санкт-Петербурга // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2022. № 3 (12). С. 8–19. https://doi.org/10.17516/2713-2714-0041.
11. Грачёва С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние, тренды развития. М.: БуксМАрт, 2019. 368с.

References
1. Milyukov, P.N. (1994) *Essays on the history of Russian culture.* V 2. P.1. Moscow: Progress-Kul'tur». (In Russ.)
2. Zavaritsky, V.V. (comp.) (2012) *Ten years of the International Association of Artists-Descendants of Noble Families.* Saint Petersburg: s.n. (In Russ.)
3. Zavaritsky, V.V. (comp.) (2022) *"Every Breath May Praise the Lord". Anniversary album for the twentieth anniversary of the association of artists-descendants of noble families.* Saint Petersburg: s.n. (In Russ.)
4. Stekolnikova, M.B. (2008) 'Abstraction as a special area of shaping in the work of Levon Lazarev', *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena = Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences,* (36), pp. 172–176. (In Russ.)
5. Korvatskaya, E.S. (2017) 'Time in the work of the artist Nikolai Danilevsky', in Raskin, A.G., Frolova, N.E. and Mitrokhina, L.N. (comps.) *Petersburg Art History Notebooks,* issue 46. Saint Petersburg: Art Critics and Historians Association, pp. 65–68. (In Russ.)
6. Grachev, V.I. (2018) 'The Great Russian Revolution or the "Great Coup"?! (Values and traditions of culture in the post-revolutionary chronotope', *Kul'tura kul'tury = Culture of culture* [Online], (4). Available from: http://www.cult-cult.ru/velikaya-russkaya-revolyuciya-ili-velikij-perevorot (Accessed August 07, 2021). (In Russ.)
7. Karpov, A.V. and Mutya, N.N. (2017) 'Iconography of the ruler: the mysteries of the "double" portrait of Nicholas II — Lenin', in Prokhorenko, G.E. and Kotlomanov, A.O. (eds.) *Mesmaherovskie readings* [Conference proceedings], Saint Petersburg: Saint Petersburg A.L. Stieglitz Academy of Art and Industry, pp. 44–49. (In Russ.)
8. *Vyacheslav Mikhailov* (2015) [Catalogue of the State Russian Museum]. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
9. Lenyashin, V.A. (2014) 'Alexey Talashchuk — the constancy of memory', in *Alexey Talashchuk. Travel time. Painting, watercolor, enamel* [Album]. Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
10. Gracheva, S.M. (2022) 'The Ural trace in the academic fine arts of St. Petersburg', *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East,* (3), pp. 8–19. doi: 10.17516/2713-2714-0041. (In Russ.)
11. Gracheva, S.M. (2019) *Modern Saint Petersburg academic fine arts. Traditions, state and trends of development.* Moscow: BuksMArt. (In Russ.)

Информация об авторе

Грачёва Светлана Михайловна, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Российской академии художеств, декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация; ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), grachewasvetlana@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3506-5413.

Information about the author

Svetlana Michailovna Gracheva, Full Doctor of Art History, Corresponding member of the Russian Academy of Arts; the Dean of the Faculty of the theory and history of arts, Professor of the Department of the theory and history of arts, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation; Leading Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia and the Art Critics and Art Historians Association (AIS), grachewasvetlana@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0003-3506-5413.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 19.07.2023; одобрена после рецензирования 28.08.2023; принята к публикации 31.08.2023.
The article was received by the editorial board on 19 July 2023; approved after reviewing on 28 August 2023; accepted for publication on 31 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 152–165. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 152–165. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75.03+75.051+7.036+7.071.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.011

Особенности художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко в 1950–1960-е годы



Хилько Богдан Валерьевич

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация
valebob10@gmail.com

Аннотация. В статье делается попытка периодизации раннего творчества знаменитого ленинградского абстракциониста Е.Г. Михнова-Войтенко и выделения основных особенностей его художественного языка в 1950–1960-е годы. Михнов-Войтенко является признанным, но до сих пор малоизученным художником. В основном в работах, посвященных его живописи, внимание уделяется 1970–1980-м годам, а также циклу «Тюбик» (1956–1959), тогда как ранние фигуративные работы, коллажи и графические серии 1960-х годов исследователи обходят стороной. Для характеристики произведений использованы методы формального и компаративного анализа. В статье выделяется три периода творчества художника — фигуративный, коллажный и графический. Несмотря на разнородные по характеру произведения, создаваемые художником в это время, определены черты художественного языка, присущие всему периоду в целом. К таковым относятся особая ритмическая организация каждого произведения, работа с пятном и линией, а также целостность, монументальность формы, вызванные стремлением отразить весь мир полностью в границах каждого отдельного произведения — конкреции. В заключение делается предположение о том, что данные особенности могут стать ключом к пониманию позднего творчества Михнова-Войтенко 1970–1980-х годов.

Ключевые слова: Евгений Григорьевич Михнов-Войтенко, раннее творчество, абстрактное искусство, живопись, графика, коллаж, неофициальное искусство СССР, конкреция

Для цитирования: Хилько Б.В. Особенности художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко в 1950–1960-е годы // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 152–165. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1031.

© Хилько Б.В., 2023

Original article

Features of the artistic language of E.G. Mikhnov-Voitenko in the 1950s–1960s

Bogdan V. Khilko

Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation
valebob10@gmail.com

Abstract. The article attempts to periodize the first half of the creative path of the famous Leningrad abstract artist E.G. Mikhnov-Voitenko and highlight the main features of his artistic language in the 1950s and 1960s. Mikhnov-Voitenko is a recognized but still little studied artist. Researchers in the works devoted to his painting mainly pay attention to the 1970s and 1980s, as well as the Tube cycle (1956–1959), while they avoid early figurative works, collages and graphic series of the 1960s. To characterize the works, the methods of formal and comparative analysis are used. The article highlights three periods of the artist's work — figurative, collage and graphic. Despite the heterogeneous nature of the works created by the artist at that time, the text highlights the features of the artistic language inherent in the entire period as a whole. These include the special rhythmic organization of each work, work with spots and lines, as well as the integrity, monumentality of the form, caused by the desire to reflect the whole world completely within the boundaries of each individual work. In conclusion, an assumption is made that these features can become the key to understanding the late work of Mikhnov-Voitenko in the 1970s-1980s.

Keywords: Evgeny Grigorievich Mikhnov-Voitenko, early work, abstract art, painting, graphic, collage, unofficial art of the USSR, concretion

For citation: Khilko, B.V. (2023) 'Features of the artistic language of E.G. Mikhnov-Voitenko in the 1950s–1960s', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 152–165. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.011. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1031. (In Russ.)

Введение

Живопись Евгения Григорьевича Михнова-Войтенко является одной из самых ярких страниц не только ленинградского, но и всего советского искусства послевоенного периода. Художник-абстракционист Михнов-Войтенко признан многими исследователями одним из главных новаторов в живописи второй половины XX века. Его творчество включено в контекст как неофициального советского искусства, так и общемирового развития живописи того времени.

Непосредственно о самом художнике на настоящий момент вышло не так много работ. Тексты, написанные в качестве некрологов, относятся еще к 1980-м. Они затрагивают в основном позднее творчество Михнова-Войтенко — работы, которые художник показывал на своих прижизненных выставках,— и не отличаются глубиной проникновения в творческий мир мастера. Многие, в силу обособленного образа жизни художника, видели поздние его произведения после долгого перерыва и не понимали произошедших изменений. Так, Ю. Филатов в конце 1980-х годов пишет о «вторичной фигуративности» [1] в творчестве Михнова-Войтенко, против которой сам живописец резко возражал при жизни [2], а Р. Климов отмечал неприятное впечатление, производимое не свойственной до того Михнову ассоциативной точностью [3]. Тем не менее художественную силу и значимость для ленинградского искусства того времени за Войтенко признавали все, и тот же Климов в переписке со второй женой художника Е. Сорокиной уже в 1990-е годы выражает сильное беспокойство о сохранении его наследия [3].

Всплеск интереса к творчеству ленинградского живописца приходится уже на 2000-е годы. Первым явлением в этом ряду стала открытая в Русском музее персональная выставка. Однако за исключением статей М. Германа, Е. Андреевой и некоторых других исследователей публикации, посвященные художнику, продолжают оставаться в рамках жанра мемуаров. К таким относится книга сестры художника Л. Хозиковой [4], содержащая большое количество фотографий из семейного архива, а также записи самого художника. Однако издание, как отмечает Е. Сорокина, грешит многими неточностями [5]. Вышедшая в издательстве журнала «Звезда» книга В. Альфонсова «Ау, Михнов!» [1] делает попытку не только представить биографию живописца, но и провести анализ его творчества. Большую собирательную работу на этом поприще провела Е. Сорокина, издавшая небольшой том воспоминаний и статей о художнике, в котором признается, что в работы Михнова «просто влюбилась» [6, с. 8], и сделавшая в память о нем сайт, где содержится множество необходимых сведений о Михнове.

Живопись Михнова-Войтенко активно выставляется сегодня как на групповых, так и на персональных выставках. В основном этим занимаются частные музеи и галереи. Одним из главных примеров такой деятельности служит персональная выставка Михнова-Войтенко «Блуждающие множества» в Новом музее Аслана Чехоева, прошедшая в 2010 году. В последнее время, в связи с 80-летием живописца, состоялись выставки в DIDI Gallery в Петербурге и в арт-пространстве «Винзавод» в Москве. За время, прошедшее с момента смерти художника, о нем не было написано ни одной крупной монографии. О раннем же творчестве Михнова и вовсе сказано крайне мало. Единственная статья, целиком посвященная этому периоду, включена в каталог Нового музея [7]. Ранние работы Войтенко разнородны по стилю и потому сложны для анализа и систематизации. Вместе с тем они во всей полноте отражают поиски собственного художественного языка мастера и, тщательно проанализированные, могут пролить свет на поздние работы 1970–1980-х годов.

Фигуративный период (1952–1957)

Выстроить периодизацию творчества Е.Г. Михнова-Войтенко — сложная задача. Так, М. Герман отмечает, что «эволюция художника не всегда кажется поступательной» и что «порой, мнится, он мечется, останавливается, возвращается» [8, с. 18], а В. Кривулин говорит, что «формальное различие между ранними и последними работами практически неощутимо, оно скорее эмоциональное, чувственно-содержательное» [8, с. 28]. Не менее сложным представляется четкое разделение графических и живописных работ художника, тесно связанных друг с другом как технически, так и образно. И вместе с тем подробный анализ произведений Михнова-Войтенко 1950–1960-х позволяет сделать попытку систематизации созданных в этот период произведений.

Серьезному занятию живописью в жизни Михнова-Войтенко предшествовало увлечение сценическим искусством. В 1952 году он поступает в театральную студию в ДК им. Первой пятилетки, а в 1954 году сдает экзамены на актерский факультет Театрального института. Однако там он получает отказ, обусловленный тем, что для него «не было ролей в советском репертуаре» [9]. Тем не менее его замечает и принимает на постановочный факультет Н.П. Акимов, сыгравший важную роль в становлении Михнова-Войтенко как художника.

Акимов, с 1922 года учившийся во ВХУТЕМАСе в Петрограде, был одним из участников классического русского авангарда. Он давал своим студентам свободу творчества, знакомил с недоступными на тот момент произведениями. Кроме того, во время учебы в Театральном институте Михнов проходил практику в Большом драматическом театре у Г. Товстоногова, имевшего репутацию крупнейшей в культурной жизни Ленинграда того времени фигуры. Всё это обеспечивало благоприятную среду для развития таланта молодого Михнова-Войтенко.

Подобно многим художникам, обратившимся впоследствии к абстрактному методу в живописи, Михнов-Войтенко начинает с фигуративных работ, «не минуя обычной дороги ассимиляции» [8, с. 32]. Его первые произведения ограничиваются традиционным для классического искусства кругом жанров: натюрморт, пейзаж, портрет. Сергей Попов указывает на то, что «его предметные работы изобилуют модернистскими штампами и в основном совпадают с потоком пока еще довольно дилетантской, по большому счету, продукции шестидесятников-неофициалов» [7, с. 34]. Михнов работает в традиционной технике: масляными красками, положенными либо на холст, либо — что более часто — на картон. Тем не менее, как отмечает Е. Андреева, Михнов-Войтенко «пробовал не быть фигуративистом с первых же шагов» [10, с. 176]. В его ранних произведениях мы обнаруживаем многие черты, нашедшие свое отражение в работах последующих периодов творчества.

В наиболее ранних произведениях пластический язык Михнова-Войтенко опирается в основном на открытия П. Сезанна. К такого рода работам можно отнести его пейзажи 1953 года. Живописное пространство полотна строится цветом и средствами красочной фактуры. Изображая тропинку в парке, Михнов создает в высшей

степени уравновешенную композицию. Яркие кроющие короткие мазки светло-желтого цвета, передающие пробивающийся сквозь крону деревьев солнечный свет, сбалансированы положенными менее плотно и более свободно мазками темно-зеленого цвета листвы и серо-голубого неба. Михнов помещает самые яркие цветовые пятна на средний план, как, например, в пейзаже пляжа, где песок на среднем плане обозначен чистыми белилами, сохраняя ощущение глубины пространства и тем не менее акцентируя плоскость полотна.

То же осмысление живописного метода Сезанна мы видим и в его натюрмортах этого времени. В них Михнов сознательно обращается к сниженным предметным мотивам, изображая кухонную и бытовую утварь: метлу, ведро, половую тряпку, гладильную доску, утюг и др. Однако в натюрморте 1954 года, где изображены баклажаны и перцы, явно проявляется и знакомство художника с живописью кубизма. Овощи неправильной формы помещены между двумя абстрактными структурами: геометризованной клетчатой скатертью и кристаллоподобной серебристо-фиолетовой цветовой массой стены. Две эти части композиции противопоставлены ритмически: рваный ритм неправильных форм в верхней части уравновешивается упорядоченной геометрией в нижней. Уже в ранних произведениях Михнова обнаруживается стремление художника отойти от изобразительности. Главными для него становятся соотношение цветовых масс и ритм.

Колорит ранних работ в основном строится на контрасте дополнительных тонов: желтых и зеленых, оранжевых и голубых. При этом, работая с цветом, Михнов стремится к объединению дробных пятен в крупные богато нюансированные цветовые плоскости. Поэтому особое внимание художник уделяет и работе с тоном, что явно выражено в почти монохромной композиции с женской фигурой в интерьере (1953).

По своей стилистической природе живопись Михнова раннего и последующих периодов принадлежит к экспрессионистической тенденции в живописи XX века, что подтверждают работы из цикла «Влюбленные» (1956). Манере художника свойственны обобщение, утрирование выбранного живописного мотива. Жанровую по своей сути композицию 1953 года с двумя фигурами, идущими по улице, мастер строит на основании нескольких выразительных цветовых пятен. Общий колорит работы, направленное по диагонали композиционное движение и основной мотив — тень — отдаленно напоминают фреску Мазаччо «Исцеление тенью» из капеллы Бранкаччи, обнаруживая широкий диапазон знакомства Михнова-Войтенко с историей искусства. Художник использует минимум средств, вводит в картину кинематографический или фотографический ракурс, акцентируя метафизическое, образное восприятие реальности.

В 1956–1957 годах Михнов кардинальным образом перестраивает собственный пластический язык. В цикле «Семейки» (1957), остающемся фигуративным по форме и по содержанию, он приходит к лаконичности стиля. Тем не менее здесь сохраняется свойственная ему экспрессивность, выраженная в изломах линий и варьировании ритмической структуры. Геометризм в живописи не был близок художнику, однако сыграл важную роль в переходе от фигуративного к абстрактному периоду. В «Семейках», картине «В городе» (1954), «Автопортрете» (1957) и в изображении жены С.Г. Филькенштейн («Сидящая», 1957) цвет перестает играть определяющую роль. На первый план здесь выступает линия: графическое структурирование пространства и деконструкция формы.

На грани между фигуративным и беспредметным периодами творчества Михнова стоит композиция «Африка» (1956), подготавливающая не только отход от изобразительности, но и разрыв с традиционными живописными средствами, отсылая к будущим экспериментам в коллажной технике. Целиком картина напоминает географическую карту Африки. Фактически художник еще заимствует образы действительности, но сам символ карты, а тем более африканской,— сложившейся не естественно, а в результате искусственного деления континента колониальными правительствами,— говорит об обращении мастера не к видимому, а к умозрительному.

Как отмечает В. Альфонсов, Михнов «в ускоренном темпе повторил путь, проделанный в свое время живописью по направлению к абстракционизму» [1, с. 49]. От ранних фигуративных работ, в которых мастер осваивает технику масляной живописи и активно осмысляет свойства цвета, Михнов-Войтенко приходит к геометрическим композициям в духе кубизма. Уже в раннем периоде его творчества проявились «пластический универсализм» [7, с. 20] и многогранность художественного таланта, обозначились основные мотивы и проблематика всего творчества мастера.

Коллажный период (1956 — первая половина 1960-х)

Вторая половина 1950-х годов в творчестве Евгения Михнова-Войтенко отмечена переходом к абстрактному методу в живописи. В 1958 году художник оканчивает свое обучение в мастерской Акимова и, «несмотря на предложение учителя остаться работать в театре, поступает на работу в комбинат живописно-оформительского искусства» [10, с. 105], что позволяло получать

небольшие деньги и при этом оставаться независимым в собственном творчестве, а с начала 1960-х стало необходимым прикрытием от начавшейся борьбы с тунеядством. В это время Михнов постепенно отходит от экспериментов в сфере театра и кино, целиком сосредоточиваясь на изобразительном искусстве.

Многие исследователи, как, например, Сергей Попов или Екатерина Андреева, указывают на большой диапазон охватываемых Михновым в этот момент техник. Попов даже говорит об эклектизме в творчестве художника, тем не менее подчеркивая, что речь идет не о «вседозволенности», а об «экстенсивности освоения, расширении изобразительного спектра» [7, с. 35]. Мастер не ограничивается распространенным в то время ташизмом или дриппингом (рис. 1). В его работах этого периода мы также находим огромное количество коллажей, эксперименты в области граффитизма и пиктографического письма, к которым мы можем отнести большие полотна из серии «Тюбик» (1956–1959), а также работу с живописной поверхностью как с рельефом. В общем, этот период в творчестве Михнова можно охарактеризовать как коллажный по доминирующему подходу как к конструкции отдельных полотен, так и к организации художественной стратегии в целом (рис. 2). Данное определение описывает «не калейдоскопичность — случайность выбора действия, а мультиплицитность — равноправное сосуществование разнонаправленных стилистик» [7, с. 35].

Всё глубже постигая абстрактный метод, Михнов в своем творчестве тем не менее остается тесно связанным с реальностью. Наряду с такими западными художниками, как Джексон Поллок, Роберт Раушенберг, Ив Кляйн и др., он тяготеет к тому, чтобы приблизить искусство абстракции к предметному и телесному началам [10, с. 180]. Так, в свои коллажи он нередко включает газетные вырезки, которые внутри композиции теряют свою утилитарную функцию, обретая совершенно иные фактурные и ритмические качества. В других коллажах он также подвергает трансформации уже реальность художественную, склеивая композицию из кусков бумаги, на которых мы видим нанесенную в технике дриппинга краску. Кроме того, свои произведения Михнов приближает к реальности самим творческим актом. Некоторые работы этого периода выполнены прямыми отпечатками ладоней или при помощи воздействия на них окружающей среды. Так, известен случай, когда Михнов, поджигая нитроэмали, вызвал пожар в собственной мастерской.

В его творчестве формируется концепция картины как «конкреции» — не абстракции и не реальности, а целого мира, заключенного в границы одного произведения искусства. Мысль эта будет выражена уже в 1960-е годы: «Конкреция — это не деталь мира. Это целое, это единая форма мира (образ). Картину нельзя воспринимать как фрагмент, каждая должна смотреться как мир в себе, ряд миров, ряд систем, близких или непохожих. Они составляют мою вселенную, составляют целое — образ высшего порядка» [2]. На всём своем творческом пути Михнов-Войтенко идет по направлению к обретению целого, однако в конце 1950-х — начале 1960-х годов это целое он еще только ищет, собирая отдельные осколки бытия.

Вершиной данного периода, значимой и для всего творчества Михнова-Войтенко, является серия «Тюбик» (1956–1959). Она включает в себя более четырехсот работ — «четырехсотые» номера стоят на небольших листах из данной серии. В том числе на данный момент известно восемь больших композиций, и только местонахождение четырех из них установлено: три хранятся в Русском музее, а одна — в Новом музее Аслана Чехоева.

Технически «тюбики» выполнены достаточно просто. В этих произведениях Михнов проводил линии и ставил точки на белый негрунтованный лист формата А3 или холст, выдавливая краску прямо из тюбика. Маленькие работы отмечены разнообразием присутствующих на них форм (рис. 3). Это прямые и кривые линии, спирали и точки, формирующие пространство каждого отдельного произведения. В некоторых работах они воспринимаются как формально выраженные фиксации ритма. В других листах Михнов уходит в схематизм и орнаментализацию пространства картины. Также мы видим перемежающиеся и спорящие между собой цветовые пятна и геометрические линии. Многие листы отмечены прямым вторжением в них реальности, как, например, в работе 1959 года, где происходит многократно повторяющаяся игра в крестики-нолики.

Большие работы, напоминающие о традициях пиктографического письма, не встречаются в искусстве того времени нигде больше и в западноевропейской живописи получат свое развитие только в 1980-е годы. Каждый из этих холстов — мир, изображенный почти с энциклопедической тщательностью. На них мы встречаем схематично трактованные фигурки людей, различных микроорганизмов и др., равномерно распределенные по всей плоскости холста. Среди геометрических форм встречаются также телефонные номера, имена, химические формулы и другие записи, делающие полотно похожим на поверхность стены или кусок обоев в коммунальном коридоре, где жители квартиры оставляли свои отметки [10, с. 182]. Данные работы принципиально лишены центра, а значит, потенциально открыты в бесконечность. «Тюбики» Михнова, как отмечает

1. **Е.Г. Михнов-Войтенко. Абстрактная композиция.**
1958.
Бумага, масло.
40,5 x 58,5.
Музей ART4, г. Москва.
Фото предоставлено музеем



2. **Е.Г. Михнов-Войтенко. Композиция.**
1956.
Холст, масло.
40 x 68.
Музей AZ, г. Москва.
Фото предоставлено музеем





3. **Е.Г. Михнов-Войтенко. Абстрактная композиция.** 1956–1959. Бумага, масло. 59,3 x 41,3. Музей ART4, г. Москва. Фото предоставлено музеем

Сергей Попов, «это совсем не абстракция (как важен был неполный уход в беспредметность!), а информационные поля, лингвистические конструкции и в то же время игровые, легкие, личностные вещи» [7, с. 36].

Таким образом, данные холсты выражают главную направленность художественной воли художника — выразить весь мир в рамках одного полотна, а также указывают на глубинные связи не столько с западным искусством своего времени, сколько с интенциями первого русского авангарда. Несмотря на выраженное в записях художника неприятие метода работы П. Филонова, «Тюбик» Михнова вырастает именно из этой «органической» ветви русского авангарда и в какой-то мере предвосхищает будущие альбомы И. Кабакова, являющиеся одним из ярчайших примеров концептуализма в СССР.

Дальнейший ход развития абстрактного искусства Михнова-Войтенко тесно связан с другим представителем этого направления — Михаилом Матюшиным. В картинах рубежа 1950–1960-х годов мы наблюдаем всё возрастающую роль цветового пятна. Благодаря Поллоку художник первым среди неофициальных художников СССР осваивает «пространство», обращаясь к крупноформатным полотнам, «делающим картину не только произведением искусства, но и частью света» [10, с. 175]. Дриппинг Михнова всё еще сохраняет присущую «тюбикам» атомарность, раздробленность, которая тем не менее становится гораздо менее рассудочной и стремится к слиянию в единое, неразложимое на отдельные части, сложно составленное цветовое поле.

В то же время Михнов активно начинает экспериментировать с нитроэмалями — промышленной краской, используемой для покраски кузовов грузовиков и др., одним из главных свойств которой является особая текучесть. В своих воспоминаниях Анатолий Белкин писал об особом станке, которым пользовался Михнов-Войтенко для создания подобных композиций: он описывает его как планшет, установленный на шар, с помощью которого можно было управлять растекающейся краской [7, с. 238]. Белкин видел это приспособление уже в 1970-х годах, в то время, когда Михнов работал с акварелями и гуашью, однако его появление в инструментальном арсенале художника может относиться и к более раннему периоду.

Работу с нитроэмалями в сравнении с «Тюбиком» Попов воспринимает как «изрядное отступление», «“осень”, маньеризм после “бури и натиска” первых неподотчетно смелых экспериментов» [7, с. 36]. Тем не менее исследователь отмечает и необходимость работы с новыми материалами для творческого развития художника, а также возросшую уверенность, закрепление найденных при работе с предыдущей крупной серией находок. В свою очередь, необходимо добавить не только «необходимость», но и логичность происходящих в это время изменений в творческом методе Михнова. Художник последовательно двигается к укрупнению цветового пятна. Основополагающим принципом данной серии работ является контраст и сопоставление немногих цветовых тонов, как, например, в работе «Рукопожатие» (1961), где в динамичном движении сталкиваются красное и черное пятна.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов лаконичность Михнова доходит до предела в серии «Рельефы» (конец 1950-х — начало 1960-х). Здесь он отходит от работы с цветом, занимаясь исключительно фактурой холста. Однотонные коричневые полотна, покрытые толстым слоем масляной краски, решаются исключительно «скульптурными» средствами. Причем эти работы практически бесформенны. В отсутствие цвета на первое место здесь выходит также ритм.

Таким образом, период конца 1950-х — начала 1960-х годов можно назвать одним из самых ярких во всём творчестве ленинградского художника. Мастер открывает абсолютно новое направление в европейской живописи — граффитизм. Много экспериментирует с различными материалами и техниками. Данный период является основополагающим для становления зрелого стиля художника. Здесь он проходит путь от собирания атомов действительности к пониманию картины как целостного мира.

Графический период
(первая половина 1960-х — 1970-е)

1960-е годы в творчестве Евгения Михнова-Войтенко отмечены переходом от живописности к графичности стиля. После богатого на эксперименты периода конца 1950-х, в новом десятилетии художественный мир мастера претерпевает значительные изменения. Отмеченная еще в предыдущем параграфе тенденция к лаконичности художественного выражения здесь достигает своего апогея.

В первую очередь необходимо обратить внимание на смену используемых художником техник. Работы предыдущего периода в большинстве своем исполнены масляными красками, на рубеже десятилетий Михнов-Войтенко начинает экспериментировать с нитроэмалями. В 1960-е главными для художника становятся карандашный рисунок, тушь, а также акварель и гуашь — техники по преимуществу графические (рис. 4). Во-вторых, резко меняется и формат создаваемых в это время работ. Если в 1950-х годах мы отмечали осуществленное Михновым освоение крупного пространства — картины как части света, по выражению Екатерины Андреевой, то здесь он работает с небольшими по размерам листами бумаги, редко превосходящими 30 сантиметров в высоту и в ширину. В-третьих, гораздо менее значимую роль в произведениях данного периода играет цвет. Он возникает только в «Хоралах» (1960) и в «Дневнике незадуманных образов» (1960–1962). Однако Михнов пользуется неяркими — разбеленными или, наоборот, смешанными с черной краской цветовыми тонами, подчеркивая с их помощью отдельные детали рисунка и отчетливее выявляя силуэт. Наконец, в целом художник во многом отходит от экспериментов в области абстрактной живописной формы. Так, в это время он снова обращается к жанру портрета, что мы видели в первой половине 1950-х годов. Другие его произведения 1960-х годов если и не становятся полностью фигуративными, то начинают в значительной степени напоминать антропоморфные формы Миро и Клее, что дает основание Михаилу Герману увидеть их несомненную принадлежность к живому миру, их «меняющиеся эмоции, тяготение друг к другу, переходящее в своего рода “ирреальную эротику”» [8, с. 17].

Доведя до предела концепцию картины как отражения целого мира в начале 1960-х годов, Михнов не отступает от собственных философских установок. В своем творчестве художник всегда стремится осуществить «возврат к широте цельного ощущения, мира человека, а не узких сторон и точек зрения» [2]. Тем не менее монументальные полотна его больше не устраивают. Михнов-Войтенко не расщепляет собранное им целое вновь на атомы, но начинает изучать в отдельности каждую часть этого целокупного мира. Главным образом меняется позиция художника по отношению к создаваемому им произведению — для него становятся важны нюансы.

В качестве переходных можно рассматривать две серии — «Хоралы» и «Дневник незадуманных образов», выполненные акварелью и гуашью соответственно. В них основополагающую роль еще играет пятно. В «Стояниях» сохраняется динамика движения краски по поверхности листа, однако она успокаивается, приобретает однонаправленное движение вверх. В «Дневнике незадуманных образов» даже на уровне названия сохраняется интенция апеллировать к случайному, подсознательному и бессознательному (рис. 5). Крупные



4. **Е.Г. Михнов-Войтенко. Не встреча.** 1960. Бумага, гуашь. 19 x 26,8. Музей AZ, г. Москва. Фото предоставлено музеем

пятна гуаши кладутся как бы случайно и напоминают лица каких-то персонажей только в воображении зрителя. Однако в них также можно отметить и стремление моделировать форму тенью, и отчетливый рисунок цветным карандашом.

Свое окончательное выражение эта тенденция найдет в автопортрете художника 1968 года — строго фигуративной работе, в которой взгляд мастера из-под нахмуренных бровей направлен прямо в глаза зрителю. В сравнении с автопортретом 1960 года, выполненным крупными разнонаправленными мазками масляной краски, где голова художника изображена в три четверти и не сразу считывается зрителем, заметны изменения в художественном стиле Михнова. В 1960-е работы вновь обретают композиционный центр, активно используется чистая поверхность белого листа. Художник устанавливает границы между собой и миром, между отдельными частями создаваемого им мира и окружением.

В карандашных рисунках и работах, выполненных тушью, определяющую роль играет линия. Многие произведения, выполненные в минималистичной манере, напоминают академические штудии с натуры. На этих рисунках изображены человеческие фигуры либо в движении, либо в сложной для передачи позе. Тем не менее линия у Михнова-Войтенко всегда стремится стать пятном. Художник активно пользуется растушевками, в чем выражается особый динамизм его творчества, в котором все формы пребывают в состоянии постоянного становления (рис. 6).

В цикле «Беседы» (1963) линия играет роль границы между различными сущностями. Отчетливый контур с внешней стороны формы отделяет ее от соседней, выводя на первый план восприятия интервалы между ними. С внутренней же стороны линия растушевывается художником, создавая подобие светотеневой моделировки и привнося в изображение объем. Таким образом, средствами тона в абстрактных работах Михнова-Войтенко достигается пространственная глубина. Он будто изображает рельефы. Сама техника приближается к гризайли. Художник преодолевает здесь плоскостность основы, выходит за рамки модернистского понимания холста только как плоскости, создавая пространственные композиции.

5. **Е.Г. Михнов-Войтенко. Из серии «Дневник незадуманных образов».** 1960. Бумага, гуашь. 26,7 x 18,9. Музей AZ. Фото предоставлено музеем





6. **Е.Г. Михнов-Войтенко. Композиция.** 1965. Бумага, карандаш. 19 x 27. Музей AZ, г. Москва. Фото предоставлено музеем

В цикле «Соприкосновения» пятно и линия вступают в особые отношения друг с другом, в которых одно не существует без другого и одно является продолжением другого. Михнов-Войтенко использует новое для себя «пятно». Тушь растекается по всей поверхности листа некроющим пятном, что сохраняет определяющую роль белизны фона. Так художник достигает открытости, бесконечности пространства, выходящего не только за рамки холста, но и в глубину.

Та же тенденция обнаруживается и в выполненных тушью работах конца 1960-х годов. Полупрозрачные пятна, прорываемые в некоторых местах каплями воды, затягивают поверхность листа уже почти целиком. Михнов-Войтенко вновь выходит к созданию мира целостного, но построенного на новых основаниях, что получит свое окончательное выражение уже в зрелых и поздних работах 1970–1980-х годов, когда он вновь вернется к живописи, но будет работать в основном акварелью. Именно эти произведения будут показаны на немногочисленных прижизненных выставках художника, что характеризует их как значимые достижения конечной цели его длительного творческого пути.

Таким образом, графический период в творчестве Михнова отличается практически полным отказом от выразительных возможностей чистого цвета и возвратом к условной фигуративности. Определяющее значение здесь играет линия, задающая границы различных атомов бытия, гармонизированных в искусстве художника. Меняется отношение к пятну, которое становится светопроницаемым, открывая дорогу к новому пониманию глубины в абстрактной живописи.

Отмечая возврат к живописи в 1970-е годы, Екатерина Андреева говорит о высокой ценности этого шага назад, так как он «позволяет удерживать в фокусе внимания все три элемента творчества: искусство как природу материалов и возникающую из этой природы метафизику; реальность, соприродную материалам живописи; и личность художника как проводника из природы в метафизику, в бесконечность» [10, с. 185]. Зрелое творчество художника является собой синтез всего предыдущего развития — жестовая живопись, обогащенная длительным периодом экспериментов с графикой, станет выражением его мировоззрения на закате творческого пути.

Особенности художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко в 1950–1960-е годы

Художественный мир Е. Михнова-Войтенко в рассматриваемый период разнообразен. Объяснить это можно словами самого автора, для которого «каждая работа — шаг в небытие» [2]. Мастер использует различные техники — начиная от традиционной масляной живописи и заканчивая экспериментами с нитроэмалями; работает на крупноформатных полотнах и на небольших листах; совмещает беспредметный и фигуративный методы изображения. С течением времени в искусстве Михнова пылкость, необузданная энергия ранних работ всё больше «поверяется логикой» [8, с. 21]. Несмотря на это, мы можем выделить несколько отличительных черт художественного стиля Михнова-Войтенко, одинаково значимых как для его крупных абстрактных композиций второй половины 1950-х гг., так и для камерных графических листов 1960-х.

С юношеских лет художник испытывал страстное влечение к музыке. В квартире было фортепиано, на котором Михнов учился играть. По воспоминаниям Л. Хозиковой, после продажи пианино юный Михнов нарисовал для себя клавиатуру на бумаге и исполнял произведения по нотам. Впоследствии «музыкальное» нашло свое отражение и в живописи: «Я слушаю музыку — руками» [1, с. 35]. Художник создал множество композиций, посвященных великим композиторам, где средствами изобразительного искусства передавал сущность их языка. В 1960-е к таким относится посвящение «Hommage Mozart» (1961). Главным же образом музыка повлияла на живопись Михнова в отношении структурной организации полотен. В целом проблема организации художественного полотна в живописи Михнова-Войтенко всегда превалировала над тематическим содержанием. Его волновала «не тема, а структура подачи темы» [2], как и всех авангардистов XX века.

Художник чувствовал родство этих двух видов искусства: «Живопись нашла свою природу и структуру первичных элементов, музыка тоже…» В его творчестве их синтез находит свое отражение в ритмической организации произведения. Его работы — полифоничны, по структуре напоминают фугу, где одновременно звучат несколько мелодических линий. В творчестве Михнова это выражено на уровне ритма. Положенные близко друг к другу мазки создают частый ритм. Одинаковые по цвету пятна создают более равномерное движение по плоскости произведения, что ярче всего выражено в картине «Поллоку» (1960). При длительном рассмотрении ясно считываются несколько пластов — черные линии, голубые мелкие пятна и крупное пятно бледно-фиолетового цвета. Каждое из них отличается от другого по ритму. Вместе же они складываются в крупную полифоническую композицию. По-своему ритмический полифонизм выражен и в монохромных графических работах. В цикле «Хоралы» мерный ритм вытянутых пятен туши обогащен богатыми тональными переходами внутри одного цветового тона (рис. 7). То же мы видим и в цикле «Беседы», где плавное течение линии, ограничивающей различные абстрактные формы, учащается проступающей из-под туши фактурой поверхности бумаги. Таким образом, автор находит художественное выражение сложного, многосоставного мира — мира как «бурлящего комплекса реакций, взаимоотношений и т.п.» [2].

Другой отличительной чертой художественного языка Михнова-Войтенко является его особая работа с пятном. Пятно как структурный элемент лучше всего выражает стремление изобразить мир в его органической целостности: «Одни занимаются вопросами мастерства, меня интересует восприятие в целом и соотношение поступка, факта и художественного сопереживания» [2]. Михнов чаще всего покрывает свои произведения крупными, богато нюансированными пятнами, смешивающимися самопроизвольно прямо на холсте или на листе. Техники, в которых работает художник, определяют и форму пятна, свободно заполняющего плоскость произведения. Особенно интересно, что даже его линия всегда содержит в себе потенцию стать пятном. Смешанная с большим количеством воды, тушь растекается, за счет чего проведенная линия никогда не достигает отчетливости, которую мы можем увидеть в работах китайских или японских средневековых художников. Работая карандашом, Михнов никогда не пользуется только острием, задействуя всю плоскость грифеля, как, например, в композиции 1965 года. Не ограниченные ничем, сталкивающиеся или сливающиеся друг с другом пятна отражают мировоззрение мастера, выступавшего против любой детерминации, искавшего в искусстве индивидуального, не укладывающегося в систему.

То же самое можно сказать и о линии в его творчестве 1950–1960-х годов. Она играет роль второго плана в искусстве художника и тем не менее содержит в себе весь заряд его творческой интенции. Как уже отмечено, геометризм не был присущ произведениям мастера, поэтому главной линией в его творчестве была кривая — дуги, спирали, зигзаги и др. Линия в его работах не столько определяет границы форм, сколько объединяет, ищет точки соприкосновения и направляет. В философии Михнова она тесно связано с мотивом «нити», пути: «Моя заслуга — только в том, что я сохраняю — вопреки, парадоксально сохраняю — связующую нить» [2]. Наиболее яркое отражение эта мысль находит в цикле «Хоралы».



Тонкие линии черной туши, завершающиеся точкой, выражают общее движение разрозненных сущностей вверх — к духовному; они стремятся к всеобщему объединению. При этом всегда в его работах линия динамична и упруга — является прямым отражением энергичности жеста — важной категории в художественном мировоззрении мастера: «Через жест и материал к форме, а затем к образу» [2].

Таким образом, главными элементами художественного языка Е.Г. Михнова-Войтенко 1950–1960-х годов являются пятно и линия, ритмически организованные в единые полифонические композиции. Произведения отмечены особой ролью жеста, организующего форму и образ. В каждой своей работе мастер стремится выразить мир в целом — конкрецию. Отсюда его стремление к монументальному творчеству, обобщенным, целостным формам. Михнов-Войтенко не изображает мелких деталей, изощренных форм, стремясь отразить мир во всей его полноте. В своих динамичных, наполненных движением произведениях художник средствами живописи воплощает целостный — единый и при этом неслиянный — мир.

7. **Е.Г. Михнов-Войтенко. Композиция № 25. Из цикла «Хоралы».** 1960. Бумага, акварель, тушь. 29 x 10. Музей AZ, г. Москва. Фото предоставлено музеем

Список источников
1. Альфонсов В. Ау, Михнов! Книга о Художнике. СПб.: Журнал «Звезда», 2012. 176 с.
2. Михнов-Войтенко Е. Записи 1961–1969 // Евгений Михнов-Войтенко. Художник и его время [сайт]. URL: https://mikhnov-voitenko.ru/zap_61_69.htm (дата обращения: 17.05.2023).
3. Климов Р. О художнике — его современники // Евгений Михнов-Войтенко. Художник и его время [сайт]. URL: https://mikhnov-voitenko.ru/klimov.htm (дата обращения: 01.06.2023).
4. Хозикова Л. Евгений Михнов-Войтенко: жизнь вопреки правилам. СПб.: Деловая информация, 2008. 536 с.
5. Сорокина Е. О книге Л. Хозиковой «Евгений Михнов-Войтенко: Жизнь вопреки правилам» // Евгений Михнов-Войтенко. Художник и его время [сайт]. URL: https://mikhnov-voitenko.ru/books/jizn_vopreki_pravilam.htm (дата обращения: 01.06.2023).
6. Михнов и о Михнове: записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко / сост. Е. Сорокина. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2006. 181 с.
7. Евгений Михнов-Войтенко : каталог выставки «Блуждающие множества» / сост. В. Назанский [и др.]. СПб.: Новый музей, 2010. 279 с.
8. Евгений Михнов-Войтенко. 1932–1988 гг. : альбом / сост. Г. Приходько [и др.]. СПб.: П.Р.П., 2002. 207 с.
9. Сорокина Е. Сияние и ужас бытия // Евгений Михнов-Войтенко. Художник и его время [сайт]. URL: https://mikhnov-voitenko.ru/sorokina.htm (дата обращения: 17.05.2023).
10. Андреева Е.Ю. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 3-е изд. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. 584 с.

References
1. Alfonsov, V. (2012) *Hello, Mikhnov! Book about the artist.* Saint Petersburg: Zvezda Journal Publ. (In Russ.)
2. Mikhnov-Voitenko, E. (2014) ‘Notes 1961–1969’, in *Miknov-Voitenko. The artist and his life* [Online]. Available from: https://mikhnov-voitenko.ru/zap_61_69.htm (Accessed May 17, 2023). (In Russ.)
3. Klimov, R. (2014) ‘The contemporaries on the artist’, in *Miknov-Voitenko. The artist and his life* [Online]. Available from: https://mikhnov-voitenko.ru/klimov.htm (Accessed June 1, 2023). (In Russ.)
4. Khozikova, L. (2008) *Evgeny Mikhnov-Voitenko: the life against the rules.* Saint Petersburg: Delovaya Informatia Publ. (In Russ.)
5. Sorokina, E. (2014) ‘About the book “Evgeny Mikhnov-Voitenko: the life against the rules” by L. Khozikova’, in *Miknov-Voitenko. The artist and his life* [Online]. Available from: https://mikhnov-voitenko.ru/books/jizn_vopreki_pravilam.htm (Accessed June 1, 2023).
6. Sorokina, E. (comp.) (2006) *Mikhnov and about Mikhnov.* Saint Petersburg: Publishing named after N.I. Novikov (In Russ.)
7. Nazansky, V., Andreeva, E. and Popov, S. (comps.) (2010) *Evgeny Mikhnov-Voitenko* [Exhibition catalogue “Wandering multitudes”]. Saint Petersburg: The New Museum Publ. (In Russ.)
8. Prikhodko, G., German, M., Andreeva, E. and Krivulin, V. (comps.) (2002) *Evgeny Miknov-Voitenko 1932–1988* [Album]. Saint Petersburg: P.R.P. Publ. (In Russ.)
9. Sorokina, E. (2003) ‘Brilliance and Terror of the Being’, in *Miknov-Voitenko. The artist and his life* [Online]. Available from: https://mikhnov-voitenko.ru/sorokina.htm (Accessed May 17, 2023). (In Russ.)
10. Andreeva, E.Yu. (2019) *All and Nothing: symbolic figures in the art of the second half of the 20th century.* Saint Petersburg: Ivan Limbach’s Publ. (In Russ.)

Информация об авторе
Хилько Богдан Валерьевич, студент, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, valebob10@gmail.com.

Information about the author
Bogdan Valerievich Khilko, Student, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, valebob10@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 22.08.2023; одобрена после рецензирования 07.09.2023; принята к публикации 09.09.2023.
The article was received by the editorial board on 22 August 2023; approved after reviewing on 07 September 2023; accepted for publication on 09 September 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 166–193. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 166–193. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 75:7.041.5+7.071.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.012

Георгий Кичигин: «проблемы человека» и портретный жанр в современном искусстве



Чирков Владимир Фёдорович

Филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация
chirkovart@mail.ru

Аннотация. На примере портретного жанра, изображения человека в структуре картины Г.П. Кичигина делается попытка описать «проблемы человека» в искусстве и обществе. Автор статьи выделяет в творчестве живописца жанры камерного портрета, автопортрета, социального и метафорического портрета, изображения человека в структуре картины. Для раскрытия темы затрагиваются вопросы особенностей стилистики авторского метода, изобразительных и выразительных средств.
Ключевые слова: проблема человека, Георгий Кичигин, жанр портрета, автопортрет, искусство Сибири, природные и социальные условия творчества художника

Для цитирования: Чирков В.Ф. «Проблемы человека» и портретный жанр в современном искусстве: Георгий Кичигин // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 166–193. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.012. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1037.

© Чирков В.Ф., 2023

Original article

Georgy Kichigin: “issues of human” and the portrait genre in contemporary art

Vladimir F. Chirkov

Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk “Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk”, Krasnoyarsk, Russian Federation
chirkovart@mail.ru

Abstract. The article attempts to describe “human issues” in art and society by the example of the portrait genre and the image of a person in the structure of a painting by Georgy Kichigin. The author of the article identifies the genres of chamber portrait, self-portrait, social and metaphorical portrait, the image of a person in the structure of the painting in the artist’s work. To reveal the topic, the issues of the stylistics of the author’s method, visual and expressive means are touched upon.
Keywords: the human issue, Georgy Kichigin, portrait genre, self-portrait, Siberian art, natural and social conditions of the artist’s creativity

For citation: Chirkov, V.F. (2023) ‘Georgy Kichigin: “issues of human” and the portrait genre in contemporary art’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 166–193. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.012. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1037. (In Russ.)

Найти себя значит найти гармонию с миром.
Эдуард Артемьев

Портретный жанр в современном искусстве

Знакомясь с большими (особенно всероссийскими, всесибирскими) и малыми групповыми, персональными экспозициями, мы отмечаем, что современное искусство переживает серьезные видовые и жанровые трансформации. Центр тяжести постепенно и заметно сдвигается в сторону декоративности, дизайна, инсталляций, оставляя на периферии виды и жанры, на которых столетиями держалось большое искусство. Самые серьезные испытания на прочность сегодня переживает жанр портрета. Получается так, что, будучи антропоцентрическим, с его интересом к духовному миру человека, он становится «элитарным», то есть достижений в традиционном жанре портрета, в его образном, формальном плане, по большому счету, меньше, чем ожидаешь. Одновременно в тех же экспозициях далеко не редкость видеть демонстрации портретов коммерческого, салонного уровня. Отнесем это к издержкам времени, к «усталости» больших стилей, как это было во второй половине XIX века, когда академическая живопись ушла в салон (Г.И. Семирадский, С.В. Бакалович, Ф.А. Бронников), или во времена соцреализма с его испытаниями «заказным» социальным портретом (А.М. Герасимов, Д.А. Налбандян, Н.А. Косолапов). Естественно, сегодня, будучи внутри художественного процесса, задаешься вопросом о причинах ослабления интереса к живому человеку, к нашему современнику в искусстве, особенно вспоминая недалекий от нас короткий период «сурового стиля» с его выдающимися примерами в портретном жанре (Т.Т. Салахов, Д.Д. Жилинский, П.Ф. Никонов в Москве, Е.Е. Моисеенко в Ленинграде, А.В. Казанский в Улан-Удэ, Н.М. Брюханов в Омске, А.М. Знак в Красноярске и др.).

Интересен, вернее, печален тот факт, что ни современная художественная критика, ни искусствоведение не дают практических ответов на актуальные вопросы портретного жанра, который по определению связан, повторим, с проблемой человека в современном мире. Но наши цеховые лакуны помогают закрыть соседние науки,

также связанные с проблемой человека. Прежде всего философия (философская антропология, социальная философия), ученые этой смежной науки о проблеме человека в современном мире размышляют достаточно много, озабоченно и убедительно. Их публикации, далекие от медийной сенсационности, доказательно говорят о том, что «проблема человека» отражает *«кризис нашего времени», что «человек XXI века»* — это *«уходящая натура»* (!) и что даже (!) наступила *«постчеловеческая» эпоха* [1; 2; 3; 4; 5]. Согласитесь, экзистенциальнее формулировок не найти. Но философы правы, «человеческие» проблемы копились десятилетиями, задолго до нынешних потрясений. Еще в 1980-е годы одним из первых, кто предупреждал о дегуманизации социума, был Мераб Константинович Мамардашвили, громогласно заявив об *«антропологической катастрофе»*, то есть о *«неспособности к собственному мышлению»*. Слова философа тревожны: «У меня ощущение, что *среди множества катастроф, которыми славен и угрожает нам XX век, одной из главных и часто скрытой от глаз является антропологическая катастрофа…* Я имею в виду событие, происходящее с самим человеком и связанное с цивилизацией в том смысле, что нечто жизненно важное может необратимо в нем сломаться в связи с разрушением или просто отсутствием цивилизационных основ процесса жизни» [6, с. 107] (курсив мой.— *Прим. В. Ч.).* Новейшая история лишь подтверждает «диагноз» мыслителя.

Мы, живущие в XXI веке, остро переживаем те испытания, которые выпали на нашу долю: *еще никогда, кажется, в истории не была так обесценена человеческая жизнь; еще никогда так называемое продвинутое искусство не было носителем такого количества зла, жестокостей и насилия; еще никогда не падали так низко вкусы; еще никогда не беднел так наш язык; еще никогда не было такой тотальной лжи, не оставляющей правды в отношениях между людьми.*

Все эти негативные явления даже закрепились в интернациональном новоязе с именем «фейк» — им пользуется весь мир и, кажется, не без удовольствия. Именно поэтому столь значимыми видятся любые проявления интереса к человеку в искусстве. В постсоветскую эпоху портретных выставок, которые привлекали внимание специалистов и зрителей, было не так много, но всё-таки они были и оставляют надежду на продолжение. За три десятилетия набирается всего с десяток. Выставки прошли в Омске (1996), Москве (2011), Новосибирске (2012), Томске (2012), Красноярске (2013, 2019), Архангельске (2016–2017) [7; 8; 9; 10; 11][1].

Экспонаты выставок дают достаточно обширный материал для наблюдений, анализа по проблеме, вынесенной в заголовок настоящей публикации. В Сибири в жанре «чистого» портрета работают несколько мастеров (В.В. Иванкин, Новосибирск; Е.В. Боброва, Омск; Д.П. Лысяков, Иркутск; А.О. Погребной, Усть-Илимск; Т.В. Ашкенази, Барнаул; В.Н. Коробейников, Кемерово; С.О. Назаров, Красноярск и др.). В настоящей публикации мы сознательно ограничиваемся одной персоналией, остановимся на теме человека в творчестве члена-корреспондента РАХ Георгия Петровича Кичигина[2] (рис. 1). Его многолетние поиски представляют повышенный интерес потому, что, начав с жанра портрета, художник превратил практически все жанры в разговор о человеке, при том что сам автор не относит себя к «чистым» портретистам. Слово Георгию Петровичу: *«…прислушиваться ко времени, вглядеться в происходящее, анализировать чувства человека,* того самого — известного тебе и просто современника, который рядом. Главное, как бы это пафосно ни звучало, *быть внимательным к его проблемам и бедам людей»*[3] (курсив мой.— *Прим. В. Ч.*).

«Проблемы человека» в творчестве Георгия Кичигина

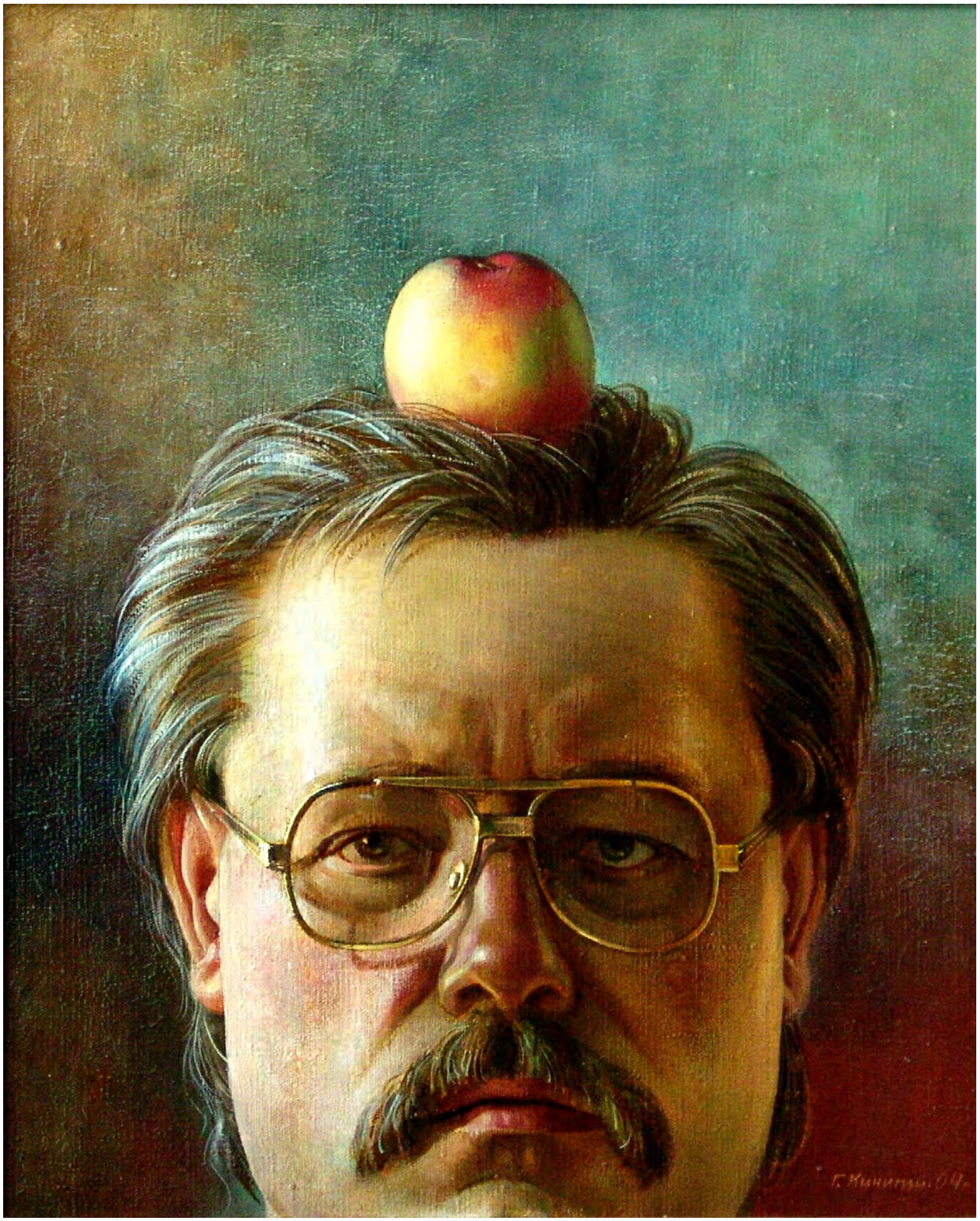
Георгий Кичигин с настойчивостью, достойной профессионального внимания, интереса и уважения, остается художником большого картинного

[1] См. также: Всероссийская выставка-конкурс портрета и автопортрета (Томск, 2012); Вадим Иванкин. Автопортрет: персональная выставка (Новосибирск, 2012).

[2] Кичигин Георгий Петрович, родился 24.05.1951 в г. Омске. Живописец, график, педагог. Заслуженный художник РФ (1994). Заслуженный деятель искусств РФ (2006). Член-корреспондент РАХ (2011); действительный член АХ КНР; профессор академической живописи. Лауреат Губернаторской премии им. К.П. Белова (2015). Учился в Омской ДХШ № 1 (1962–1966), на ВО ДХШ № 1 (1966–1968) у И.О. Ламброзо, А.П. Зябликовой, Т.П. Козлова; окончил ХГФ ОГПИ (1969–1974), преподаватели: А.Н. Либеров, Ст.К. Белов, М.И. Слободин. Дипломная работа: «Эскиз декоративного рельефа “Студенчество” для интерьера здания ОГПИ», руководитель М.И. Слободин. Участник выставок с 1972 года. Персональные выставки в Москве (1984, совместно с В.Е. Брайниным), Омске (1991, 2001, 2011, 2014–2016, 2017, 2021), ФРГ (Гамбург, 1990, 1993, 1998, 2002), Голландии (Амстердам, 1992), Италии (Милан, 1993), передвижная персональная выставка по городам Сибири: Красноярск – Кемерово – Новокузнецк – Томск – Новосибирск (сентябрь 2010 г. – март 2011 г.). Член СХ с 1981 года. Председатель правления Омской организации СХ (1987–1991). Делегат VII съезда СХ СССР (1988). ДТ: «Сенеж» (1977–1988, 1988 — руководитель потока), мастерская на Всемирном фестивале молодежи в Москве (1985). Творческие поездки: Финляндия, ФРГ (конкурс, поездки, выставки — 1990-е), Греция (1988, интерпленэр). Произведения находятся в ГТГ, музеях стран Европы, ООМИИ, ГМИО, ОГИК музее, КОМИИ, НХМ, коллекции РО УСДВ РАХ, в частных собраниях.

[3] Здесь и далее цитаты художника по: Кичигин Г.П. Записка. Архив В.Ф. Чиркова.

1. **Г.П. Кичигин. Мишень. Из квадриптиха «Яблоки раздора. Автопортрет. Мишень».**
2004.
Холст, масло.
60 x 50.
Собственность автора





2. **Г.П. Кичигин.**
Соло в переходе.
1990.
Холст, масло.
80 x 100.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



3. **Г.П. Кичигин.**
Гости.
Из серии «На обочине».
2013.
Холст, масло.
80 x 100.
Собственность автора

формата, он принципиальный наследник антропоцентрической формы, в структуре которой центральное место принадлежит образу человека. Подчеркнем, для Кичигина человек — не объект стороннего наблюдения и уж тем более постмодернистского ерничества (категорически исключено!), потому что, заглянем еще раз в записки от автора: *«…человечество переживает планетарный кризис гуманизма»*. Отсюда, главное, что сегодня волнует Георгия Кичигина,— забота и боль, с извечным вопросом: почему же так трудно жить человеку на земле, особенно на нашей, отеческой земле?

Человеческое «измерение» обширного искусства Георгия Кичигина[4] попытаемся коротко представить через разные жанры, в которых изображение человека предстает то в жанре «чистого», камерного портрета, то как «стаффаж» в тематической или жанровой картине, многопредметной композиции, то вообще вне человеческого присутствия — метафорический образ с помощью предметов материального или природного мира. Начнем с работ, условно объединенных определением «портрет в социальном контексте», граничащим с портретом-картиной. Их много, в них — размышления автора об одиночестве человека, его «вброшенности» в этот мир (М. Хайдеггер), жестокий и несправедливый («Зима», «Своя музыка», обе 1989; «Соло в переходе», 1990, рис. 2; «Год рождения — 1917», 1992; «Незнакомец», 1994; «Печальный промысел», 2008). Оказавшись на обочине жизни («Гости», 2013, рис. 3) или среди толпы («Призывники», 1988), человек в равной степени нуждается в защите, человеческом участии — в данном случае участии художника!

В этом ряду одна из композиций, «Лестница» (рис. 4), как будто подсказывает выход из «тупика», но оказывается романтической, скорее символической, знаковой. Картина датирована 1990 годом — временем, когда «внутри мути отеческого и забугорного происхождения приплыло в нашу повседневную жизнь самое опасное — семена бездуховности». Художник нашел в картине пластическое решение: из толпы (с индивидуальными портретными характеристиками каждого!) одиноко тянется вверх, к лестнице, рука, ассоциативно пробуждая в памяти архетип с христианской «лествицей». Изображение руки со временем станет неким пластическим знаком автора, указывающим на возможность спасения. Самый яркий пример тому — «Улети на небо», центральная часть триптиха «Мертвый дом Ф.М. Достоевского» (2019, рис. 5).

Долгие годы знакомясь с творчеством, общаясь с самим художником, можно с уверенностью сказать, изучение человека стало основным видом «трудовой деятельности» Кичигина. В 1991 году оон написал композицию «Предки», а через двадцать лет вернулся к сюжету под названием «Моя Атлантида» (2010, рис. 6), которая в панораме творчества стала связующей «инстанцией» семейной кичигинской сагой — живописным циклом из 17 холстов «Фотоальбом деда» (2009–2017). Здесь оправданно высокопарное именование жанра «сага»: художник, холст за холстом, опираясь на документальные фотографии из семейного альбома Кичигиных, выходит на обобщение: рассказывает историю нашей страны, от Гражданской войны до дня нынешнего. Делая в серии *свой образ центральным, отвечая себе же на вопросы диалектики: род Кичигиных*[5]*— целое, художник Кичигин — его часть.* К ранней датировке цикла относится холст «Автопортрет с папой» (2009, рис. 7), который, вместив в повествование прошлое и настоящее, взял на себя роль «главного» холста всего цикла. Кинематографическим приемом (граничащим с фантасмагорическим) совмещения нескольких фотокадров в одном пространстве создается полифоническая картина разных времен: от отца-ребенка до самого автора в реальном времени. Художник — автор картины держит в руках альбом с семейной фотографией Кичигиных из прошлого, она является основой композиции, занимает всю поверхность холста

[4] См. основные публикации по творчеству Г.П. Кичигина: Морозов А.И. У портретных работ молодых // Творчество. 1984. № 3. С. 4, 5; Мейланд В. Выставка В. Брайнина и Г. Кичигина // Советская живопись – 8. М.: Советский художник, 1986. С. 236–239, 285; Якимович А. Молодые художники восьмидесятых. Дебюты. М.: Советский художник, 1990. С. 40–41, 44, 46, 55, 196, 204–205, 286; Георгий Кичигин. Театр гражданских действий : каталог персональной выставки (ВЗ ОРО СХ РСФСР). Омск, 1991; Чирков В. Георгий Кичигин. Живопись. Омск: Русь, 1994; Булгакова Е. Георгий Кичигин: «Я просто стремлюсь отразить время, в котором живу» // Омские банки и бизнес. 1998. № 8–9. С. 22–23; Материалы Круглого стола «Слово об учителе…» // Учителя и ученики. Связь поколений : сборник науч.ст. и материалов. Омск: ОмГТУ, 2001. С. 33–38; Манин В.С. Русская живопись XX века. В трех томах. Т. 3. СПб.: Аврора, 2007. С. 276–279; Георгий Кичигин. Окрест : каталог передвижной персональной выставки по городам Сибири (сентябрь 2010 г. – апрель 2011 г. / сост.: В.Ф. Чирков, Г.П. Кичигин. Омск: 2010. 60 с.; Георгий Кичигин. Живопись, графика, пластика, записки : альбом-монография к 60-летию художника / авт.-сост. В. Чирков. Омск – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2011. 360 с.; Кичигин Г. Безусловный условный Кичигин : Вторая персональная выставка Георгия Кичигина в ОГИК музее. Омск: ОГИК музей, 2015; Кичигин Г. Фотоальбом деда. Персональная выставка. Живопись, графика : каталог / сост.: В.Ф. Чирков, Г.П. Кичигин. Омск: ОГИК музей, 2014. 24 с.; Георгий Кичигин. Юбилейная выставка из собрания Музея имени М.А. Врубеля : буклет / текст: Л. Богомолова. Омск, 2021; Кичигин Г. «Парк памяти» Георгия Кичигина. Персональная выставка к 70-летию со дня рождения художника в Городском музее «Искусство Омска» : буклет-каталог / сост. В.Ф. Чирков. Омск, 2011.

[5] Беспарточный Б.Д., Беспарточный Д.Б. Род Кичигиных. Историко-социологическое исследование. Курск, 2012. 448 с.



4. **Г.П. Кичигин.**
Лестница.
1990.
Холст, масло.
130 x 97.
Собственность автора



5. **Г.П. Кичигин. Улети на небо. Центральная часть триптиха «Мертвый дом Ф.М. Достоевского».**
2019.
Холст, масло.
80 x 70.
Собственность автора

и является фоном, из которого объемно выступает фигура мальчика (отца живописца), «сошедшего» в настоящее.

Все эти годы, начина с 2009-го, семнадцатичастный цикл «Фотоальбом деда» с центральным холстом «Автопортрет с папой» не отпускает, продолжает быть предметом наших интересов, признаемся, очень медленного вхождения в структуру цикла, неожиданно разную пластику отдельных холстов, чтобы понять, разгадать глубинный смысл «затянувшегося сериала». Упрямо вглядываясь в портретные черты персонажей,



6. **Г.П. Кичигин. Моя Атлантида. Из цикла «Фотоальбом деда».** 2010. Холст, масло. 112 x 144. Собственность автора

изображенные в определенном порядке предметы в картинах, начинаешь постепенно понимать, что за всем этим «обыденным» набором есть что-то более важное, то есть то, ради чего написаны картины,— идеи, передающие явления, события чувственного мира, в чем и заключается суть бытия. Всуе употребляемое сегодня слово «бытие» заставило вспомнить «диалоги» Парменида и Платона, их «мир идей» и «мир вещей», что «существует некий род каждой вещи и сущность сама по себе», и далее крайне важное для нашего открытия суждение: «А еще более *удивительный дар нужен для того, чтобы доискаться до всего этого, обстоятельно разобраться во всём и разъяснить другому!»* [12, с. 357]. В нашем случае обстоятельный разбор «бытия альбома» живописца приводит к ответу в виде этической ценности памяти, отражающей чувственный мир художника Кичигина — сына своего отца, изображенного на картине в детском возрасте. Наше «блуждание» по «фантасмагорическому» сюжету, с платоновскими рефлексиями, объясняется довольно просто… о сложном: недостаточно пересказать «литературные сюжеты» Кичигина, важно увидеть, как художник, казалось бы, витиевато организованный рассказ переводит в жанр лирико-философского эпоса о роде, имя которому — Кичигины. И в каждом сюжете семнадцатичастной саги сюжет раскрывается через портретные характеристики персонажей, нередко с психологическими свойствами («Запрет на память», 2009, рис. 8; «Сто лет спустя», 2013, рис. 9), каждый из них, как видно, дорог автору. Нельзя забыть и стилистические характеристики цикла. Весь цикл объединяет «музейный колорит», в котором, в зависимости от задач, в том или ином холсте могут то преобладать теплый янтарно-охристый фон поверхности старой фотографии, то пробиваться холодные мерцания голубых, фиолетовых и изумрудных пятен, «теснящих» обширное небесно-голубое пятно рубашки. Словом, стройно, строго, академично. Еще раз подчеркнем значение пластического,

7. **Г.П. Кичигин. Автопортрет с папой. Из цикла «Фотоальбом деда».** 2009. Холст, масло. 120 x 100. Музей изобразительных искусств Кузбасса





8. **Г.П. Кичигин. Запрет на память. Из цикла «Фотоальбом деда».** 2009. Холст, масло. 120 x 100. Музей изобразительных искусств Кузбасса

художественного решения, оно авторское: в совершенстве владея тайнами свето-тональной живописи, техникой лессировочного письма, художник добивается цельности живописного пространства, характерного для искусства классицизма. Нечастый случай в современном искусстве.

В некое приложение, точнее, в развитие темы «Фотоальбом деда» выстраивается ряд работ о семье художника, он значительный: родители, брат, жена, дети, внук. Вот где «смягчается» душа мастера. Автор картин воспринимается очень естественным не только в изображении, но и в названии работ, по-домашнему «перечисляющих»: «Мама», «Папа», «Лиза» (рис. 10), «Вера», «Гоша», «Настя». Лишь однажды он выходит на повествование с признаками жанра («Жизнь Александра», 1996), поводом к чему послужила трагическая смерть брата. Художник любовно всматривается в родные лица, прорисовывает каждую деталь, прибегает к резко фокусному рисованию-живописанию (как у Рембрандта), не оставляя места недоговоренностям. В семейном цикле отдельно отметим «Любимое окно» (2008, рис. 11), холст в контексте творчества художника воспринимается как знак, символ, не только семейный, но и «топографический»: сквозь оконные жалюзи мастерской пишутся портреты жены Веры, дочери Лизы и автопортрет; фоном «шумит» Любинский проспект, с мотивами которого связана еще одна генеральная тема творчества под названием «Окрест»[6]. Упомянем еще и о камерных портретах людей, близких по духу, по профессии автору:

[6] В 2011 году состоялась персональная передвижная выставка «Окрест» по городам Сибири (Красноярск – Кемерово – Томск – Новокузнецк – Новосибирск – Омск) [13].

9. **Г.П. Кичигин. Сто лет спустя. Из цикла «Фотоальбом деда».** 2013. Холст, масло. 120 x 100. Городской музей «Искусство Омска»





10. **Г.П. Кичигин.**
Лиза.
1991.
Холст, масло.
100 x 80.
Собственность автора

11. **Г.П. Кичигин.**
Любимое окно.
2008.
Холст, масло.
120 x 100.
Собственность автора





12. **Г.П. Кичигин.**
Портрет А.Н. Либерова.
2010.
Холст, масло.
120 x 100

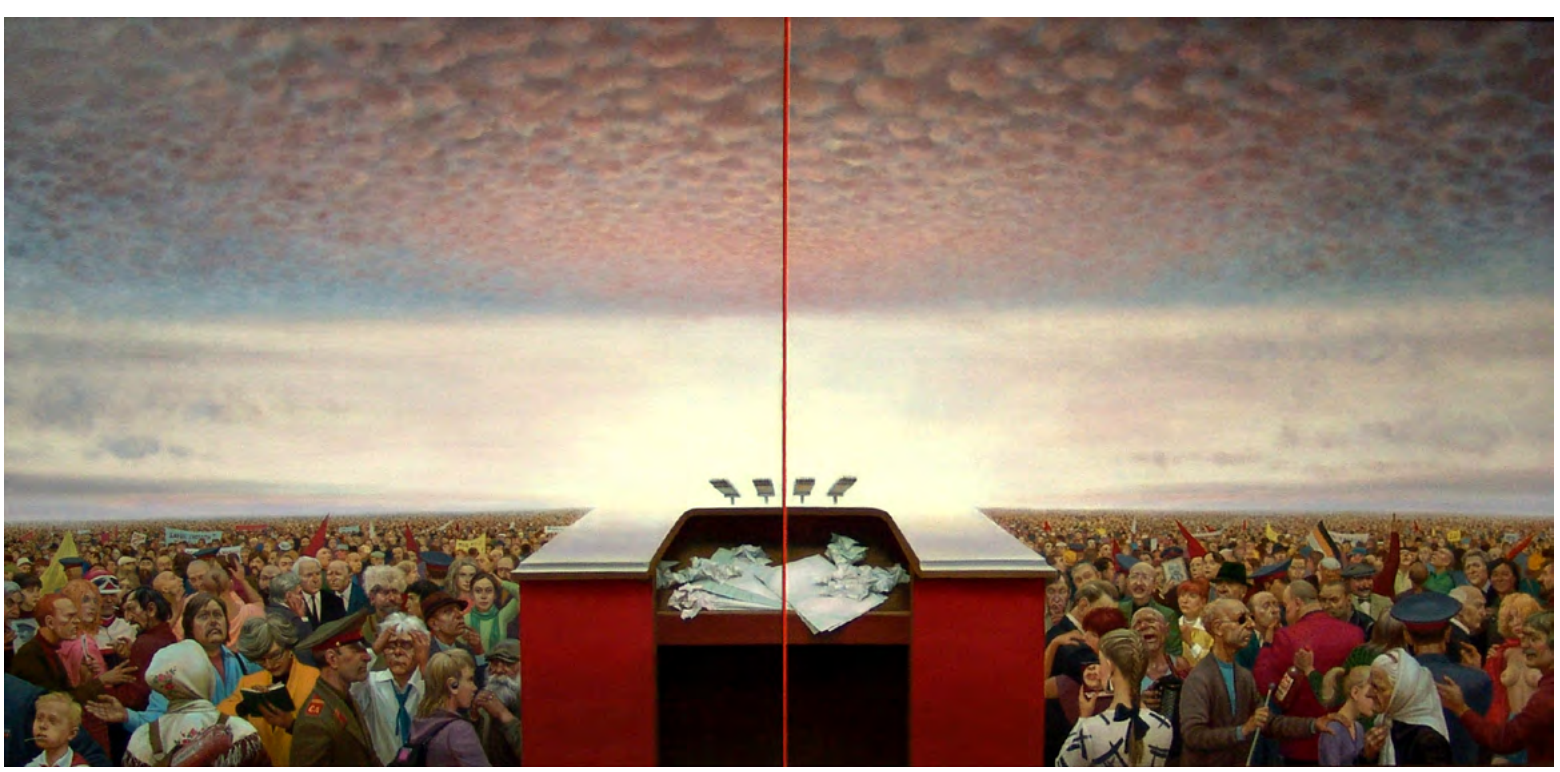
художников, искусствоведов, артистов. И чаще всего с тонким погружением в психологию, как, например, портрет учителя, академика Алексея Николаевича Либерова (рис. 12).

Теперь мы вступаем на территорию жанра автопортрета, с которого и началась «человеческая» тема в творчестве Георгия Кичигина («Автопортрет», 1968). Но прежде составим короткую историческую справку, она поможет нам понять, «над чем мучается художник» (Г.С. Райшев). Как известно, жанр автопортрета получил широкое распространение сначала в эпоху Итальянского и Северного Возрождения (Рафаэль, Леонардо да Винчи, Тициан, Дюрер, Ян ван Эйк). Затем, уже в XVII веке, в европейском искусстве пик портретного творчества переживет Рембрандт, превративший «автопортрет в автобиографию». В русском искусстве в XIX веке (К.П. Брюллов, В.Г. Перов, И.Н. Крамской, И.Е Репин) и XX веках (А.Н. Самохвалов, А.А. Дейнека, Д.Д. Жилинский, В.Е. Попков) портрет достигает психологической глубины и индивидуализации. Ссылка на историю и имена нам понадобилась для того, чтобы вспомнить, как психологическая трактовка разрешается через образ человека — носителя духовной ценности — и как она формируется из противоположностей, известных в философии и духовной литературе. Богослов русской православной церкви XIX века Феофан Затворник писал: «В человеке две противоположности, а сознание одно — личность человеческая. Характер этой личности определяется тем, на какую сторону она склоняется. Если она на стороне духа — будет человек духовный, если она на стороне плоти — будет человек плотским» [14]. Эти богословские наставления оказались к месту потому, что в новейшей отечественной истории они стали иллюстрацией на каждый день. У Георгия Петровича Кичигина автопортретов — этюдов, набросков, живописных, графических, собственно портретов и портретов в структуре тематических картин — десятки. Одно из первых автопортретных изображений в структуре картины было выполнено в большой многофигурной композиции «Карнавал» (1987; 2021, рис. 13), открывшей авторское исследование темы, назовем ее так: «художник и толпа». Затем последовало этапное в творчестве мастера монументальное, многофигурное полотно «Трибуна» (1992; вариант 2005, рис. 14). Именно в «Трибуне» мы впервые увидели в лице Кичигина «растерянный автопортрет» — выражение «тупого» непонимания, что происходит с миром, с людьми. В огромном пространстве картины (вариант 2005: 150 — 150; 150 — 150) с сотнями людей именно в автопортрете самое выразительное лицо, оно не потеряло индивидуальности в безликой толпе. Чтобы понять и принять «Трибуну», надо, как и в случае с «Фотоальбомом деда», постоянно быть в контексте творчества мастера и своеобразия его «длящегося сознания» (Э. Гуссерль). Понятно, почему, если мы помним наши философские ссылки, приведенные в самом начале текста: труднейшее для нашего общества и истории время. И тягостные размышления Кичигина: «куда ж нам плыть…» после расстрела Белого дома в Москве. Именно поэтому на «Трибуне» (написано три варианта картины) встревоженный художник тему не закрыл, написал другое, иного философского содержания большое полотно «Возможность» (1993, рис. 15), в котором драматизм повествования о человеке достигнет своей предельной, трагической, точки: «обнуление» присутствия человека — лодка без гребца. И, словно бы продолжив диалог с философами, *думающими об «уходящей натуре», о «постчеловеческой» эпохе*, спустя годы, в 2018-м, Кичигин напишет большой (100–185) трехчастный холст «Туман» (рис. 16) с намеком на урезанную форму распятия в композиции, где сознательно «отвернет» себя от зрителя, читай — от мира. Это единственная у художника, насколько нам известно, откровенно экзистенциальная картина «страха», семантику которой активно усиливает вязкий «туманный» колорит с агрессивной графикой (элементы архитектуры черного цвета).

Автопортрет в искусстве — это разговор с самим собой: откровенный, исповедальный, испытующий. Автопортретных изображений (живописных, графических, как чистый портрет и как «персонаж» в структуре тематической, жанровой композиции и даже просто стаффаж), как уже говорилось, много. Амплитуда их содержательных и эмоциональных состояний чрезвычайно разнообразна: от созерцательных к ироничным, от них — к драматическим образам. Остановимся на трех изображениях, которые воспринимаются как знаковые: «Калитка» (1993, рис. 17), «Каинова печать» (1995, рис. 18), и «Автопортрет в смятении» (2007, рис. 19). Ни одно из них не претендует на обобщение: в первом — образ как бы стороннего наблюдателя за внешним миром (эдакая игра); во втором — философская метафора автора о бремени, которое ложится на плечи художника, взявшего на себя роль заботы о человеке и неизбежных «метаниях» в самоопределении — в сломанном зеркале две части авторского лица с разным и таким жестким выражением глаз. Наконец, в третьем, «Автопортрете в смятении», открытое психологическое переживание-состояние воспринимается зрителем как демонстрация гуманистической природы и назначения человека, опасно утрачивающего в наше время такое этическое качество, как *искренность*. Знающий творчество Кичигина успешно продолжит примеры с автопортретами, где автор не ограничивал себя в способах решения



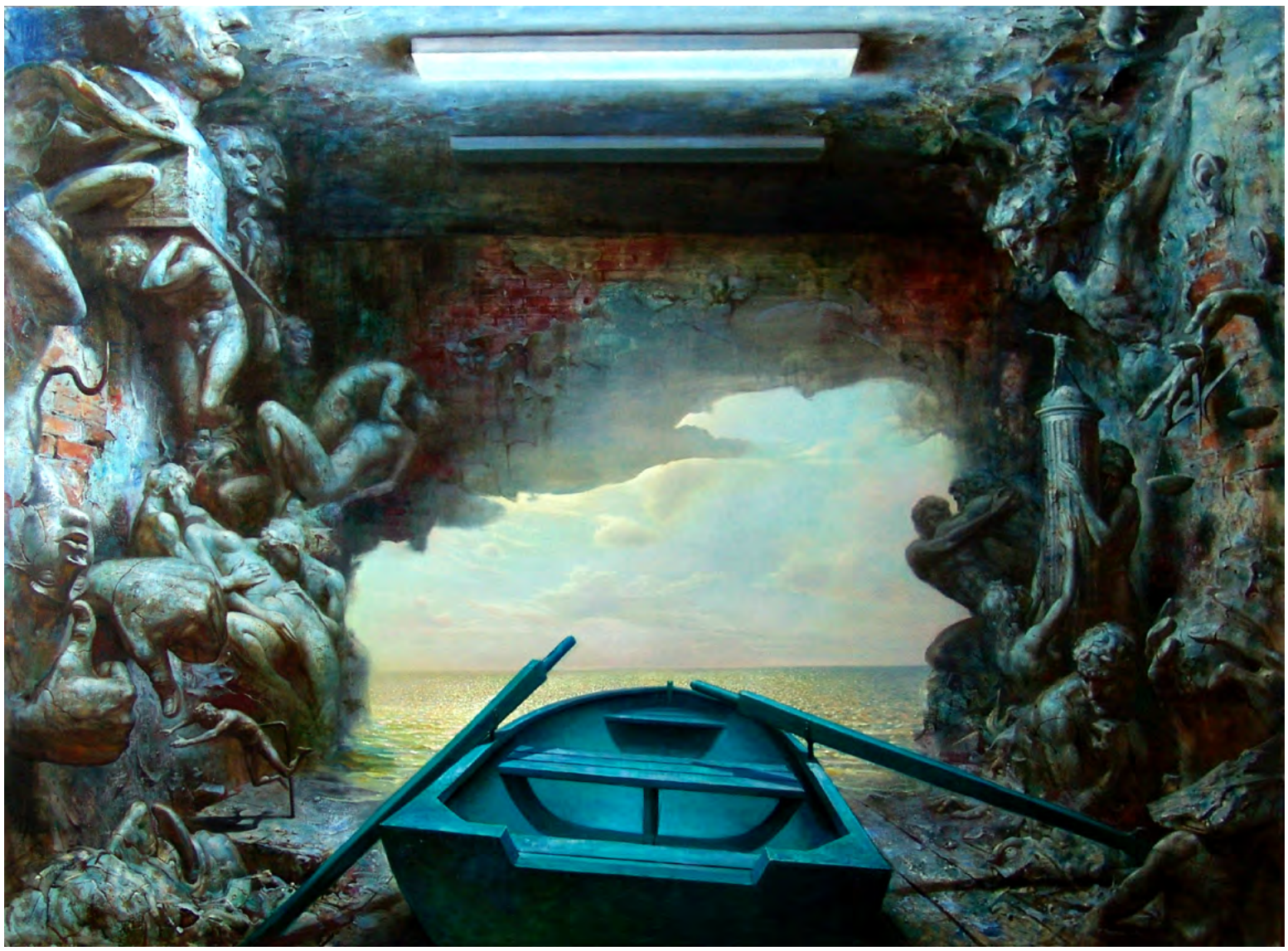
13. **Г.П. Кичигин. Карнавал.**
1987; 2021.
Холст, масло.
150 x 200.
Городской музей «Искусство Омска»



14. **Г.П. Кичигин. Трибуна.**
1992.
Холст, масло.
150 x 150; 150 x 150.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

15. **Г.П. Кичигин. Возможность.**
1993.
Холст, масло.
150 x 200.
Собственность автора

16. **Г.П. Кичигин. Композиция «Туман».**
2018.
Холст, масло.
100 x 185.
Собственность автора







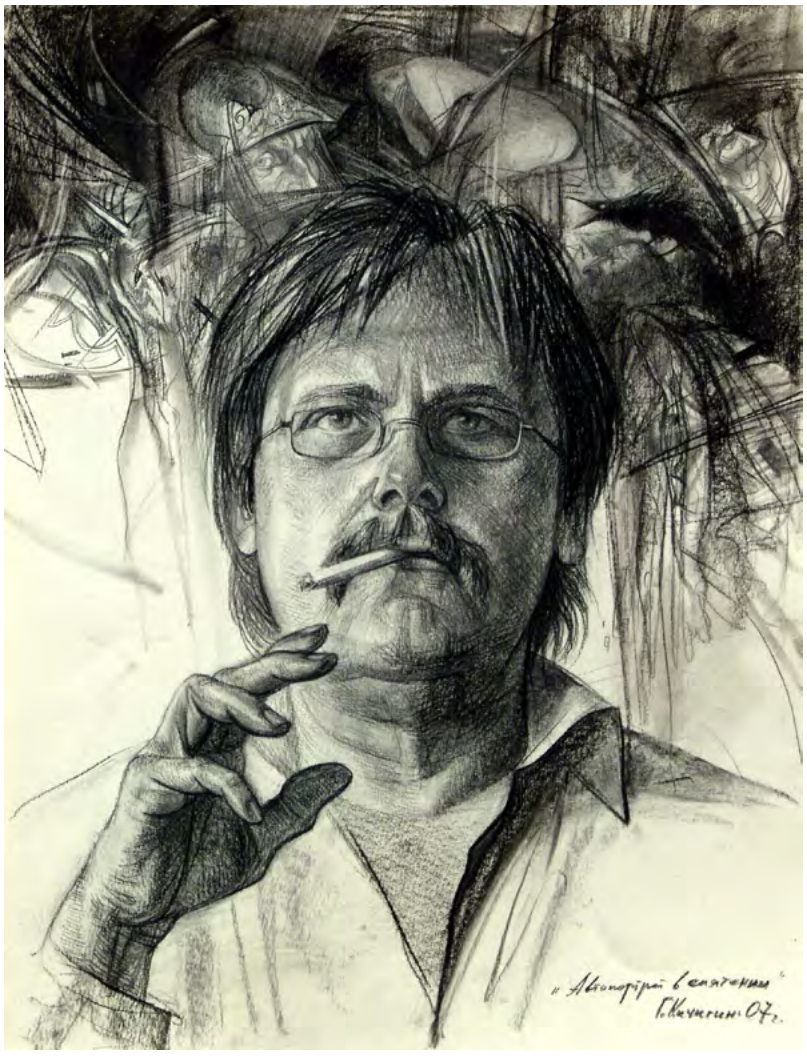


17 18
19 20

17. **Г.П. Кичигин.**
Калитка.
1993.
Холст, масло.
100 x 81.
Городской музей
«Искусство Омска»

18. **Г.П. Кичигин.**
Каинова печать.
1995.
Холст, масло.
81 x 65.
Собственность автора

19. **Г.П. Кичигин.**
Автопортрет
в смятении.
2007.
Бумага, уголь.
49 x 37.
Собственность автора





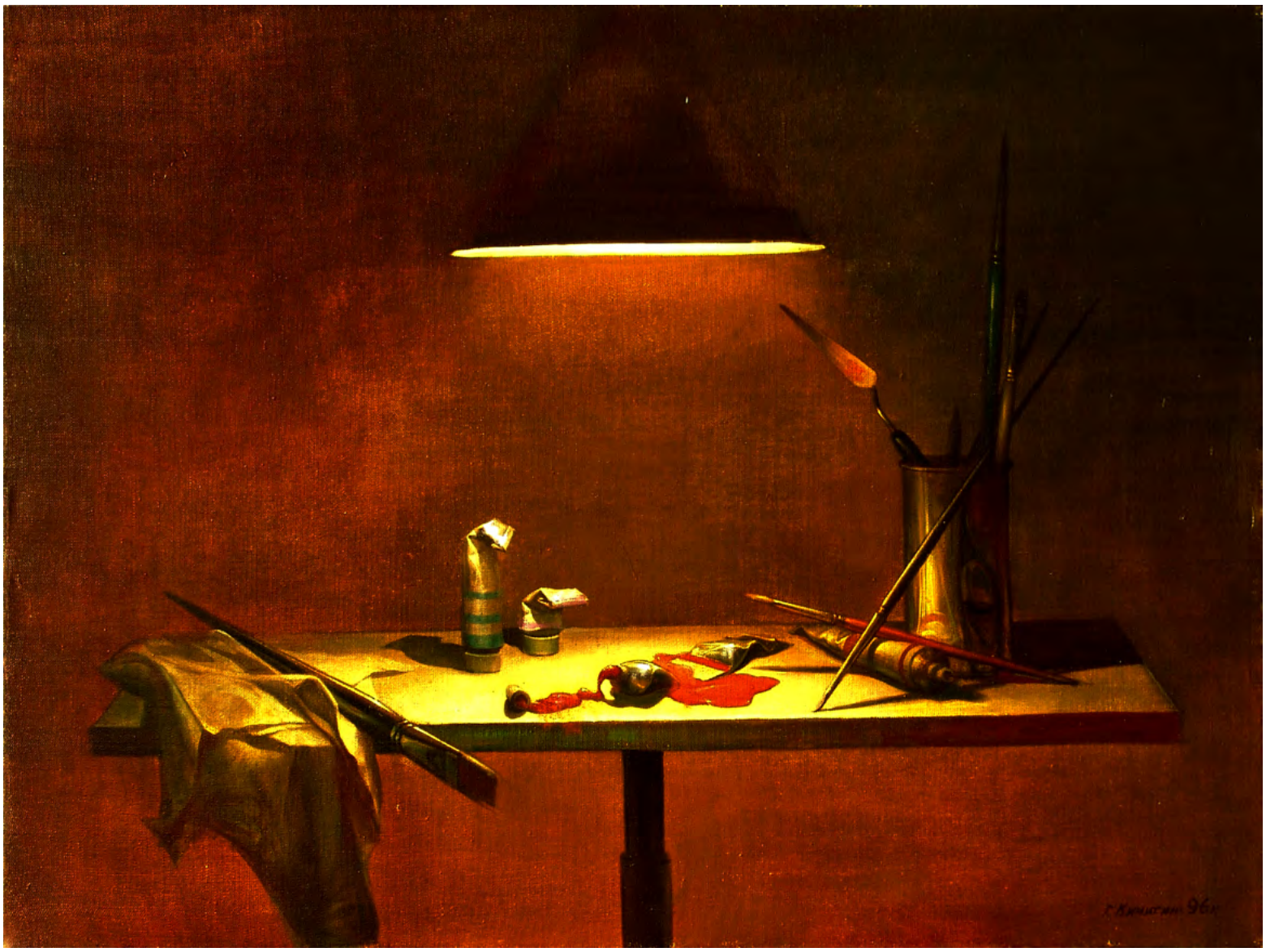
20. **Г.П. Кичигин.**
Катай его.
Из серии «Записки
из Мертвого дома».
2009.
Бумага, сепия, сангина.
Омский государственный
литературный музей
им. Ф.М. Достоевского

21. **Г.П. Кичигин. Омские пазлы. Касание гения. М.А. Врубель.** 2017. Холст, масло. 100 x 100. Собственность автора



образных задач, о чем профессор В.С. Манин писал: «Художник использует гротеск, сюрреализм, символ, которые часто настолько переплетаются, что трудно выделить что-то одно» [15, с. 276–279]. Стоит лишь добавить: за истекшие годы «переплетение» методов рассказа-показа приобрело характер большей экспрессивности, о чем говорят портреты семьи Кичигина малой формы 2006 года, графические работы по творчеству Достоевского (2009, 2021, рис. 20), живописные по Врубелю («Омские пазлы. Касание гения. М.А. Врубель», 2017, рис. 21) и др.

В портретном жанре Георгия Петровича существует еще один вид, назовем его «метафорический портрет», доступный, как правило, только художникам-мастерам. Традиционно подобного рода композиции принято совершенно справедливо относить к жанрам натюрморта, интерьера, концептов. Кичигин же через вещи, бытовые предметы, его окружающие, рассказывает о человеке. Еще раз вспомним слова автора: «…компонуя, к примеру, натюрморт, я всё время подводил сюжет к какой-нибудь человеческой истории… Все предметы несут на себе отражение черт своего







22
23 24

22. **Г.П. Кичигин.**
Раздавленный.
1996.
Холст, масло.
60 x 80.
Собственность автора

23. **Г.П. Кичигин.**
Встреча на вешалке.
2001.
Холст, масло.
90 x 60.
Собственность автора

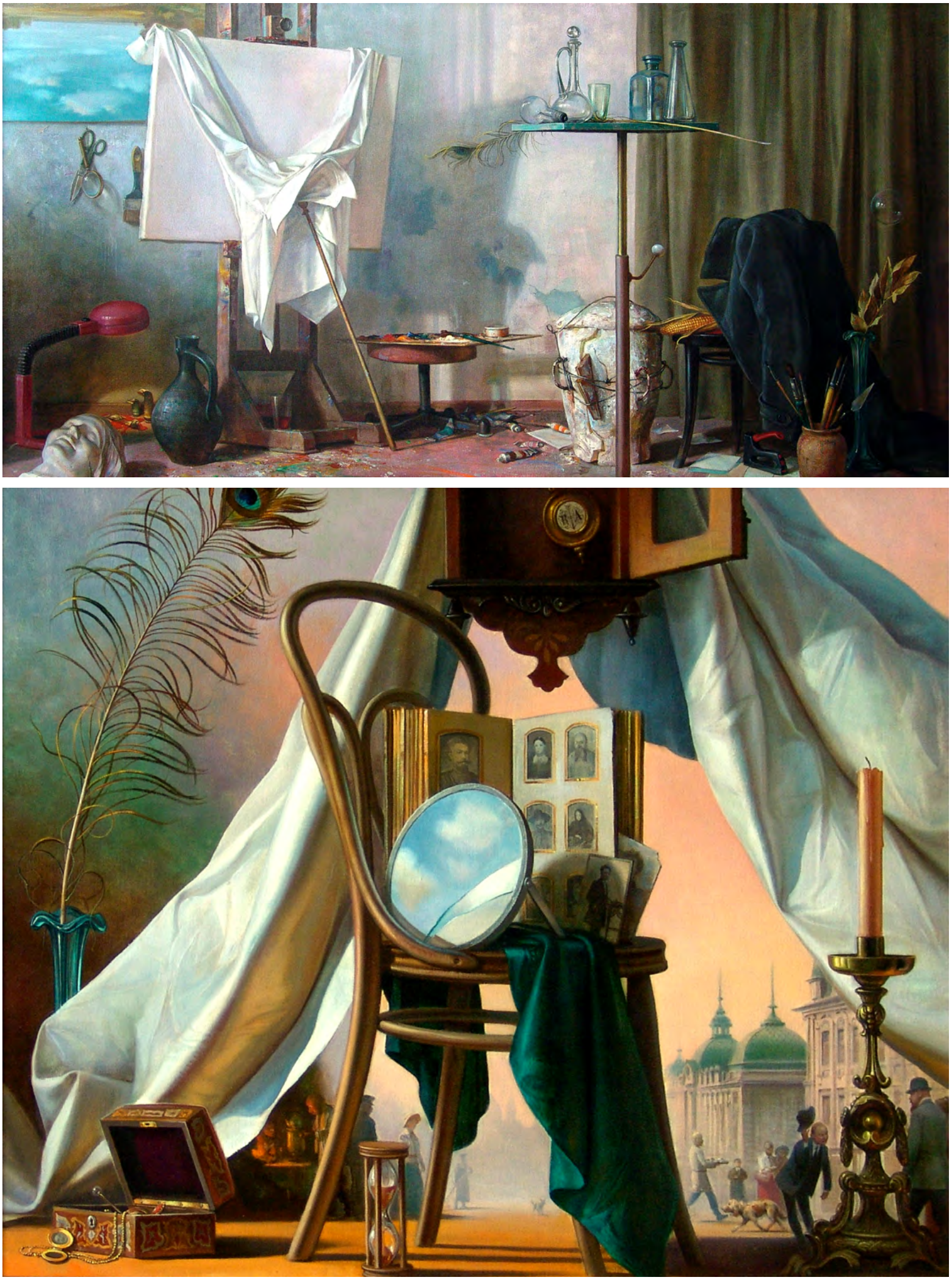
24. **Г.П. Кичигин.**
Великая степь.
Славянский шкаф.
2001.
Холст, масло.
101 x 215.
Омский областной музей
изобразительных
искусств им. М.А. Врубеля

25. **Г.П. Кичигин.**
Хрупкая жизнь.
1991.
Холст, масло.
81 x 100.
Частное собрание



26. **Г.П. Кичигин.**
Невесомость.
Левая часть триптиха
«Жизнь мертвой
натуры».
2008.
Холст, масло.
100 x 120.
Музей изобразительных
искусств Кузбасса





27. **Г.П. Кичигин.**
Большой натюрморт.
2000.
Холст, масло.
100 x 200.
Собственность автора

28. **Г.П. Кичигин.**
Память старого альбома.
Сто лет спустя.
1984.
Холст, масло.
80 x 100.
Частное собрание

29. **Г.П. Кичигин.**
Автопортрет.
1984.
Холст, масло.
100 x 120.
Омский областной музей
изобразительных
искусств им. М.А. Врубеля



обладателя». Глядя на предметные композиции Кичигина, мы понимаем, что человеческое бытие неисчерпаемо, оно сплошь состоит из профанного, из прозы жизни на каждый день, успевай радоваться: «Витрина Гамбурга» (1989), «Раздавленный» (1996, рис. 22), «Кожаная куртка» (1993), «Подруги» (2001), «Встреча на вешалке» (2001, рис. 23). За холстом большого формата «Великая степь. Славянский шкаф» (2001, рис. 24) читаются разные цивилизации, соответственно, и люди, творящие, сохраняющие свои культуры. В этом же ряду стоят композиции, восходящие до философских обобщений о бренности человеческой жизни. Тут уместно вспомнить раннюю вещь «Хрупкая жизнь» (1991, рис. 25) и вновь отметить достоинства авторского письма: чистоту цвета в свето-тоне. Техника лессировочного, сплавленного, гладкого письма в этой картине, как во множестве других, позволяет создавать цельные образы, передающие ощущение «длительности», и не напрасно (у Георгия Петровича напрасно ничего не бывает), потому что обычно «запрятаны» некие идеи: единства мира — в одном случае, в другом — конфликт людей — через вещи, их драматургию. И в первом, и во втором случае изображенные вещи приобретают качество метафоры, становясь участниками воображаемого спектакля. В этом метафорическом ряду стоит триптих «Жизнь мертвой натуры» (2008, рис. 26) с автопортретным отражением в парящем зеркале, монументально расположился «Большой натюрморт» (2000, рис. 27) в пространстве мастерской художника, выполняющей роль хранительницы памяти кичигинского рода («Память старого альбома», 1984, рис. 28), список можно продолжать. А знающий эволюцию творчества автора скажет, что их образный строй зародился очень давно, еще в 1980-е годы, в «Автопортрете» (1984, рис. 29) и «Автопортрете с дамбой» (1986,



30. **Г.П. Кичигин. Автопортрет. Несение мольберта.** 2009. Холст, масло. 120 x 100. Музей изобразительных искусств Кузбасса

31 32
33







31. **Г.П. Кичигин.**
Однажды сломанное.
1989.
Холст, масло.
49 x 70.
Омский государственный историко-краеведческий музей

32. **Г.П. Кичигин.**
Золотой песок.
Левая часть триптиха «Селфи на фоне преобразований».
2015.
Холст, масло.
70 x 80.
Собственность автора

33. **Г.П. Кичигин.**
Последнее.
Триптих «Деревья ушедшего века».
2017.
Холст, масло.
100 x 80.
Собственность автора

ГТГ), а от них художник «протянул кисть» к тематическому полотну «Автопортрет. Несение мольберта» (2009, рис. 30), понимание и приятие которого, признаемся, остаются всё еще открытыми.

Выстраивая сюжетные композиции с изображением людей и вещей, мы неизбежно создаем целостный образ самого художника, внимание, интерес которого находятся в пространстве (подтвердим начальный тезис нашего разговора) под названием «человек». Он не изменяет ему и тогда, когда изображает мир растительный, который можно условно назвать «жизнь деревьев». Началась эта «экологическая» история тоже давно, в ранний период творчества, в живописной, но так сильно тяготеющей к графике композиции «Однажды сломанное» (1989, рис. 31) и прошла через всё творчество, взволнованно говоря всё о той же бренности человеческой жизни, особенно в последнее десятилетие, порой неожиданно приобретая качества публицистики (триптихи «Селфи на фоне преобразований», 2015, рис. 32; «Деревья ушедшего века», 2017, рис. 33).

Заключение

В заключение вспомним Н.А. Некрасова, который еще в XIX веке произнес очень русскую по своей сути фразу: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». В XX веке прозвучали слова Е.А. Евтушенко: «Поэт в России — больше, чем поэт». В этом ряду стоит (перефразируя, «больше, чем художник») Георгий Петрович Кичигин, для которого — в каком бы жанре: пейзажа, натюрморта, жанровой картины, портрета он ни работал — везде проявлен интерес к человеку, ради которого и существует искусство. Многожанровое творчество Георгия Петровича Кичигина подтверждает извечную истину: искусство тогда чего-то стоит, когда оно остается в пространстве этических и эстетических ценностей, в пространстве добра и красоты, которые становятся особо актуальными в кризисное время общественного мироустройства, когда, увы, нам всем довелось жить. Можно с уверенностью, гордостью и надеждой заключить: ведущей темой в русском искусстве остается, как и ранее в веках, тема человека, тема гуманизма.

Список источников

1. Киселёв Г.С. «Кризис нашего времени» как проблема человека // Вопросы философии. 1999. № 1. С. 40–52.
2. Кутырёв В.А. Человек 21 века: уходящая натура // Человек. 2001. № 1. С. 9–16.
3. Калюжный В.Н. Постчеловеческое, слишком постчеловеческое // Человек. 2003. № 6. С. 181–187.
4. Гуревич П.С. Феномен деантропологизации человека // Вопросы философии. 2009. № 3. С. 19–31.
5. Лобанова Н.И. Проблема человека в современной российской философской антропологии (попытка осмысления) // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2013. Т. 2. № 4 (14). С. 179–186.
6. Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация // Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. М.: Прогресс, 1990. С. 107–121.
7. Человек в пространстве времени. Современный портрет Сибири : каталог региональной выставки-конференции / ред. В.Ф. Чирков и др. Омск: Департамент культуры и спорта Администрации г. Омска, 1996. 64 с.
8. 100 автопортретов художников России : альбом / авт.-сост. Л.Г. Москалёва. М.: Сканрус, 2011. 112 с.
9. Образ современника: живопись, скульптура, графика / ред.-сост. К. Войнов, Н. Тригалёва. Красноярск: Класс плюс, 2013. 35 с.
10. Образ современника: живопись, скульптура, графика / сост. Н. Тригалёва. Красноярск: Класс плюс, 2019. [Б. п.].
11. Лики России : каталог всероссийской художественной выставки / отв. ред. Г.А. Елфимов. Архангельск: Северодвинская типография, 2016. 299 с.
12. Платон. Парменид // Платон. Федон, Пир, Федр, Парменид / ред. А.Ф. Лосев. М.: Мысль, 1999. С. 346–413.
13. Кичигин Г.П. Окрест: живопись : каталог-альбом персон. передвиж. выст. / сост.: Г.П. Кичигин, В.Ф. Чирков. Омск: [б. и.], 2010. 60 с.
14. Никулина Е.Н. Понятие личности в антропологии святителя Феофана Затворника // Вестник ПСТГУ. Серия IV: Педагогика. Психология. 2007. Вып. 2 (5). С. 165–176.
15. Манин В.С. Русская живопись XX века. В 3 т. Т. 3. СПб.: Аврора, 2007. 551 с.

References
1. Kiselev, G.S. (1999) 'The crisis of our time as a human problem', *Problems of Philosophy,* (1), pp. 40–52. (In Russ.)
2. Kutyrev, V.A. (2001) 'Man of the 21st century: outgoing nature', *Chelovek = Human,* (1), pp. 9–16. (In Russ.)
3. Kalyuzhny, V.N. (2003) 'Posthuman, too posthuman', *Chelovek = Human,* (6), pp. 181–187. (In Russ.)
4. Gurevich, P.S. (2009) 'The phenomenon of human deanthropologization', *Voprosy filosofii = Questions of philosophy,* (3), pp. 19–31. (In Russ.)
5. Lobanova, N.I. (2013) 'The problem of man in modern Russian philosophical anthropology (the attempt to comprehend)', *Vestnik Volzhskogo universiteta im. V.N. Tatishcheva = Vestnik of Volzhsky University after V.N. Tatischev,* 2(4), pp. 179–186. (In Russ.)
6. Mamardashvili, M.K. (1990) 'Consciousness and civilization', in Mamardashvili, M.K. *How I understand philosophy.* Moscow: Progress, pp. 107–121. (In Russ.)
7. Chirkov, V.F. (ed.) (1996) *Man in space-time. Modern portrait of Siberia.* Omsk: Department of Culture and Sports of the Administration of Omsk. (In Russ.)
8. Moskaleva, L.G. (ed.) (2011) *100 self-portraits of Russian artists.* M.: Skanrus. (In Russ.)
9. Voynov, K. and Trigaleva, N. (comps.) (2013) *The image of a contemporary: painting, sculpture, graphics.* Krasnoyarsk: Class plus. (In Russ.)
10. Trigaleva, N. (comp.) (2019) *The image of a contemporary: painting, sculpture, graphics.* Krasnoyarsk: Class plus. (In Russ.)
11. Elfimov, G.A. (ed.) (2016) *Faces of Russia* [Catalogue of the All-Russian Art Exhibition]. Arkhangelsk: Severodvinskaya tipografiya. (In Russ.)
12. Plato (1999) 'Parmenides', in Plato *Phaedo, Pir, Phaedrus, Parmenides.* Moscow: Mysl', pp. 346–413. (In Russ.)
13. Kichigin, G.P. (2010) *Okrest: painting.* Omsk, s.n. (In Russ.)
14. Nikulina, E.N. (2007) 'The concept of personality in the anthropology of St. Theophan the Recluse', in *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriia IV: Pedagogika. Psikhologiia = St. Tikhon's University Review. Series IV: Pedagogy. Psychology,* (2), pp. 165–176. (In Russ.)
15. Manin, V.S. (2007) *Russian painting of the twentieth century*, in 3 vols, vol. 3. Saint Petersburg: Avrora. (In Russ.)

Информация об авторе

Чирков Владимир Фёдорович, член-корреспондент РАХ, кандидат философских наук, доцент, главный специалист (искусствовед), филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация. Член творческой комиссии по искусствоведению и художественной критике ВТОО СХР, заслуженный деятель культуры Омской области, chirkovart@mail.ru.

Information about the author

Vladimir Fedorovich Chirkov, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor, Chief Specialist, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Creative commission on art history and art criticism of the Union of Artists of Russia, Honored worker of culture of the Omsk region, chirkovart@mail.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 03.08.2022; одобрена после рецензирования 22.08.2023; принята к публикации 25.08.2023.
The article was received by the editorial board on 03 August 2022; approved after reviewing on 22 August 2023; accepted for publication on 25 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 194–203. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 194–203. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 739.2:74.01/.09
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.013

Особенности творческой стратегии А.Г. Шарифуллина в авторском ювелирном искусстве



Шарифуллина Василиса Александровна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация
0709vasilisa@gmail.com

Аннотация. Александр Геннадьевич Шарифуллин — художник-ювелир, участник и лауреат множества конкурсов и выставок ювелирного искусства. В статье впервые вводятся в научный оборот произведения А.Г. Шарифуллина, относящиеся к светскому и церковному направлениям авторского ювелирного искусства. Ставится цель выделить особенности творческой стратегии мастера, охарактеризовать способ решения ключевых для ювелирного искусства проблем формы и содержания, традиции и новации. Для достижения поставленной цели использованы методы интервьюирования, компаративного и формально-стилистического анализа произведений. В статье выявлены условия существования творчества А.Г. Шарифуллина в контексте современного ювелирного искусства России — между консервативным копированием и массовым производством изделий «китча». Рассмотрены ключевые технические характеристики процесса создания изделий с использованием ювелирных и «нетрадиционных» (сталь, производственные резина, стекло, дерево) материалов, различных техник и технологий (от 3D-моделирования и выращивания до всечки и инкрустации). Выявлены взаимосвязи произведений художника с мировым искусством XX века и древности — от изделий Африки и Океании до Византийской Империи. Также обозначено значение взаимодействий мастера с современной виртуальной художественной средой. Проведенное исследование позволяет сделать вывод о возможностях интеграции традиционных и современных техник, о потенциале философского и художественного диалога художника и зрителя посредством ювелирных изделий. Актуализация в творчестве А.Г. Шарифуллина ключевых проблем декоративно-прикладного искусства делает его работы перспективными для дальнейших исследований.
Ключевые слова: Александр Геннадьевич Шарифуллин, современное ювелирное искусство, авторское ювелирное искусство, Красносельское училище художественной обработки металлов, православное ювелирное искусство, традиционные ювелирные техники, творческий метод

Для цитирования: Шарифуллина В.А. Особенности творческой стратегии А.Г. Шарифуллина в авторском ювелирном искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 194–203. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1026.

© Шарифуллина В.А., 2023

Original article

Peculiar properties of the artistic strategy of A.G. Sharifullin in the author's jewelry art

Vasilisa A. Sharifullina

Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation
0709vasilisa@gmail.com

Abstract. Alexander G. Sharifullin is a jewelry artist, participant and laureate of much jewelry art contests and exhibitions. The article introduces into scientific circulation the works of A.G. Sharifullin relating to the secular and ecclesiastical direction of the author's jewelry art. The aim is to highlight the features of the creative strategy of the master, to characterize the way to solve the key problems of form and content, traditions and innovations for jewelry art. To achieve the tasks set, the methods of interviewing, comparative and formal stylistic analysis of works were used. The article reveals the conditions of existence of A.G. Sharifullin's creativity in the context of modern jewelry art of Russia between conservative copying and mass production of "kitsch" products. The author considered the key technical characteristics of the process of creating products using jewelry and non-traditional (steel, industrial rubber, glass, wood) materials, various techniques and technologies (from 3D modeling and cultivation to cutting and inlay). The interrelations of the artist's works with the world art of the 20th century and antiquity are revealed from the products of Africa and Oceania to the Byzantine Empire. The significance of the master's interactions with the modern virtual artistic environment is also indicated. The conducted research allows us to conclude about the possibilities of technological integration of traditional and modern techniques, about the potential of philosophical and artistic dialogue between the artist and the viewer through jewelry. Actualization of the key problems of decorative and applied art in A.G. Sharifullin's oeuvre makes his works promising for further research.

Keywords: Alexander Sharifullin, modern jewelry art, author's jewelry art, Krasnoselsky School of Artistic Metalworking, Orthodox jewelry art, traditional jewelry techniques, creative method

For citation: Sharifullina, V.A. (2023) 'Peculiar properties of the artistic strategy of A.G. Sharifullin in the author's jewelry art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 194–203. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.013. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1026. (In Russ.)

Введение

Ювелирное искусство — явление, достаточно укорененное в художественной традиции нашей страны. На современном этапе его развития в России «средоточием творческих поисков и экспериментов является авторское искусство» [1, с. 11], представителю которого и посвящена данная статья. Объектом изучения и анализа избраны произведения светской и церковной линий творчества Александра Геннадьевича Шарифуллина (род. 1968); предметом — его творческая стратегия и способы ее воплощения — особенности процесса создания произведений.

А.Г. Шарифуллин начал свой путь в «Школе оружейного мастерства» при Ижевском механическом заводе по специальности «гравер». После службы в армии продолжил обучение по специальности «художник-ювелир» в Красносельском училище художественной обработки металлов (КУХОМ). По окончании работал художником-модельером в различных фирмах Костромы. В 2012 году организована семейная ювелирная мастерская и фирма «Василиса Прекрасная», специализирующаяся на православном ювелирном искусстве (настольные, настенные иконы,

иконы в автомобиль), сувенирных колокольчиках и столовых приборах. В 2013 году А.Г. Шарифуллин стал кавалером Малого знака ордена Михаила Перхина за выдающийся вклад в развитие российского ювелирного искусства (Мемориальный фонд Карла Фаберже), с 2015 года является членом Союза художников РФ.

Автор статьи ставит перед собой цель интерпретировать художественные образы изделий А.Г. Шарифуллина, выявить особенности процесса их создания, в том числе выражающие общие тенденции развития современного ювелирного искусства, пока изученного недостаточно. Ключевой монографией, посвященной развитию последнего в России, является труд И.Ю. Перфильевой «Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных тенденций» [1]. Искусство ювелиров рубежа XX–XXI веков характеризуется здесь как не имеющее «единого вектора развития» [1, с. 462]. Тем не менее искусствовед выделяет ряд имен художников-ювелиров, для которых «украшение как вид искусства давно вышло за рамки традиционных драгоценностей и модной бижутерии» [1, с. 462]. К ним можно отнести и А.Г. Шарифуллина.

На данный момент его творчество освещено в кратких биографических справках трудов, посвященных истории Красносельского училища художественной обработки металлов [2] и Костромского областного отделения Союза художников [3]. Также его изделия представлены в каталогах, издаваемых к областным, всероссийским и международным выставкам и конкурсам. Активное участие в последних художник принимает с 2000 года по сегодняшнее время — в Костроме, Ярославле, Екатеринбурге, Калининграде, Москве. Наиболее масштабными и перспективными являются конкурс авторского ювелирного и камнерезного искусства в Калининграде [4], выставки ГОХРАН РФ ювелирного и декоративно-прикладного искусства «Ювелирное мастерство» в Московском государственном выставочном зале «Новый Манеж», «Рукотворная связь времен. Искусство ювелиров России XIX–XXI веков» [5] в Государственном историческом музее.

Характер бытования ювелирного искусства А.Г. Шарифуллина

Возможности осуществления творческой работы для современного ювелира во многом определены стоимостью проектов: эксклюзивные изделия чаще всего появляются благодаря наличию более массового производства. Зависимость от спроса потребителя и заказчика обусловливает следование законам «китча» [6] — ретроспективному подражанию или копированию уже устоявшихся визуальных технических стереотипов. В таких условиях проявлением зрелого художественного мастерства становится новизна образа, его выразительность и сложность исполнения. Эти же качества служат жесткими критериями конкуренции на ювелирных конкурсах, где сегодня осуществляется поддержка российского ювелирного искусства и популяризация лучших изделий.

А.Г. Шарифуллин становился лауреатом в таких номинациях, как «Использование национального орнамента», «Художественное наследие России», с одной стороны, и «Новаторство», «Использование нетрадиционных материалов в авторских работах»[1] — с другой. В выставочной деятельности отражается творческая стратегия А.Г. Шарифуллина — своеобразной целью для художника является создание предметов *«образа будущего»* (здесь и далее курсивом выделены цитаты А.Г. Шарифуллина. — *Прим. В. Ш.*), варианты которого формулируются и складываются в настоящем. Произведения мастера демонстрируют неразрывную связь времен, их преемственность, лежащую в основе существования человеческой культуры в целом. Источником вдохновения для художника служит искусство разных периодов, чью неразрывную связь он почувствовал еще в молодости. Это мировая «древность» — изделия и изображения коренных жителей Африки и Океании, цивилизаций Южной Америки, Византийской Империи, ее культурной наследницы Древней Руси. Также это и XX век, век авангарда, мастер часто обращается к наследию авангардистов-классиков: М.Ф. Ларионова, П.Н. Филонова, В.В. Кандинского — наряду с электронной музыкой и произведениями абстракционизма второй половины столетия и начала XXI века. Важно отметить, что появление сети Интернет позволило образовать единую художественную среду разных видов искусства и его творцов по всему миру, тем самым ускорив взаимодействие и расширив сферы влияний.

Светское направление в творчестве А.Г. Шарифуллина

Воспоминание о прошлом, открытие культур и цивилизаций часто служило своеобразным стимулом обновления европейской культуры, ключом к ее обогащению [7]. В процессе познания происходило не только заимствование их социальных, философских конструктов, но и складывание представлений о них. Важную роль в этом процессе играло и играет искусство как область человеческой деятельности, предоставляющее

[1] О художнике // Ювелирная мастерская «Василиса Прекрасная» [сайт]. URL: http://xn--80ag6d.xn--p1ai/ (дата обращения: 26.07.2023).

возможность для свободного конструирования и эксперимента.

Образ русского прошлого в интерпретации А.Г. Шарифуллина коренится в византийском и древнерусском искусстве. Частый мотив в эксклюзивных произведениях — птица, так или иначе относящаяся к мифологии народов, населявших древнерусские территории. Ее формы варьируются от «уток» и «утиных лапок» — частых находок археологов в местах поселений — до птиц Сирина и Алконоста, образов, популярных среди художников второй половины XIX века.

Кроме того, в работах А.Г. Шарифуллин часто обращается к конструкту «туземного». Последний трактуется как нечто изначальное и принципиально иное, диковинное, но не враждебное, открытое к диалогу. Взаимодействие культур происходит на изоморфном, идеографическом языке образного мышления — через изображение и предмет, выявление в орнаментах и формах чуждой культуры их формообразующих принципов.

Для создания образного ряда Африки прототипами служили ритуальные маски, деревянная скульптура, ткани. Художник выделил округлые, сочетающиеся с выпирающими наружу угловатыми, формы. Они развертываются в различных измерениях, будь то круг, полукруг или шар, или сегменты сферы, ритмичные повторы орнамента или шипы. Объединяющий изделия принцип — ясное распределение деталей конструкции в пространстве за счет обобщенности их форм и присущей им симметрии. Он нашел свое выражение в гарнитуре «Африка» (рис. 1), являющемся реминисценцией тканей, плетенных из стеблей растений, а также в гребне «Сквозь» (рис. 2), созданном к выставке «Золотая ветвь». Заявленная тематика — традиционная культура и деревянные изделия — стала поводом к воспроизведению дипломной работы А.Г. Шарифуллина, вдохновленной африканской материальной культурой. Дерево, кость, перламутр выступают как медиумы — носители идеи естественности украшения, его природного происхождения. Схожие орнаментальные мотивы присущи декору гребня «Из далекого далека» (рис. 3). Он представляет собой целиковый металлический предмет, на котором выгравирован геометрический орнамент. Состоящий из кругов, линий и ромбов, декоративных птичьих голов, он является оммажем характерной обработке изделий африканской материальной культуры из кости и дерева.

Поводом для работы с орнаментами и изображениями Южной Америки стала конкурсная тема «Кругосветное путешествие»[2]. Выражению



1. **А.Г. Шарифуллин. Гарнитур «Африка».** 2004. Серебро, резина, золочение, фианиты. Ручная работа, литье. 17 x 2,2 x 1; 4,5. Частная коллекция семьи Шарифуллиных. Фото А.Г. Шарифуллиной

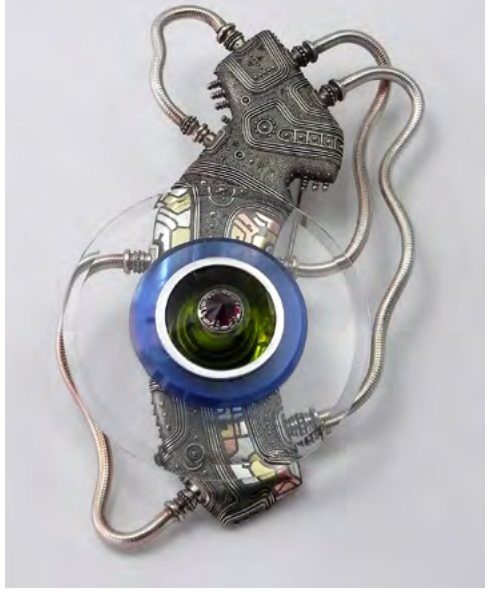
ее послужил образ средства передвижения. Стремление выйти за пределы нарратива, повествования исключает для А.Г. Шарифуллина изображение корабля в его уже существующем виде. Брошь «Не ведая преград» (рис. 4) стала размышлением об освоении неизведанного, о странствии — не по земле, но по небу, в космосе. Механические детали, трубки и провода контрастируют с общей органической формой — космический корабль будущего человечества является вдохновением того, что оно оставило на родной планете. Стеклянные пластины — частый элемент произведений мастера — вызывают ассоциации с земными пейзажами, воспоминания о голубом небе, зеленых лесах и воздухе, атмосфере, которая необходима человеку. Декор корабля со всеченными в корпус фрагментами различных металлов вдохновлен орнаментами и рисунками индейцев Южной Америки. Генезис орнаментальной формы происходит из элементов многогранников с округленными углами, непрерывности становления одной формы из другой. «Не ведая преград» — художественное высказывание о сущности культурного взаимодействия коренных жителей и пришельцев, которое всегда порождает двусторонний синтез. Так художник разрушает стереотипное представление о степени развития той или иной культуры, утверждая их равноценность — перед бесконечной бездной космоса.

Итак, описанные сближения в пространстве творчества А.Г. Шарифуллина происходят на уровне диалектического взаимодействия объемного конкретного предмета и его беспредметных составляющих — фактуры, цвета, формы, конструкции и так далее. Именно поэтому значительную роль в процессе работы художника начала играть материальная культура современности. Он внимательно наблюдает за средой, окружающей человека, фиксирует ее в фотографии

[2] Шестой всероссийский конкурс в Калининграде «Кругосветное путешествие» // «Музей Янтаря» в Калининграде [сайт]. URL: https://www.ambermuseum.ru/home/exhibs_and_projs/contests/shestoy-vserossiyskiy-konkurs-v-kaliningrade-krugosvetnoe-puteshestvie-20230209 (дата обращения: 26.07.2023).









2 3
4 5

2. **А.Г. Шарифуллин. Гребень «Сквозь».**
2022.
Нейзильбер, серебро, кость, орех, дуб, перламутр.
Литье, инкрустация, гравировка, оксидирование, тонирующее масло, ручные ювелирные техники.
12 x 11 x 0,8.
Частная коллекция семьи Шарифуллиных.
Фото А.Г. Шарифуллиной

3. **А.Г. Шарифуллин. Гребень «Из далекого далека».**
2016.
Нейзильбер, инкрустация. Гравировка, оксидирование, литье.
10 x 9 x 0,5.
Частная коллекция семьи Шарифуллиных.
Фото А.Г. Шарифуллиной

4. **А.Г. Шарифуллин. Брошь «Не ведая преград».**
2023.
Нейзильбер, стекло, сталь, алюминий, серебро, корунд.
Всечка (серебро, латунь, медь, сталь), оксидирование, ручные ювелирные техники.
9,5 x 6 x 2,5.
Частная коллекция семьи Шарифуллиных.
Фото А.Г. Шарифуллиной

5. **А.Г. Шарифуллин. Брошь «Сон Кассандры № 399».**
2022.
Стекло, фианиты, гранаты, серебро.
Ручные ювелирные техники.
8 x 4 x 1,2.
Частная коллекция семьи Шарифуллиных.
Фото А.Г. Шарифуллиной

и собирает выражающие ее некоторые предметы, будь то штрих-код, изображения канализационных люков или бутыли цветного стекла, мелкие механические детали. В такую своеобразную библиотеку форм входят и органические, природные образования микро- и макрофлоры и фауны. Здесь он согласен с поэтом М.А. Волошиным, писавшим: «Художники — глаза человечества» [8, с. 8]. Они помогают увидеть мир иначе, под другим углом.

С помощью использования нехудожественных материалов в творчестве А.Г. Шарифуллина поднимается вопрос определения драгоценности произведения, особенно актуальный для мирового ювелирного искусства начиная с 1950-х. Идейным высказыванием в защиту искусства против «китча» становится перенесение акцента с материала изделия на его концепцию. Средством для художника служат как ювелирные металлы и камни, так и производственная резина для моделирования, поделочные камни, речной и морской перламутр, морская галька и округленные водой стекла. Центральным качеством произведения для А.Г. Шарифуллина является его *«красота»*. Этот ключевой термин классической философии понимается художником в его православной интерпретации «прекрасного» как созидательного начала, «всякого первообразного, совершенного, творческого, образующего» [9, с. 168]. Материал как таковой не эстетизируется, но полностью подчинен архитектонике самого изделия



6. **А.Г. Шарифуллин.**
Брошь «Птица Счастья».
2021.
Кость, серебро,
фианиты, опал.
Литье, резьба
по кости, ручные
ювелирные техники.
5 x 4 x 1,5.
Частная коллекция семьи
Шарифуллиных.
Фото А.Г. Шарифуллиной

и является частью образа «организма» или «механизма», исследования выразительных возможностей. Так, использование нехудожественного стекла для художника — способ работы со световыми, цветовыми эффектами. Он создал серию экспериментальных брошей (рис. 5), конструкции которых объединены наложением цветовых пятен стекол, преломлением света, проходящего сквозь них и отражаемого продолговатыми гранями фианитов авторской огранки.

Используемые приемы вдохновлены архитектурными средствами выразительности — витражом и остеклением фасадов зданий, что созвучно общему стремлению работ А.Г. Шарифуллина к универсальности, независимой от их масштаба. Целостность конструкции изделий художника позволяет им стать самостоятельными предметами и в то же время являться украшением человеческого тела. Мышление в системе координат последнего является данью мастера избранному им прикладному искусству, к которому относят ювелирное искусство из-за его очевидной утилитарности. Впрочем, современное положение его таково, что наименование типа предмета и его функции является неким легитимирующим фактором существования произведения, которое балансирует между украшением и концептуальным, созерцательным объектом, подготовленным специально для выставочной деятельности.

Процесс создания произведений

Закономерно, что ключевым в процессе создания такого рода изделия является умозрительный этап. В основе метода проектирования Шарифуллина лежит своеобразное индуктивное движение от частного к общему, схожее с понятием «сделанности» у художников аналитического искусства. Синтез изначально разрозненных деталей служит выразительности измышленного целого, его содержательному ассоциативному плану. Так, образ «города-вампира» сложился из нескольких *«настроений»*, соседствующих друг с другом визуальных конструктов. Это карта города, неотделимая часть облика визуальной среды современности, и тело насекомого, утонченного и летающего, — комара. Их пересечение — не только в схожести конструкции, но впоследствии и на смысловом повествовательном уровне: «Город питается эмоциями людей: их радостями и страхами. Но он же благоустраивает их жизнь, предоставляя им возможность с новыми силами начинать каждое утро свой бесконечный бег» [5, с. 66]. Таким образом, форма ювелирного произведения становится имманентна его содержанию — через его идею [10, с. 426].

Результатом *«сбора информации» о «визуальной сущности предмета»* становится *«выкладывание»* графических элементов — обязательный этап для мастера. В ходе работы А.Г. Шарифуллин делает множественные рисунки, которые впоследствии формируются в образы-эскизы. Графика как способ воплощения замысла иногда становится самостоятельным источником форм и образов. Фольклорная серия (рис. 6) произведений содержат в себе явное развитие тех орнаментальных византийских мотивов, которые А.Г. Шарифуллин разработал для икон в металле, что производятся в его мастерской. Изменение основы-изделия не отменяет первичного свойства орнаментированной поверхности, которая воспринимается как плоскость, стремящаяся к выходу в объем. Именно это и происходит в большинстве беспредметных ювелирных композиций художника — второй условной группе работ.

Ее прототипами являются ранние графические листы, выполненные цветными карандашами и гелевыми ручками, схожие по своей яркости и форме с граффити. Брошь «Город-Вампир» (рис. 7) является воплощением рисунка двадцатилетней давности (рис. 8). Образ, существовавший в пространстве плоскости листа, был выведен в трехмерное пространство и стал конструкцией, не утратив при этом ключевых для себя качеств — цветовой дробности. Графические средства выразительности получают свою адаптацию для ювелирного искусства — во вставке фианитов и всечке различных металлов в сталь. Брошь состоит из нескольких пластин-уровней; будучи прикрепленной к ткани, она воспринимается как единый объект за счет того, что в процессе восприятия слои конструкции накладываются друг





7. **А.Г. Шарифуллин. Брошь «Город-Вампир».** 2021. Сталь, цветные металлы, фианит, корунд. Всечка, выпиловка, ручные ювелирные техники. 8 x 7 x 1,2. Частная коллекция семьи Шарифуллиных. Фото А.Г. Шарифуллиной

8. **А.Г. Шарифуллин. Город-Вампир.** 2003. Гелевые ручки. 16 x 10. Частная коллекция семьи Шарифуллиных. Фото А.Г. Шарифуллиной

на друга и становятся, по сути, изображением. Так изделие удовлетворяет одному из ключевых критериев предмета-украшения — визуальной считываемости для зрителя, удобству для его взгляда.

После графической разработки образа наступает этап окончательного выбора материала и, что важнее — решение конструкции предмета. Здесь ювелирное искусство вновь сближается с архитектурой. Практичность, прочность напрямую зависят от продуманности конструкции, взаимодействия часто дорогих материалов и сложных техник. Интернет вновь выступает в роли информационной базы, которая порой позволяет быстрее найти техническое решение — модифицировать его. Несмотря на возможности использования новых способов производства, для художника актуальными остаются техники, выполняемые вручную. В процессе его работы сочетаются рисунок и компьютерное 3D-моделирование, ращение на 3D-принтере — с восковой моделью, гравировкой, чернением, огранкой камней и стекол, всечкой, зернью и инкрустацией.

Церковное направление в творчестве А.Г. Шарифуллина

Наряду со светскими произведениями искусства неотъемлемой частью творчества мастера являются вещи, связанные с жизнью христианина, — иконы разнообразного типа.

Изучение иконописной традиции в конце XIX — начале XX века привело к эстетизации иконы как материального объекта искусства, концептуализации иконописи как метода создания живописных произведений. Тем не менее в эпоху постмодерна именно эта художественная традиция является возобновляющимся запечатлением и залогом сохранения православного русского мировидения и его ценностей. Для А.Г. Шарифуллина икона совмещает в себе как строгость изобразительного канона, на который опирается художник, так и стремление выразить заложенную в нем красоту молитвенного образа. Основополагающая черта творчества мастера — применение разнообразных материалов — приобретает здесь новое качество. Так художник соблюдает два ключевых условия существования христианского искусства: соединение творческой воли художника и правильной богословской трактовки.

Большинство икон, производимых мастерской «Василиса Прекрасная», принадлежат к типу двусторонней иконы. В основном отлитые из бронзы, они становятся продолжением распространенного явления художественной культуры России — меднолитой пластики. Кресты и иконки ранее были свидетельством христианского крещения, впоследствии приобрели, кроме молитвенного, защитное назначение. Эти небольшие предметы сопровождали их владельца на протяжении всей жизни, путные — во время странствий. Так обусловливалось распространение копий иконописных образов на территории России и за ее пределами. Массовость и тиражность [11, с. 7]



9. **А.Г. Шарифуллин. Трехстворчатый складень киотного типа «Божьей Матери “Владимирская” с Архангелами».** 2005. Серебро, нефрит, гранаты. Литье, оксидирование, ручные ювелирные техники. 10 x 11 x 0,8. Частная коллекция семьи Шарифуллиных. Фото А.Г. Шарифуллиной



10. **А.Г. Шарифуллин. Икона Божией Матери «Владимирская».** 2021. Сталь, серебро, золото. Всечка, плакировка, ручные ювелирные техники. 2,8 x 4,2 x 0,2. Частная коллекция семьи Шарифуллиных. Фото А.Г. Шарифуллиной

этого вида искусства позволяют выделить наиболее распространенные образы, остающиеся таковыми до сих пор: Распятие, Георгий-змееборец, Николай Чудотворец, Богоматерь Феодоровская, Казанская, Архангел Михаил.

В изделиях А.Г. Шарифуллина они получили ювелирную, более тонкую интерпретацию. Большинство религиозных изделий мастера производится для оптовой продажи, в том числе для паломников, посещающих Валаамский монастырь. Таким образом, художник поддерживает историческую преемственность определенных иконографических сюжетов в их живой связи с современным православным миром. Но в данной статье имеет смысл рассмотреть эксклюзивные работы — нательную икону и складень с образом Богоматери Владимирской.

Трехстворчатый складень «Владимирская Богоматерь с образами Евангелистов», Архангелами Михаилом и Гавриилом в створках и навершием «Спас Нерукотворный» (рис. 9) исполнен из драгоценного металла — серебра. В фонах средника и створок использовано цветоносное качество нефрита. Проявленное за счет ажурной орнаментированной обратной стороны изделия, оно подчеркнуто вставками гранатов. Материалы выражают заложенный в изделие пафос — торжественное воспевание славы Богоматери и Христа. Это ранняя работа мастера. Но уже здесь изобразительный канон приобретает почти скульптурную пластическую адаптацию, что отличало работы А.Г. Шарифуллина от иных присутствующих в то время на рынке (например, изделий Юлия Фёдорова). Выход в объем здесь — способ облегчения восприятия молитвенного образа. Разнообразная высота рельефа позволяет различать не только фон и фигуры, но и целые планы.

Среди икон, созданных А.Г. Шарифуллиным подобным образом, выделяется нательная икона Богоматери «Владимирская» (рис. 10). Более поздняя, она выполнена в редкой технике. Всечка золота в закаленную сталь, свойственная украшению оружия, использована мастером для создания плоского контурного изображения и слов молитвы на обороте. Благодаря отполированной поверхности икона отражает свет и мерцает в восприятии зрителя. То проявляясь, то исчезая, силуэт образа с нимбом читается за счет своего окружения: фон выполнен художником в виде сетки, в точках сплетения которой поставлены мельчайшие полусферы-точки. Тонкость исполнения сочетается здесь с прочностью материала, выражая самую суть древнего образа Богоматери с Младенцем, вдохновительницы ратного подвига войска Дмитрия Донского. Выразительность техники и материала, графическая ювелирная трактовка живописного канона позволяют назвать эту икону уникальным в своем роде образом Владимирской Божьей Матери.

Выводы

Анализ характерных черт творчества А.Г. Шарифуллина позволяет сделать вывод об актуализации в нем вопросов, важных для бытования и развития современного ювелирного искусства России. Среди них противоречия и соотношения искусства и дизайна, производства и творчества, взаимодействия различных средств и видов искусства в целом, традиции и новации. Светские изделия А.Г. Шарифуллина можно отнести к «современным аллюзиям по поводу украшений» [1, с. 463], к искусству «станковому и актуальному» [1, с. 468]. Они, хотя и сохраняют привязанность к телу человека (а вместе с ним и к устоявшейся системе форм украшений костюма), в целом становятся самостоятельными арт-объектами, обладающими различными уровнями потенциальной интерпретации.

С одной стороны, проекты художника выражают присутствующий в ювелирной сфере интерес к традиционно не ювелирным материалам и стремление к выходу за пределы категорий «ювелирного» и «не ювелирного». Особенность работы мастера — в акцентировании текстурных и колористических качеств материала, подчиненных образной концепции изделия. С другой стороны, отличительной чертой произведений А.Г. Шарифуллина становится сложность, совмещение инновационных и традиционных техник и технологий. Это определяет еще один уровень концептуализации художественного метода работы. Характерно, что обозначенные свойства последнего проявляются и в церковном направлении работы мастера, что особенно важно в контексте консервативной традиции православного искусства России.

Таким образом, через ювелирную технику, работу с различными орнаментами, устоявшимися образами и формами художник открывает возможность взаимодействия с разными пластами русского культурного кода, мировой истории искусства и их синтеза. Проделанная работа позволяет обозначить пути дальнейшего изучения творчества А.Г. Шарифуллина — его экспериментов с традиционными техниками зерни, всечки и инкрустации, с иными формами изделий, как то топоры, столовые приборы и виды украшений, а также невоплощенных проектов и графических работ. В заключение представляется важным отметить потребность современного искусства России в организации выставок, конкурсов и в их искусствоведческом кураторстве — дабы ювелирное дело как искусство, а не ремесло, продолжало существовать.

Список источников

1. Перфильева И.Ю. Русское ювелирное искусство XX века в контексте европейских художественных явлений. 1920–2000-е годы. М.: Прогресс-Традиция, 2016. 512 с.
2. Акуличева Г.В. Красносельское училище художественной обработки металлов. Кострома: [б. и.], 2022. 479 с.
3. Художники земли Костромской / авт.-сост. Т.М. Касторская. Кострома: Костромаиздат, 2019. 224 с.
4. Пятый всероссийский конкурс авторского ювелирного и камнерезного искусства в Калининграде «Город» : каталог выставки. 21.06-5.09.2021 / сост. и ред. Т.Ю. Макеева. Калининград: [б. и.], 2023. 232 с.
5. Рукотворная связь времен. Искусство ювелиров России XIX–XX веков : каталог выставки. Ч. 1 / авт.-сост. В.Ю. Волдаева, К.Г. Титова. М.: [б. и.], 2022. 108 с.
6. Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал [сетевая версия журнала]. 2005. № 1 (60). URL: https://mam.garagemca.org/issue/35/article/672 (дата обращения: 01.04.2023).
7. Емельянов В.В. Исторический прогресс и культурная память (о парадоксах идеи прогресса) // Вопросы философии. 2011. № 8. С. 46–57.
8. Волошин М.А. Искусство и искус. СПб.: Лениздат, 2014. 287 с.
9. Лосев А.Ф. Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита. СПб.: Издательство Олега Абышко; Университетская книга, 2009. 224 с.
10. Евреинов Н.Н. Откровение искусства. СПб.: Міръ, 2012. 773 с.
11. Гнутова С.В. Зотова Е.Я. Кресты. Иконы. Складни. М.: Интербук-бизнес, 2000. 135 с.

References
1. Perfilieva, I.Yu. (2016) *Russian jewelry art of the 20th century in the context of European artistic phenomena. 1920s–2000s.* Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russ.)
2. Akulicheva, G.V. (2022) *Krasnoselsky School of Artistic Metalworking.* Kostroma: s.n. (In Russ.)
3. Kastorskaya, T.M. (2019) *Artists of the Kostroma land.* Kostroma: Kostromaizdat. (In Russ.)
4. Makeyeva, T.Yu. (comp.) (2023) *The fifth All-Russian competition of author's jewelry and stone-cutting art in Kaliningrad "City"* [Exhibition catalogue]. Kaliningrad: s.n. (In Russ.)
5. Voldayeva, V.Yu. and Titova, K.G. (comps.) (2022) *Man-made connection of times. The art of Russian jewelers of the 19th – 22th centuries. Part 1* [Exhibition catalogue]. Moscow: s.n. (In Russ.)
6. Greenberg, C. (2005) 'Avant-garde and Kitsch', *Moscow Art Magazine* [Electronic], (60). Available from: https://mam.garagemca.org/issue/35/article/672 (Accessed April 1, 2023). (In Russ.)
7. Emelyanov, V.V. (2011) 'Historical progress and cultural memory (about the paradoxes of the idea of progress)', *Voprosy Filosofii,* (8), pp. 46–57. (In Russ.)
8. Voloshin, M.A. (2014) *Art and ordeal.* Saint Petersburg: Lenizdat. (In Russ.)
9. Losev, A.F. (2009) *Selected works on the onomatodoxy and on the writings of Dionysius the Areopagite.* Saint Petersburg: Oleg Abyshko Publishing House; University Book. (In Russ.)
10. Yevreinov, N.N. (2012) *The revelation of art.* Saint Petersburg: Mir. (In Russ.)
11. Gnutova, S.V. and Zotova, Ye.Ya. (2000) *Crosses. Icons. Folding.* Moscow: Interbuk-biznes. (In Russ.)

Информация об авторе
Шарифуллина Василиса Александровна, студентка, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 0709vasilisa@gmail.com.

Information about the author
Vasilisa Alexandrovna Sharifullina, Student, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Saint Petersburg, Russian Federation, 0709vasilisa@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 29.07.2023; одобрена после рецензирования 12.08.2023; принята к публикации 16.08.2023.
The article was received by the editorial board on 29 July 2023; approved after reviewing on 12 August 2023; accepted for publication on 16 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 204–213. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 204–213. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.01
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.014

Идеализация в искусстве



Иванов Андрей Владимирович

Алтайский государственный аграрный университет, Барнаул, Российская Федерация
ivanov_a_v_58@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-3125-484X

Аннотация. В статье анализируется понятие идеализации. Разбираются различные смыслы, которые в него вкладываются. Особое внимание уделяется истолкованию идеализации в немецкой классической философии, особенно в философском наследии Шеллинга. По Шеллингу, процесс идеализации подразумевает художественное постижение и выражение идеальной сущности вещей, людей и событий через ее явленность в образно-символической форме. Идеализация противостоит, с одной стороны, натурализму в искусстве, а с другой, рационалистическим идеализациям действительности в смысле ее приукрашивания. Показывается присутствие художественной идеализации в различных жанрах изобразительного искусства: натюрморте, пейзаже, портрете, исторических полотнах.
Ключевые слова: идеализация, искусство, Гегель, Шеллинг, сущность, форма, натюрморт, портрет, пейзаж, историческая живопись

Для цитирования: Иванов А.В. Идеализация в искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 204–213. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.014.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1035.

© Иванов А.В., 2023

Original article

Idealization in art

Andrey V. Ivanov

Altai State Agricultural University, Barnaul, Russian Federation
ivanov_a_v_58@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-3125-484X

Abstract. The article analyses the concept of idealization. The various meanings that are put into it are being analysed. Special attention is paid to the interpretation of idealization in German classical philosophy, especially in Schelling's philosophical heritage. According to Schelling, the process of idealization implies comprehension and artistic discovery of the ideal essence of things, people and events through its manifestation in figurative and symbolic form. Schelling's idealization opposes, on the one hand, naturalism in art, and, on the other, its rationalistic idealizations of reality in the sense of its embellishment. It is shown the existence of artistic idealization in various genres of fine arts: still-life, landscape, portrait, historical canvases.
Keywords: idealization, art, Hegel, Schelling, essence, form, still-life, portrait, landscape, historical painting

For citation: Ivanov, A.V. (2023) 'Idealization in art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 204–213. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.014. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1035. (In Russ.)

Для одухотворенного исследователя природа — священная, вечно созидающая исконная сила мира, которая порождает из себя самой и действенно созидает вещи. Основоположение о подражании природе имело высокое значение, если оно учило искусство уподобиться этой творческой силе.[1]
Ф. Шеллинг

Введение в проблему

Понятие «идеализация» довольно широко используется и в обыденном общении, и в научных исследованиях. Мы часто используем его в негативном контексте, когда говорим, что «нечего идеализировать этого человека», т.е. приписывать ему положительные черты, которыми он в реальности не обладает; или же, наоборот, в контексте исключительно позитивном, когда утверждаем, например, что деятельность данного врача является идеалом медицинского служения людям.

Идеализация в ее традиционном понимании является важным художественным приемом в литературе и искусстве, когда хотят нарисовать, например, идеальный образ русского дворянина, как мы видим его в фигурах Пьера Безухова и Андрея Болконского в романе «Война и мир», или советского человека, как на полотнах Александра Дейнеки.

В обоих этих случаях — обыденном и художественном — процедура идеализации связана с понятием идеала, который хотят или обнаружить в реальной жизни, или же художественно сконструировать. Здесь всегда есть, с одной стороны, какая-то эмпирическая реальность, а с другой — некие идеальные представления в сознании, в соответствии с которыми эту реальность оценивают и хотят преобразовать.

Особый смысл понятие идеализации приобрело в науке. Здесь она подразумевает конструирование «идеализированных объектов теории» вроде «математической точки» в геометрии; «материальной точки», «идеального газа» и «абсолютно черного тела» в физике; «популяции» как совокупности однородных особей в биологии; «товара» в экономике. В идеализированных объектах выделяются только интересующие нас свойства при абстрагировании от всех остальных, несущественных для данной науки. Эти свойства, выделенные разумом, наделяются самостоятельным существованием, формируя так называемую

[1] Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе (1807) // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 53.

идеализированную теоретическую реальность, относительно которой можно формулировать строгие законы и использовать математический аппарат, а уж потом проверять истинность установленных закономерностей в эксперименте. «В природе,— писал известный отечественный философ науки Г.И. Рузавин,— нет ни геометрических точек, ни прямых, ни плоскостей. Точно также и в реальном мире нет материальных точек, т.е. тел, масса которых была бы сконцентрирована в одной точке, а между тем классическая механика базируется именно на таком понятии. Все понятия подобного рода образуются… с помощью особого приема идеализации» [1, с. 13].

Действительно, «материальная точка» в классической механике обладает единственным важным свойством — *массой*, на которую действуют *силы*, под влиянием чего она приобретает *ускорение*. Все эти параметры можно количественно измерить и установить зависимость между ними. Размерами же и конфигурацией «материальной точки» классическая механика пренебрегает, абстрагируется от них. Относительно этой идеализированной реальности, где есть только массы, силы и ускорения, и формулируются три знаменитых закона ньютоновской классической механики, известные всем со школьной скамьи. Этой теоретической реальности, сконструированной мышлением и воображением человека, в нашем чувственном опыте, строго говоря, ничего не соответствует, но благодаря ей и открытым на ее основе законам мы можем объяснить и предсказать множество реальных физических процессов, а также создать огромное количество разнообразных механических устройств. Благодаря научной идеализации мы как бы на время отворачиваемся от чувственно данного мира, чтобы затем во всеоружии знания фундаментальных законов вновь вернуться к нему для опытного (эмпирического) познания и практического преобразования.

Как в искусстве благодаря методу идеализации мы создаем идеальные образы, чтобы попытаться изменить реальный мир, точно так же мы создаем идеализированную научную реальность для более глубокого понимания и эффективного изменения чувственно данной реальности в нужном нам направлении.

Вся разница заключается только в том, что если главной задачей идеализации в науке является достижение истины (в виде знания каких-то повторяющихся законов, фундаментальных причин или эффективных технологий), то для искусства — это в первую очередь художественное воплощение и защита определенных социальных, этических и эстетических ценностей. Если истина — согласование нашей мысли с миром, то ценность — согласование мира с нашей мыслью[2], и если наука всегда претендует на строгость и объективность, то искусство и литература всегда неустранимо личностны и субъективны.

Возникает вопрос, а нет ли в традициях прошлого такого истолкования феномена идеализации, где чувственные и рациональные, познавательные и ценностные, научные и художественные, объективные и субъективные составляющие образовывали бы единство. Для этого полезно обратиться к наследию немецкой классической философии, и прежде всего — к Ф. Шеллингу.

Понятие идеализации в немецкой классической философии

В немецкой классической философии мы встречаем оригинальное понимание идеализации при всей его связанности с двумя предыдущими ее истолкованиями.

Так, для Гегеля в основе природного, социального и духовного мира лежит разворачивающаяся во времени абсолютная идея, имеющая логическую природу. Абсолютная идея образует как бы незримый идеальный каркас мироздания, его внутреннюю разумную упорядоченность, которая осознается человечеством лишь постепенно в ходе его исторического развития, и где этот процесс самопознания абсолютной идеи через разум человека завершается, как известно, в философской системе самого Гегеля. Гегель по-своему очень точно назвал этот процесс познания абсолютной идеи человеком *идеализацией мира*, поскольку человеческий разум (для него, конечно, исключительно логический) усматривает за внешними и многообразными природными, историческими и культурными формами внутренний идеально-смысловой порядок и деятельность породившего их сверхчеловеческого Разума. «В качестве философского мышления,— формулирует суть своей позиции Гегель,— дух завершает … идеализацию вещей тем, что он познает тот определенный способ, каким образующая их общий принцип вечная идея в них раскрывается. Посредством этого познания идеальная природа духа, уже в конечном духе проявляющая свою активность, достигает своей завершенной, наиболее конкретной формы, дух возвышается до полностью постигающей себя действительной идеи и тем самым до абсолютного духа» [3, с. 20].

За этими на первый взгляд туманными и заумными словами Гегеля скрывается на самом деле довольно глубокий смысл. Даже не разделяя в целом гегелевских идеалистических позиций, мы, действительно, *идеализируем* природу и социальную действительность в научном

[2] Более подробно различия между наукой и искусством, истиной и ценностью анализируются в учебнике по философии для студентов философских специальностей [2].

познании не только в том смысле, что создаем с помощью разума инструментальные идеализированные абстрактные объекты теории, о чем речь шла выше; но и в том, что обнаруживаем с их помощью *идеальные по самой своей природе* законы, связи и причины, которые в чувственном опыте и, так сказать, материально нам никогда даны быть не могут. Законы натурального ряда чисел, физические и химические закономерности, причины исторических явлений — это всегда результат работы нашего разума, разумной идеализации действительности, когда *только с помощью идей* мы скрытое делаем явным, внутреннее — внешним, телесно невидимое — мысленно умопостигаемым. Иными словами, идеализации — *это не просто средство, но и сама суть нашего постижения мира и самих себя.*

Понятно, что наши научные и философские идеализации мы потом стремимся проверить на практике и в научных экспериментах на предмет того, отражают ли они нечто объективное в самой реальности или же являются чисто субъективными и ложными мысленными конструкциями.

Здесь можно задаться глобальным философским вопросом: *какая всё же объективная реальность* — материальная или идеальная — стоит за нашими человеческими идеализациями действительности, подтверждаемыми реальной практикой? Встречается ли через них наша человеческая идеальная мысль со сверхчеловеческой творящей мыслью в Космосе (позиция идеализма, как у Гегеля), или же мы в такой идеальной мыслимой форме лишь отражаем какие-то сугубо материальные законы Вселенной (позиция материализма)? Здесь не время и не место обсуждать эти сложные философские вопросы. Взгляды автора тяготеют к первой позиции и изложены в соответствующей коллективной монографии [4]. В любом случае фундаментальность самого процесса познавательной идеализации действительности, осуществляемой человеческим разумом, эти дискуссии никак не ставят под сомнение: *сущность вещей мы постигаем только посредством идей.*

Возвращаясь к Гегелю, надо сказать, что у него есть и собственно эстетическое, правда, довольно фрагментарное использование категории «идеализация» в «Эстетике», которое тяготеет к первому из отмеченных выше смыслов (идеализация как связь с идеалом). Но мы здесь его собственно эстетических взглядов касаться не будем[3].

Обратимся теперь к Шеллингу. Он, безусловно, согласен со своим другом юности, а потом непримиримым оппонентом Гегелем в том, что у мира есть идеально-ноуменальная основа, т.е. незримая разумная сущность, без которой невозможно существование многообразных, но всегда определенных числом и мерой природных форм. Однако для пантеиста Шеллинга, в отличие от объективного идеалиста Гегеля, идеальное измерение бытия природы принципиально неотделимо от ее материального измерения. Природа внутри себя действенна и разумна, обладает стихийными творческими созидательными силами. Шеллинг даже парадоксально говорит о существовании бессознательной науки в природе: «Наука, посредством которой действует природа, конечно, не похожа на человеческую науку, связанную с саморефлексией; в ней понятие не отличается от действия; замысел от его осуществления. Поэтому грубая материя как бы слепо стремится к правильному образу… Небесным телам исконно присуща возвышенная числовая соразмерность, которую они, не постигая этого, осуществляют в своем движении… Отчетливее, хотя и неведомо им самим, живое познание проявляется у животных… Птица, упоенная музыкой, превосходит саму себя в задушевной песне, маленькое искусное создание легко возводит без всякой подготовки и обучения архитектурные сооружения — все они подчинены всемогущему духу, который сияет уже в отдельных проблесках знания, но только в человеке выступает во всей своей полноте» [6, с. 59–60].

Суть же искусства, по Шеллингу, заключается в творческом подражании природе, т.е. отражении и/или воплощении идеального содержания (понятия в его терминологии) в чувственно-материальной художественной форме. В искусстве, с точки зрения немецкого мыслителя, следует избегать двух крайностей. С одной стороны, ложного и механического подражания природе в смысле создания ее натуралистических копий, когда художник выполняет «слепки, а не художественные произведения»[4]. В этом плане мастер должен уметь и отстраниться от природы, т.е. духовно возвыситься «до царства чистых понятий» [6, с. 60–61], проявить свою собственную художественную силу, где всегда есть место и фантазии, и вдохновению, и бессознательной творческой энергии, причем именно последняя, по Шеллингу, обеспечивает «загадочную реальность» произведению искусства, его художественную выразительность и жизненность[5].

[3] С эстетической трактовкой понятия идеализации у Гегеля можно ознакомиться в статье Е.В. Волковой «Гегель о системе искусств» [5].

[4] Здесь с Шеллингом впоследствии будет полностью согласен П.А. Флоренский, четко разводящий реалистическое и натуралистическое искусство. См. его статью «О реализме» [7, с. 527–531].

[5] В этом плане Шеллинга можно считать едва ли не первым автором, подчеркнувшим роль бессознательного начала в художественном творчестве.

С другой стороны, Шеллинг выступает против «ложной и бессильной идеализации» [6, с. 62] природы, против стремления художественно возвыситься над ее якобы ограниченными и случайными естественными формами ради показа идеальных и совершенных природных форм, которых нет в окружающем мире. Это, как известно, один из художественных постулатов классицизма. Но отсюда проистекает неизбежная подмена живой и многообразной внутренней сущности природных и иных процессов, подлежащих творческому художественному выявлению, их внешними искусственными формами, произвольно сконструированными человеком. Шеллинг в связи с этим совершенно законно спрашивает: «…Как сущность может ощущать себя ограниченной тем, что она сама создает? Насилие над ней могла бы осуществить лишь навязанная ей форма, но не та, которая проистекает из нее самой» [6, с. 62].

Но в чем же состоит подлинный процесс идеализации в искусстве, которое отражает и/или выражает идеальные первоосновы бытия, ведь для Шеллинга, несмотря на весь его пантеизм, как и для Гегеля, «единственно живое в вещах есть понятие, всё же остальное лишено сущности и не более чем тень» [6, с. 62]?

Ответ немецкого мыслителя, учитывая неразрывность в его философских взглядах идеальных и материальных основ бытия, сущности и формы, понятия и его внешнего обнаружения, заключается в умении художника увидеть и запечатлеть вечное во временном, устойчивое в текучем, типическое в единичном, идеальное и сущностное в таком чувственно данном образе или символе, краске или световом пятне, штрихе или линии, которые наиболее адекватно и гармонично эту идеальную сверхвременную сущность материально и чувственно обнаруживают[6]. Он пишет: «Если искусство останавливает быстро бегущие годы человеческой жизни, если в нем мощь зрелого возраста сочетается с нежной грацией юности или показывает мать взрослых сыновей и дочерей в полном обладании силы и красоты, то что же оно совершает, если не устраняет несущественное, не устраняет время? Если … каждое растение лишь на мгновение достигает в природе истинной совершенной красоты, то мы вправе утверждать, что оно обладает лишь одним мгновением полного бытия. В это мгновение оно есть то, что оно есть в вечности: вне этого мгновения оно подвластно лишь становлению и гибели. Изображая существо в это мгновение расцвета, искусство изымает его из времени, сохраняет его в чистом бытии, в вечности его жизни» [6, с. 62].

Более того, для Шеллинга, в отличие от рационалиста Гегеля, именно искусство, будучи подражанием великому творчеству Божественной природы, оказывается важнейшим и наиболее объективным способом познания мира и человека, ибо оно гармонично сочетает рациональные и чувственные, сознательные и бессознательные, личные и сверхличные компоненты творчества; проявляет исконное единство духа и материи, сущности и формы, всеобщего и единичного, временного и вечного, пространственного и сверхпространственного в мировом и человеческом бытии. Благодаря идеализации искусство обнаруживает и убедительно художественно выражает такие свойства и связи, законы и причины, истины и ценности, которые недоступны иным сферам духовной культуры (или духовного творчества) человека — ни науке, ни философии, ни религии. Через произведения искусства, по Шеллингу, человеческий дух, с одной стороны, глубже всего проникает в тайны творчества мирового Духа, а с другой, демонстрирует собственно человеческую духовную мощь и прозорливость.

Возникает вопрос: имеет ли смысл сегодня использовать шеллинговское понятие идеализации при анализе произведений различных жанров изобразительного искусства? Насколько оно рационально и функционально? Учитывая сложность и многоаспектность темы, мы ограничимся ниже лишь несколькими примерами, доказывающими, что шеллинговский подход к искусству вовсе не устарел, не является достоянием архива, а представляет собой вполне действенный и эвристичный инструмент художественного анализа.

Художественная идеализация в различных живописных жанрах

Начнем с *натюрморта*. Цветы, будучи срезанными и поставленными в вазу, могут долго не увядать и радовать наш взор, что можно удачно запечатлеть на художественном полотне. Пищу мы едим каждый день, но снедь, как на картинах «малых голландцев», может быть очень фактурной и колоритной, достойной кисти художника. Нас могут окружать вещи самого разнообразного назначения, в том числе и обладающие выдающимися эстетическими достоинствами. Всё это, безусловно, заслуживает художественного отражения, но ведь здесь, на первый взгляд, нет никакой идеально-смысловой глубины, никакого таинственного и сущностного измерения бытия. Всё очень красиво, но буднично, материально и вполне прозаично. Неслучайно с коммерческой точки зрения жанр натюрморта всегда

[6] То есть буквально *выводят наружу* то, что без них так бы и осталось немым и незримым в непроницаемых для обыденных человеческих чувств, эмоций, да и логического разума глубинах природного, социального и психологического бытия.

востребован, ибо является едва ли не лучшим средством украшения столовых и гостиных. С точки зрения ремесленно-профессиональной он ставит интересные и сложные задачи перед художником в плане передачи света и цвета вещей, а также композиционного и стилистического решения картины. Но где здесь какое-то скрытое от поверхностного взора идеальное и, тем более, духовное измерение бытия, которое открывает художник?

Однако если обратиться к подсолнухам Ван Гога, то в них художественно передана живая сущность каждого конкретного цветка, которая не видна на общем поле подсолнухов. Их индивидуальная — солнечная — сущность ясно обнаруживается лишь тогда, когда они срезаны и поставлены в одну вазу рядом с другими индивидуальными подсолнухами, что специально зафиксировано художником даже в названиях его натюрмортов: «Ваза с пятнадцатью подсолнухами» и «Ваза с двенадцатью подсолнухами». Не случайно и то, что они почти все своими цветами-корзинками развернуты фронтально к зрителю, где у каждого есть своя неповторимая душа, подчеркнутая и своеобразием лепестков, и специально выделенным цветом центра их корзиночек, которые поразительно напоминают глаза. У подсолнухов, которые лежат вне ваз и засыхают, глаза словно закрыты, а общий колорит этих выполненных в темных тонах натюрмортов и скорбен, и мрачен. Некоторые из срезанных подсолнухов повернуты к зрителю тыльной стороной и срезанными ножками — словно тела, из которых душа уже отлетела. Здесь, действительно, в полном согласии с цитатой Шеллинга, которую мы приводили выше, Ван Гогом схвачен тот краткий миг в телесном бытии подсолнухов, когда становится явной их индивидуальная идеальная сущность (способность впитывать, нести и отдавать солнечный свет), достойная того, чтобы быть запечатленной для вечности на художественном полотне.

Совсем иной, социальный и психологический, гимн солнцу и свету мы видим в произведении Козьмы Петрова-Водкина «Утренний натюрморт». В нашем анализе мы не будем касаться пространственно-геометрических открытий, которые совершает здесь выдающийся русский художник, а акцентируем внимание на колористических нюансах картины. Здесь явлена идеальная сущность утра через свежесть букета с синими колокольчиками и оранжевыми ромашками (главные цвета безоблачного неба); через два лежащих справа яйца, серебристого и золотистого цвета, в которых благодаря их гамме и центральному композиционному положению отчетливо вычитывается символический смысл любого утра: новый день — это всегда словно рождение нового мира с новыми возможностями и горизонтами, причем чем с утра светлее и добрее наши помыслы, тем больше шансов сделать целый день и добрым, и светлым. Понятно, что любой день неизбежно сменится вечером. Наиболее темные элементы натюрморта расположены слева — это синие спички, лежащий на боку подсвечник с черным дном и голова собаки в левом верхнем углу. Но и вечер можно сделать светлым (подсвечник у Петрова-Водкина не случайно лежит на боку), если мы в серой суете повседневности распространяем вокруг себя благодатный утренний свет, ведь несет же в себе отражение серебряного яйца стоящий рядом прозаичный чайник, напитан оранжевым утренним светом весь стол, а синий и радостный цвет колокольчиков отражается даже во внимательных и грустных глазах собаки, обращенных к зрителю. Идеальная — радостная и светоносная — сущность утра выражена здесь исключительно органичными и символически значимыми материальными художественными средствами.

Идеализация присуща и *пейзажу*, когда художник чувствует и способен художественно передать смысловую глубину того, что он созерцает. Художественный пейзаж, как известно,— это никогда не фотография[7]. В него всегда впечатана личность мастера, где на картине возможны цвета и детали, которых не было в реальности. Важно, чтобы в результате было явлено органическое и совершенное художественное пространство, не оставляющее зрителей равнодушными, несущее общезначимые идеальные смыслы, которые заставляют по-новому мыслить и чувствовать. Хрестоматийный пример подобного рода — «Грачи прилетели» А.К. Саврасова. Об этой великой картине написано множество статей, но ее тайну и по сей день вряд ли можно считать до конца разгаданной. Трудно назвать другое живописное полотно, где сущность России была бы выражена более панорамно и личностно пронзительно. Казалось бы, все элементы картины сами по себе не представляют собой ничего особенного: прилетели и расселись на березах грачи, стоит церковь с колокольней, раскинулись на переднем плане привычные русские деревянные дома и заборы, за которыми на дальнем плане открывается речная пойма с тающим снегом и весенним разливом вод.

Но здесь выражены самые сокровенные черты русского национального духа с его вечной надеждой на лучшее будущее, которая вновь и вновь расцветает с каждой приходящей весной и прилетающими грачами. Надежда и вера

[7] Хотя и художественная фотография способна обнаружить нечто исключительно значимое, что дотоле было невидимым для обыденного взора.

всегда соседствуют у нас с надоедливой обыденностью, с вечной социальной и бытовой неустроенностью, душевной распутицей и общим хаосом жизни. В картине есть бесконечная и звонкая русская даль с туманными манящими горизонтами, синим небом и вечно плывущими куда-то облаками; но рядом — темные крыши изб с дымящими трубами и капитальный забор, через всю картину отделяющий плотной горизонталью ближний план от дальнего, настоящее от будущего, вязкую и топкую рутину жизни от зовущих горизонтов. В полотне Саврасова как-то удивительно гармонично отражены и русская грузная бытовая ширь, и одухотворенная воздушная вертикаль; и свет, и тьма; и живые, и сухие березы, но, главное,— живущая в русской душе неброская и непафосная любовь к своей Родине, ведь у каждого в глубинах родовой памяти затерялось подобное село над речной поймой, которых тысячи по всей России. И ведь вся эта сотканная из противоположностей духовная сущность России присутствует в картине Саврасова именно идеально, неявно, символически, ненавязчиво и не нарочито, словно заставляя нас познать и припомнить то, что бессознательно всегда пребывало в нас, но только после свидания с картиной всплыло на поверхность из глубин сознания. Образно говоря, гениальная художественная идеализация — ***это проявление вечного и сокровенного, что всегда было и есть в мире и в нас, но что мы до встречи с картиной попросту не замечали.***

Возможна пейзажная идеализация и совсем иного рода. Например, в знаменитой картине Ренуара «На лугу» мы видим двух молоденьких девушек, сидящих на траве на фоне открывающегося сельского пейзажа. Одна, по-видимому, делает букет из собранных цветов; другая внимательно наблюдает за ее работой. Краски и контуры предметов искусно размыты художником. Доминируют оттенки желтого и зеленого, и они как бы осветляются и напитываются воздухом по мере движения от переднего к дальнему плану картины. Мы видим здесь радостный художественный гимн июньскому щедрому лету и молодости, где предельно гармонично дополняют друг друга природные и человеческие элементы картины: многоцветные одеяния деревьев и трав созвучны краскам девичьих платьев; цвет обнаженной руки, на которую оперлась одна из девушек, совпадает с солнечным светом, который заливает сельские просторы; общее радужное смешение золотых, зеленых и коричневых тонов словно соответствует смешению добрых и легких мыслей в головах девушек. Здесь всё дышит той радостью и беззаботностью, которые в погожий июньский день переживают все молодые люди. У них еще всё лето да и вся жизнь впереди. Светла и многоцветна юная человеческая душа; многоцветны и светлы для нее земные горизонты. Недаром Ренуар, донося до зрителей это юношеское идеальное измерение мира, изображает девушек со спины на фоне дороги, уходящей в лазурную летнюю даль.

Обратимся к *портрету*. Здесь главная задача идеализации — уловить и выявить духовную сущность человека, которая подчас сознательно скрывается им самим. Иногда художнику нужны часы собеседований и десятки набросков, чтобы духовное «я» человека в той или иной форме проявилось перед ним и могло быть отражено на полотне в тех или иных существенных деталях. Именно детали в портрете приобретают подчас решающее значение, дабы акт идеализации, раскрытия сущности человека художественно состоялся. Известно, что одна из самых сложных таких деталей — руки. Их символическая роль огромна. На трех известных портретах, где изображение рук играет важнейшую роль в идеализации персонажа, мы и остановимся.

Известен знаменитый портрет Ф.М. Достоевского кисти В.Г. Перова. Сам Достоевский оценил его очень высоко. Две символические портретные детали играют в раскрытии духовного облика великого русского писателя главную роль — глаза и соединенные на коленях руки. В глазах, словно устремленных в таинственные бездны бытия поверх видимых вещей, читается исключительная сосредоточенность и мощь мысли Достоевского. Гений видит то, что простому человеку неведомо. На портрете фактически изображен тот, кто сам в совершенстве овладел методом идеализации как умением видеть сущность вещей и событий сквозь их внешние и часто случайные формы проявлений. Руки же писателя, предельно напряженные, с проступающими на них жилами, говорят о большом духовном опыте человека, о перенесенных им болях и страданиях. Здесь мы словно видим художественную иллюстрацию слов самого Достоевского: «Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием»[8]. Несколько перефразируя, можно сказать, что гениями художественного постижения бытия тоже не рождаются: за обретенным даром видения сущности вещей стоит большой и часто трагический личный жизненный опыт.

Иная, но не менее глубокая и привлекательная человеческая сущность открывается нам в портрете великого физиолога И.П. Павлова, написанном М.В. Нестеровым. Павлов изображен здесь в профиль с вытянутыми руками и сжатыми кулаками,

[8] Достоевский Ф.М. Из заметок к черновым редакциям романа «Преступление и наказание», запись от 2 января 1866 г. // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 7: Преступление и наказание. Рукописные редакции. Л.: Наука, 1975. С. 154–155.

которые подчеркивают не столько его внутреннюю духовную сосредоточенность, сколько мощный интеллект и несгибаемую волю бойца. Он изображен на фоне окна, из которого видны здания построенной им биологической станции. Благополучный и мирный пейзаж за окном, очень похожий на современные поселки коттеджного типа, довольно сильно контрастирует с напряженной фигурой великого ученого. Известно, что советская власть создала исключительно благоприятные условия для научной деятельности Павлова, хотя он не был атеистом и к советской власти в целом относился отрицательно, будучи одним из немногих, кто позволял себе публично ее критиковать. Столь же непростой в послеоктябрьские годы была и жизнь Нестерова, вынужденного отказаться от своей излюбленной религиозной тематики и заниматься в основном портретной живописью. С высоты сегодняшнего дня это явное противоречие между внутренней готовностью главного персонажа к бою и мирным пейзажем за окном прочитывается как одна из важных трагических черт той эпохи, когда внутренние убеждения предстояло защищать не только от государственного произвола, но и от соблазна самому отказаться от них ради покоя и материального благополучия. Впрочем, конфликт между внутренними убеждениями творца и возможностью материально обустроить свою жизнь за счет отказа от них носит вечный характер, и благородный выбор И.П. Павлова в данной картине вполне очевиден. Готовность к борьбе за свои научные и жизненные убеждения — важнейшая черта духовного облика великого ученого.

Совсем иная идеализация свойственна известному портрету К.П. Победоносцева, написанному И.Е. Репиным в 1903 году, уже на самом закате карьеры обер-прокурора Священного Синода. В сущности, здесь нет никакой идеализации, поскольку у изображенного на картине человека попросту отсутствует духовная сущность. Есть живой труп, чье лицо напоминает посмертную маску, а руки — разлагающиеся клешни, как у прокаженного. Зловещее сочетание черного мундира и его кроваво-красных манжет лишь символически усиливает ощущение «прорехи бытия», полной духовной пустоты изображаемого персонажа. Репин выразил здесь общее неприятие российской интеллигенцией, включая и ее консервативные круги, образовательной, национальной и церковной политики, проводимой К.П. Победоносцевым. В поэтической форме это позднее выразит А.А. Блок, явно ориентируясь в своей характеристике на портрет Репина: «Победоносцев над Россией / Простер совиные крыла…»[9].

Заканчивая тему идеализации в портрете, следует подчеркнуть: средства художественной выразительности (если это, конечно, не шеллинговская механическая копия и не льстивая идеализация персонажа) нацелены на выявление духовной сущности (или духовного «я») человека, где, как и в натюрморте и пейзаже, всегда присутствует авторское отношение к персонажу. Однако чем талантливее, глубже и нравственно ответственнее в своем творчестве мастер, тем более объективно стремится он отразить внутренний мир другого человека, посильно смиряя свою предвзятую самость и только в силу этого добиваясь художественной правды.

Умение художественно созерцать идеальную сущность вещей, людей и событий, преодолевая шоры личностных предрассудков,— это то, что, помимо технического мастерства, делает художника настоящим мастером, чьи полотна остаются в вечности.

Метод идеализации свойственен и *историческому жанру*, но в нем, как и в бытовом, и в батальном жанрах, которых мы здесь касаться не будем, есть своя специфика. Дело в том, что художник, если только он опять-таки не стремится к созданию натуралистических копий прошедших событий или к их заказной идеализации (демонизации), всегда старается художественно понять и выразить сущность исторического события: его внутренние коллизии, объективные причины возникновения вместе с субъективными мотивами действующих исторических лиц. Эти исторические коллизии, причины и мотивы идеальны не только в том смысле, что никогда не лежат на поверхности событий и всегда требуют для своего познания работы исторического разума, но и потому, что навсегда отошли в прошлое, в небытие, существуя только в нашем сознании. И историческая наука, и историческая живопись — это всегда наше видение того, чего уже нет. Неслучайно слово «история» имеет двоякий смысл: это события прошлого, о которых мы рассказываем в настоящем. В обыденной жизни это звучит приблизительно так: «Сегодня я хочу рассказать вам одну интересную историю».

Здесь возникает целый пучок сложнейших методологических проблем исторической науки, связанный с ее объективностью, т.е. независимостью от государственной идеологии, личных и национальных предрассудков исследователя и т.д. В этом смысле историческая живопись находится даже в лучшем положении, чем историческая наука, ибо художник вовсе не обязан оправдываться за свое субъективное видение прошлого. Историческая живопись по определению неустранимо личностна и субъективна. Другое дело, что великий исторический живописец способен увидеть в прошлом и художественно запечатлеть на полотне

[9] Блок А.А. Сочинения в двух томах. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 507.

нечто такое, что никто, кроме него, увидеть не может, а именно — ***идеальную сущность свершившегося исторического события, которая касается и ныне живущих людей.*** Более того, его художественное постижение прошлого, если оно удачно и глубоко, может стать частью исторической науки и важнейшим «осевым произведением» данной национальной культурной традиции.

Таковы практически все гениальные исторические полотна В.И Сурикова[10]. Что касается «Утра стрелецкой казни», то здесь великий русский художник выявил острейшую, повторяющуюся из века в век проблему нашего национального бытия: властный произвол сверху рано или поздно рождает массовый произвол в форме бунтов и революций снизу. Две эти темные крайности нашей истории всегда подпитывают друг друга. На картине Сурикова безумный взор деспотичного государственника Петра встречается с полным ненависти взором бунтаря-стрельца со свечой в руке. Над ними — усеченные главы куполов собора Василия Блаженного, а из центра картины на зрителя смотрит девочка в красном платке, которая, в ужасе от происходящего, словно вопрошает: «Когда же всё это закончится?»

Художественно-историческая идеализация, быть может, как никакой другой изобразительный жанр требует от автора бессознательного (или, скорее, сверхсознательного) дара вживания в исторический контекст, который позволяет, как отметил тот же Шеллинг, создать подлинную художественную реальность (во многом «загадочную реальность»), переживающую эпохи. Суриков признавался, что увидел картину казни воочию, проходя ночью по Красной площади, а после ее создания к нему во сне приходили стрельцы и благодарили за историческую правду. Здесь, впрочем, мы вступаем уже в область психологии художественного творчества, лежащую за пределами поднятой в статье темы.

Заключение

Мы далеки от мысли, что исчерпали тему идеализации в искусстве, восходящую к трудам представителей немецкой классической философии. Мы не обращались к детальному анализу использования этой категории у самих Гегеля и Шеллинга в их эстетических и искусствоведческих трудах. Наша задача заключалась в том, чтобы показать, что само это понятие сохраняет свою эвристичность и что можно рассматривать процесс идеализации (прежде всего в его шеллинговском понимании) не только как важнейшее средство создания подлинной художественной реальности, но и как значимую форму внерационального познания мира и человека.

Есть, впрочем, один изобразительный жанр, где идеализация носит очень специфический характер, если только о ней вообще можно говорить. Речь идет об иконописи как непосредственной художественной явленности ликов и красок самого духовного (идеального) мира[11], но это уже тема отдельной статьи.

[10] Анализ сибирских картин Сурикова «Покорение Сибири Ермаком» и «Взятие снежного городка» дан в совместной статье М.Ю. Шишина и А.В. Иванова [8].

[11] Пионерами философского осмысления иконописи в русской философии стали, как известно, два выдающихся отечественных мыслителя: Е.Н. Трубецкой [9] и П.А. Флоренский [10].

Список источников

1. Рузавин Г.И. Научная теория. Логико-методологический анализ. М.: Мысль, 1978. 244 с.
2. Миронов В.В., Иванов А.В. Философия: гносеология и аксиология. М.: ИНФРА-М, 2015. 325 с.
3. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. Философия духа. М.: Мысль, 1977. 471 с.
4. Иванов А.В., Фотиева И.В., Шишин М.Ю. Философия мысли: новые грани метафизики всеединства. Барнаул: Новый формат, 2021. 282 с.
5. Волкова Е.В. Гегель о системе искусств // Вестник МГУ. Серия 7. Философия. 1970. № 4. С. 15–28.
6. Шеллинг Ф.В.Й. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1989. С. 52–85.
7. Флоренский П.А. О реализме // Флоренский П.А., священник. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 527–531.
8. Шишин М.Ю., Иванов А.В. Философия Сибири в творчестве В.И. Сурикова // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 142–147. https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.32.
9. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Трубецкой Е.Н. Избранное. М.: Канон, 1997. С. 324–353.
10. Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А., священник. Сочинения. В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 419–526.

References
1. Ruzavin, G.I. (1978) *Scientific theory. Logical and methodological analysis.* Moscow: Mysl. (In Russ.)
2. Mironov, V.V. and Ivanov, A.V. (2015) *Philosophy: Epistemology and Axiology.* Moscow: INFRA-M. (In Russ.)
3. Hegel, G.W.F. (1977) *Encyclopedia of Philosophical Sciences. Vol. 3. Philosophy of the Spirit.* Moscow: Mysl. (In Russ.)
4. Ivanov, A.V., Fotieva, I.V. and Shishin, M.Y. (2021) *Philosophy of Thought: new facets of metaphysics of all-unity.* Barnaul: New Format. (In Russ.)
5. Volkova, E.V. (1970) 'Hegel on the system of arts', *Moscow University Bulletin. Series 7. Philosophy,* (4), pp. 15–28. (In Russ.)
6. Schelling, F.V.Y. (1989). 'On the relation of Fine Arts to the nature', in Schelling, F.V.Y. *Essays in 2 volumes,* vol. 2. Moscow: Mysl. (In Russ.)
7. Florensky, P.A. (1996) 'About realism', in Florensky, P.A. *Essays in 4 volumes,* vol. 2. Moscow: Mysl, pp. 527–531. (In Russ.)
8. Shishin, M.Y. and Ivanov, A.V. (2018) 'The philosophy of Siberia in V.I. Surikov's creative work', *Manuscript,* (5), pp. 142–147. doi:10.30853/manuscript.2018-5.32. (In Russ.)
9. Trubetskoy, E.N. (1997) 'Speculation in colors', in Trubetskoy E.N. *Selected works.* Moscow: Canon Publ., pp. 324–353. (In Russ.)
10. Florensky, P.A. (1996) 'Iconostasis', in Florensky, P.A. *Essays in 4 volumes,* vol. 2. Moscow: Mysl, pp. 419–526. (In Russ.)

Информация об авторе
Иванов Андрей Владимирович, доктор философских наук, профессор, директор Центра гуманитарного образования, Алтайский государственный аграрный университет, Барнаул, Российская Федерация, ivanov_a_v_58@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-3125-484X.

Information about the author
Andrey Vladimirovich Ivanov, Full Doctor of Philosophy, Professor, Director of the Centre for Humanitarian Education, Altai State Agricultural University, Barnaul, Russian Federation, ivanov_a_v_58@mail.ru, https://orcid.org/0000-0003-3125-484X.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.08.2023; одобрена после рецензирования 14.09.2023; принята к публикации 16.09.2023.
The article was received by the editorial board on 28 August 2023; approved after reviewing on 14 September 2023; accepted for publication on 16 September 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 214–233. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 214–233. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.072.2(571.15)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.015

Искусствоведение на Алтае



Лихацкая Людмила Николаевна

Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация
lhart2011@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается история, региональное своеобразие и современное состояние искусствоведения на Алтае. Обобщена и систематизирована деятельность искусствоведов, активно работающих и внесших большой вклад в развитие алтайского искусства и искусствознания. Раскрывается аспект преемственности исследовательских поколений, научных школ. Обзор сопровождается обширной библиографией, которая отражает как методологические основания поисков, так и их тематический спектр: история и современное состояние изобразительного искусства Алтая, Сибири в целом, Дальнего Востока и сопредельных территорий; теория и философия искусства; коллекция Государственного художественного музея Алтайского края; вопросы методики преподавания истории и теории художественной культуры. Становление искусствоведческой науки в регионе связано с деятельностью Государственного художественного музея Алтайского края, вузов региона и Алтайской краевой организации Союза художников России.

Ключевые слова: искусствоведение, научная школа, искусствоведческая школа, Государственный художественный музей Алтайского края, музейная коллекция, Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Уральский федеральный университет

Для цитирования: Лихацкая Л.Н. Искусствоведение на Алтае // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 214–233. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.015.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1038.

© Лихацкая Л.Н., 2023

Original article

Art Studies in Altai

Lyudmila N. Likhatskaya

Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation
lhart2011@mail.ru

Abstract. The article examines the history, regional identity and current state of Art Studies in Altai. The author summarizes and systematizes the activities of art historians who are actively working and have made a great contribution to the development of Altai art and Art History. The review is accompanied by an extensive bibliography. The study reveals the aspect of continuity of research generations and scientific schools. Both the methodological basis of the search and the thematic spectrum are defined: the history and current state of fine art of Altai, Siberia as a whole, the Far East and adjacent territories; theory and philosophy of art; collection of the Altai State Art Museum; questions of methods of teaching history and theory of artistic culture. The formation of Art Studies in the region is associated with the activities of the Altai State Art Museum, universities and the Altai regional organization of the Union of Artists of Russia.
Keywords: Art History school, Art Studies, Altai State Art Museum, museum collection, Ilya Repin Leningrad Institute for Painting, Sculpture and Architecture, Ural Federal University

For citation: Likhatskaya, L.N. (2023) 'Art Studies in Altai', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 214–233. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.015. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1038. (In Russ.)

Введение

О развитии искусствоведения на Алтае издан ряд трудов [1; 2; 3; 4 и др.][1], посвященных научной деятельности отдельных исследователей и организаций. Сведения об алтайских ученых содержатся в справочных изданиях, альбомах [5; 6], отметим и словарь-указатель «Изобразительное искусство Сибири XVII — начала XXI в.» (2014) [7] омского искусствоведа Владимира Фёдоровича Чиркова.

Данная статья призвана обобщить исследовательскую деятельность искусствоведов на Алтае, дать обзор искусствоведческих поисков, показав историю, региональное своеобразие и современное состояние искусствознания в регионе, а также проследив преемственность научных школ и подходов.

Границы понятия и критерии определения научной школы отмечались к трудах таких исследователей, как Л.Ф. Глущенко [8], О.И. Нечаев [9], М.В. Яньшина [10] и др. По определению М.В. Яньшиной, «научная школа в контексте социокультурного анализа включает в себя следующие аспекты социальной и культурной деятельности: научная школа как система создания и передачи научного знания и системы обучения; научная школа как часть научно-исследовательского сообщества, т.е. как совокупность единомышленников и форма деятельности людей, включенных в систему обучения и науки; научная школа в связи с другими социальными сообществами; наличие методологии, выработка методик и методов исследования» [10, с. 19]. В своем исследовании под понятием «научная школа» мы подразумеваем «наличие определенных традиций исследования, базирующихся на единых принципах методологии, методики и техники исследований, отработанных на некоем четко очерченном круге изучаемых явлений, а также существование известной степени преемственности между поколениями, осуществляемой как за счет межличностных контактов,

[1] См. также: Гончарик Н.П. 70 лет со дня рождения искусствоведа Л.И. Снитко (1928–1982) // Страницы истории Алтая. 1998 г. : календарь памятных дат. Барнаул: [б. и.], 1997. С. 19–23. (Библиогр.: с. 21–23); Нехвядович Л.И., Скубневский В.А. 70 лет со дня рождения доктора искусствоведения, профессора Т.М. Степанской // Алтайский край, 2009 : календарь знаменательных и памятных дат. Барнаул: [Принтэкспресс], 2008. С. 98–103.

так и за счет наличия научных учреждений (музеев, научно-исследовательских институтов), поддерживающих эти традиции, и учебных заведений, призванных воспитывать новые кадры исследователей» [11, с. 4].

Основные научные школы искусствоведения на Алтае

В Алтайском крае работают представители разных искусствоведческих школ. Многие специалисты окончили *Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Академии художеств СССР.* Так, в 1961 году Анатолий Яковлевич Жданов (член СХР) получил образование в академии по специальности «искусствовед» на факультете «Теория и история изобразительного искусства». Он активно сотрудничал с Алтайским музеем изобразительных и прикладных искусств (ныне Государственный художественный музей Алтайского края, ГХМАК) на начальном этапе его становления: проводил экскурсии, участвовал в создании экспозиций, в творческих командировках и организации передвижных выставок по районам Алтайского края, работал как художник и педагог [1, с. 16]. Выпускниками Института имени И.Е. Репина были и первые сотрудники Государственного художественного музея Алтайского края (тогда Алтайский музей изобразительных и прикладных искусств, или АМИИ), начавшего свою работу 6 февраля 1959 года. Это Валентина Васильевна Тарасова, Вера Семёновна Татаренко, Алевтина Фёдоровна Карпова. По их стопам последовало более молодое поколение сотрудников, впоследствии они стали ведущими в своей профессии — Инна Константиновна Галкина (заслуженный работник культуры РФ), Любовь Николаевна Шамина (заслуженный работник культуры, член СХР), Тамара Михайловна Степанская (доктор искусствоведения, член СХР), Людмила Григорьевна Красноцветова-Тоцкая (заслуженный работник культуры РФ), Вера Васильевна Сазонова (член СХР), Елена Михайловна Дубская (Соколова) (заслуженный работник культуры РФ). С алтайским искусством связаны в своих исследованиях и другие выпускники Института имени И.Е. Репина, не работавшие в ГХМАК: Владимир Иванович Эдоков (первый кандидат искусствоведения на Алтае, 1971; член СХР), Лариса Ивановна Леонова (член СХР).

Представители *уральской школы,* окончившие *Уральский государственный университет имени А.М. Горького (ныне Уральский федеральный университет)* — это Лариса Иосифовна Снитко (кандидат искусствоведения, член СХР), Михаил Юрьевич Шишин (доктор философских наук, академик Российской академии художеств, член СХР), Лидия Александровна Зотеева (педагог-искусствовед), Юрий Николаевич Сорокин (член СХР), Нина Прокопьевна Гончарик (заслуженный работник культуры РФ, член СХР), Владимир Николаевич Леонов (кандидат философских наук), Наталья Степановна Царёва (кандидат искусствоведения, заслуженный работник культуры РФ, почетный член Российской академии художеств, член СХР), Людмила Николаевна Лихацкая (кандидат искусствоведения, член СХР), Светлана Валерьевна Мягких, Любовь Диомидовна Норгелене и др.

Наиболее значимыми научными центрами, поддерживающими эти традиции и воспитывающими новые искусствоведческие кадры в регионе, являются Государственный художественный музей Алтайского края, Алтайский государственный университет, Институт архитектуры и дизайна Алтайского государственного технического университета имени И.И. Ползунова и Алтайское отделение Союза художников России.

Искусствоведение в Государственном художественном музее Алтайского края

Большую роль в становлении искусствознания в регионе сыграл Государственный художественный музей Алтайского края, где научно-исследовательская работа ведется со дня его основания. Основные направления поисков, тематика, научная парадигма были заложены в 1960-е годы, и развивали их впоследствии Л.Н. Шамина, И.К. Галкина, Н.П. Гончарик, Т.М. Степанская, Л.Г. Красноцветова-Тоцкая, В.Н. Леонов, М.Ю. Шишин, Е.М. Дубская (Соколова). В.В. Сазонова, Н.С. Царёва, В.В. Хорева, Н.А. Гусельникова и другие.

Деятельность Ларисы Иосифовны Снитко (1928–1982) в Государственном художественном музее Алтайского края многогранна. Исследовательница являлась представителем и продолжателем уральской школы искусствознания, основанной на принципе «знаточества» и раскрытия содержания образа, которое подразумевает семантический анализ при скрупулезном знании объекта методом погружения. Это методологическое направление, нацеленное на изучение семантики художественного образа, разрабатывалось доктором искусствоведения, профессором Борисом Васильевичем Павловским (1922–1989), основавшим в 1960 году в Свердловске кафедру истории искусств Уральского госуниверситета. Именно руководимая им до 1987 года кафедра стала основой формирования научной базы для комплексного изучения художественной культуры.

Л.И. Снитко собственным примером давала сотрудникам импульс к научной и собирательской работе, сформировав несколько направлений исследования в Государственном художественном музее. В 1977 году она становится кандидатом

искусствоведения, и ее диссертация связана с изучением творчества первых художников Алтая рубежа XIX–XX вв.: она исследовала творчество Г.И. Гуркина, открыла для отечественного искусства имя Андрея Осиповича Никулина. Ее коллеги (И.К. Галкина, Н.П. Гончарик, Н.С. Царёва, М.Ю. Шишин, Е.И. Дариус, Е.Ю. Пешков, А.В. Федотов, В.В. Сазонова и др.) и по настоящее время исследуют творчество первых и современных художников Алтая.

Благодаря деятельности Л.И. Снитко было приобретено значительное число произведений в фонды музея. Как отмечает в своей статье Н.П. Гончарик, только коллекция работ А.О. Никулина в фондах ГХМАК достигла 90 единиц хранения [12, с. 13]. Лариса Иосифовна организовывала этнографические экспедиции, приобретая для музея ценный, уходящий из повседневного быта материал, «стояла у истоков поисковой работы и создания коллекций народного традиционного декоративно-прикладного искусства в АМИИ, внесла большой вклад в становление традиций музейной работы и научного комплектования фондов музея. Л.И. Снитко явилась составителем первого научного каталога коллекции АМИИ» [6, с. 263].

Таким образом, мы можем констатировать, что Л.И. Снитко, обеспечив преемственность уральской искусствоведческой школы на Алтае, объединила музейный коллектив для решения общих исследовательских задач, осуществляла процесс обучения научной молодежи, коей в то время являлись нынешние ведущие сотрудники ГХМАК (И.К. Галкина, Н.П. Гончарик, Н.С. Царёва и др.). В итоге деятельность музея получила широкое региональное и российское признание.

Искусствоведческая работа в Государственном художественном музее Алтайского края осуществляется системно. Со 2 ноября 1992 года в штатное расписание была введена новая единица — заместитель директора по научной работе. На эту должность была назначена Инна Константиновна Галкина, заслуженный работник культуры РФ, ныне директор ГХМАК [1, с. 88]. Под руководством Инны Константиновны сформирована традиция участия музея в крупных международных и всероссийских выставочных проектах, например, «Горизонты: канадская и русская пейзажная живопись 1860–1940 гг.» (Канада, Квебек, 2004), «Золотая карта России» (Москва, ГТГ, 2002), «Алтай в изобразительном искусстве России» (Москва, Государственный музей имени А.С. Пушкина, 2007), «Чарующий Алтай» (Санкт-Петербург, совместно с ГРМ, 2012), «Алтай — Образ — Время» (Москва, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 2014), международный проект «Россия в пути» (Москва — Рим, 2015–2016) и многие другие.

По инициативе И.К. Галкиной регулярно (один раз в два года) проводится Всероссийская искусствоведческая конференция «Снитковские чтения». Инна Константиновна является автором множества публикаций о творчестве Г.И. Гуркина [13; 14][2], а также о произведениях художников русского и советского периодов из фондов музея [15; 16; 17] и др. Она анализирует исследовательскую деятельность музея [18], состояние коллекции [19], является научным редактором изданий ГХМАК. В статье к 70-летию искусствоведа Н.С. Царёва заключает: «Многие годы Инна Константиновна посвятила исследовательской работе. Она является одним из лучших специалистов в области искусства Сибири начала XX века, авторитетнейшим исследователем творчества Г.И. Гуркина, автором многочисленных научных статей, научно-популярных очерков и критических заметок, посвященных искусству Алтая XX–XXI веков. Большой вклад И.К. Галкина внесла и в комплектование музейного собрания. Благодаря ее изыскательской деятельности, профессиональным и человеческим контактам в музей поступило множество произведений» [3, с. 77–79]. С 25 сентября 1997 года по настоящее время Инна Константиновна Галкина является директором музея [1, с. 88], сменив на этом посту Любовь Николаевну Шамину.

Ряд научно-практических конференций, таких как «Снитковские чтения», «Боруновская палитра», «Алтай и Академия художеств» (к 30-летию Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств) и другие научные мероприятия межрегионального и всероссийского уровней проводятся под руководством ученого секретаря музея Людмилы Владимировны Корниковой.

Исследования коллекции ГХМАК, включая произведения живописи и графики, ведут выпускники Института имени И.Е. Репина Любовь Николаевна Шамина, Людмила Григорьевна Красноцветова-Тоцкая (под ее руководством были изданы альбомы-каталоги по коллекции музея [20; 21], а также альбом к 80-летнему юбилею В.М. Шукшина [22]. Представители уральской искусствоведческой школы Нина Прокопьевна Гончарик, Наталья Степановна Царёва, Людмила Николаевна Лихацкая изучают творчество российских и алтайских мастеров — как первых художников региона (Г.И. Гуркина [23][3]), так живописцев, графиков, скульпторов XX–XXI веков [24; 25]. Так, кандидат искусствоведения Н.С. Царёва опубликовала

[2] См. также: Галкина И.К. Дневник Василия Гуркина // Алтай. 1995. № 3. С. 188–195.

[3] См. также: Этнографические рисунки Г.И. Чорос-Гуркина в собрании Государственного художественного музея Алтайского края / авт.-сост. Н.П. Гончарик. Барнаул: Типография Графика, 2017. Эл. опт. диск (DVD).

более четырехсот трудов по актуальным вопросам развития современного искусства Алтая, Сибири и Дальнего Востока [26; 27; 28 и др.]. Л.Н. Лихацкая исследовала проблемы развития портретного жанра в алтайской живописи XX века [29; 30].

Интересы искусствоведов Евгения Юрьевича Пешкова и Елены Ильиничны Дариус (выпускников Алтайского государственного университета) также связаны с творчеством первых художников Алтая — А.Н. Борисова [31], А.О. Никулина (Е.Ю. Пешков — лауреат премии открытого всероссийского конкурса «Александр Невский» за деятельность по возрождению имени А.О. Никулина, 2017), мастеров начала XX века [32]. Произведениям современных алтайских живописцев и графиков Ф.С. Торхова, Л.Н. Пастушковой, Н.П. Иванова, а также теме Монголии в изобразительном искусстве Алтая[4] [33; 34 и др.] посвящены публикации Е.Ю. Пешкова. Обращаются в своих исследованиях к художественному собранию музея и творчеству молодых художников Алтая Сергей Юрьевич Глуховских, Ирина Александровна Глуховских (Тютюнник), Лидия Юрьевна Рыжова, Александр Васильевич Рыжов, Юлия Сергеевна Манякина, Вера Викторовна Хорева и Наталья Александровна Гусельникова [20; 21]. Александр Владимирович Федотов — автор более ста научных публикаций по темам: «Барнаул в произведениях алтайских художников», «Творчество художников Алтая в годы Великой Отечественной войны», «Художник и город», произведения современных алтайских и российских художников.

Творчество профессиональных художников-графиков Алтая и Сибири исследуют Любовь Викторовна Сидоренко, Оксана Владимировна Сидорова, Виктория Игоревна Крылова. Так, О.В. Сидорова — автор более ста научных публикаций о произведениях Ю.А. Васнецова, Н.А. Тырсы, Б.Н. Ермолаева, А.Л. Каплана, В.М. Хвостенко, В.М. Квасова, А.К. Дмитриева, Е.А. Югаткина, Ю.М. Непринцева, А.В. Казанцева, В.А. Раменского, Ф.А. Филонова, А.Г. Вагина, А.К. Дерявского и многих других [35; 36; 37; 38; 39 и др.]. В.И. Крылова, выпускница Алтайского государственного университета, стажер творческой мастерской по искусствоведению РО УСДВ РАХ, изучает творчество А.И. Харшака, Г.С. Паштова [40; 41] и других современных художников, графика которых хранится в фондах Государственного художественного музея Алтайского края.

Большое значение в работе искусствоведов имеет музейный научный архив, которым много лет руководит Валерий Владимирович Глебов. В соавторстве с Л.Г. Красноцветовой-Тоцкой исследователем был издан музейный хронограф [1] — иллюстрированная летопись культурной жизни края со времени создания музея (1958) до его 55-летия (2012). В текстах и фотографиях запечатлены важные события и даты, краевые, российские и международные проекты, осуществленные в Государственном художественном музее Алтайского края. Основанная на документах Государственного архива Алтайского края и научного архива ГХМАК, эта книга служит ценным источником общекультурной и краеведческой информации, истории алтайского искусствоведения.

Актуальным проблемам музейного дела, концептуальным вопросам музейных экспозиций, а также развития современных галерей, истории коллекционирования в России и на Алтае посвящены публикации Л.Н. Шаминой [2; 42; 43; 44; 45], Н.С. Царёвой. Наталья Степановна принимала активное участие в организации и проведении всех значительных выставочных и культурно-просветительских проектов последних лет: «Золотая карта России» (ГТГ, Москва, 2002), «Сибирский миф. Голоса территорий. Прирастая Сибирью» (ООМИИ имени М.А. Врубеля, 2003; ГРМ, Санкт-Петербург, 2007), международного виртуального выставочного проекта «Канадский и русский пейзаж 1870–1940-х годов» (2004–2012), Томской триеннале «Рисунок России» (Томск, 2002, 2005, 2008, 2011, 2013, 2016; член жюри с 2002 по 2016 год), «Алтай в изобразительном искусстве России» (Государственный музей А.С. Пушкина, Москва, 2007), выставочного проекта «О, русская земля. Земля — категория духовно-нравственная», посвященного 100-летию пребывания П.А. Столыпина на Алтае (Барнаул, 2010), межрегиональной выставки и конференции «Сибирь: собирательный образ» (Омск, 2010), «Музейная ночь» (Барнаул, 2006–2022), выставочного проекта «Солнечные краски Италии», посвященного перекрестному Году культуры России и Италии (Барнаул, 2011, I место в конкурсе мультимедийных ресурсов среди музеев России на тему «Италия в русском искусстве», объявленном Государственным Русским музеем), всесибирского выставочного проекта «Прямая речь» — современный автопортрет в Сибири (Кемерово, 2011) и других. Большим зрительским вниманием пользовался проект «Народная выставка — родному краю» (2012), организованный музеем к 75-летию Алтайского края. В 2015–2016 годах Н.С. Царёва выступила куратором от Государственного художественного музея Алтайского края выставки «Russia on the Road» («Россия: самолетом поездом,

[4] Свидетельство о государственной регистрации базы данных № 2021622120 Российская Федерация. Электронный каталог произведений алтайских художников на тему Монголии : № 2021622040 : заявл. 04.10.2021 : опубл. 12.10.2021 / Е.Ю. Пешков; заявитель федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Алтайский государственный университет».

автомобилем»), посвященной теме транспорта, которая стала одной из главных в творчестве многих отечественных мастеров XX века. Выставка с большим успехом работала в Риме и Москве. В 2018 году в Москве в ЦВЗ «Манеж» Наталья Степановна представляла музейную коллекцию на выставке «Сокровища музеев России», приуроченной к XVII церковно-общественному форуму «Православная Русь — ко Дню народного единства». Организаторами выставки выступили: проект «Россия — Моя история», Государственная Третьяковская галерея, ГМВЦ «РОСИЗО». Выставка подготовлена Патриаршим советом по культуре при поддержке Правительства Москвы и Министерства культуры РФ. В 2019 году снова в рамках этого форума участвовала как куратор от музея в работе выставки «Память поколений: Великая Отечественная война в изобразительном искусстве». Н.С. Царёва — автор концепции новой постоянной экспозиции Государственного художественного музея Алтайского края, который должен открыться после реконструкции в 2024 году. Активно сотрудничает с Союзом художников России, являясь членом организации с 1995 года, отмечена многими высокими наградами за развитие музейного дела в крае, «Серебряной медалью» (2013) Союза художников России за вклад в развитие и пропаганду изобразительного искусства Алтайского края.

Исследования народного и декоративно-прикладного искусства Алтая ведут Н.П. Гончарик (опытнейший искусствовед, в 1973, 1979–1993 годах руководитель этнографических экспедиций, автор многих каталогов музейных собраний [21; 46; 47 и др.]), Л.В. Корникова, Т.А. Боровцова [48]. Их публикации посвящены истории и развитию народных ремесел, традиционных праздников и обрядов, музыкального фольклора, традиционной крестьянской росписи, традиционного костюма и т.д.

Православное искусство из собрания ГХМАК стало предметом внимания Людмилы Григорьевны Красноцветовой-Тоцкой, одного их авторов монографии «Сибирская икона» [49], Евгении Викторовны Школиной, Антона Алексеевича Клубкова. Е.В. Школина изучает православные иконы академического письма в собрании ГХМАК, творчество местных иконописцев и монументальные церковные росписи, ведет работу по комплектованию коллекции православного искусства в ГХМАК, плодотворно сотрудничает с епархией, семинарией, участвуя в конференциях, совместных проектах и мероприятиях. В 2021 году ею в соавторстве с протоиереем Георгием Крейдуном был издан альбом «Росписи придела равноапостольного великого князя Владимира: Иоанно-Богословский храмовый комплекс г. Барнаула» [50]. Среди реализованных крупномасштабных проектов отметим «О тебе радуется» (совместно с Центральным музеем древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва, 2014) и «В земле российской просиявшие» (совместно с А.А. Клубковым, 2022) и др. Кандидат культурологии А.А. Клубков изучает православное декоративно-прикладное искусство, а именно медно-литую пластику — старообрядческие иконы из Москвы, Поморья, Гуслиц — в аспектах атрибуции, описания, популяризации памятников из коллекции ГХМАК. Совместно с Е.В. Школиной он осуществляет крупные научно-просветительские проекты и публикует материалы о них [51].

Важнейшим условием для преемственности научных поколений является педагогическая и просветительская деятельность искусствоведов музея и сотрудничество с образовательными учреждениями, среди которых Алтайский государственный университет, Алтайский государственный институт культуры и искусств, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Новоалтайское государственное художественное училище. Так, О.В. Сидорова активно работает как педагог-наставник с бакалаврами и магистрами Алтайского государственного института культуры по направлению «Музеология и охрана объектов культурного и природного наследия», специальности «Выставочная деятельность». Л.Н. Лихацкая с 1986 по 2020 год вела в вузах Барнаула лекционную работу по проблемам истории и теории художественной культуры, в том числе и культуры Алтая; занимается просветительской деятельностью, проводит экскурсии, ведет авторский лекторий «Книга». На материале изысканий в период работы в отделе традиционной народной культуры Л.Г. Корникова разработала лекционный курс «Традиционная культура старожилов и переселенцев Алтая» для Алтайского государственного института культуры и искусств. Лилия Васильевна Живова, Вероника Игоревна Бодрова, Яна Сергеевна Прокушева, Ульяна Юрьевна Теплова, Диана Анатольевна Баталова, Елена Алексеевна Марьина также не только работают в области научных исследований, но и ведут большую просветительскую работу. Виктория Александровна Борунова участвует в качестве лектора в музейном проекте «Встречи с прекрасным».

Неоднократно сотрудникам ГХМАК присваивалось звание «Лучший музейный работник», этого звания удостоились Н.С. Царёва, Н.П. Гончарик, Е.И. Дариус, Т.А. Боровцова, Л.В. Корникова, Е.Ю. Пешков, Е.В. Школина. Многие искусствоведы исследовательского отдела музея являются членами Ассоциации искусствоведов РФ, членами Союза художников России и работают в тесном сотрудничестве с его Алтайской краевой организацией.

Искусствоведение в Алтайском государственном университете

Важную роль в развитии искусствоведения на Алтае сыграл Алтайский государственный университет (АлтГУ) и лично профессор Тамара Михайловна Степанская (1939–2020). Первый доктор искусствоведения на Алтае, председатель диссертационного совета по искусствоведению и культурологии, Т.М. Степанская в свое время окончила Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Академии художеств СССР и в 1968 году начала свою трудовую деятельность искусствоведа в Государственном художественном музее Алтайского края (тогда Музее изобразительных и прикладных искусств). Ее коллегами были Л.И. Снитко и другие, ныне работающие искусствоведы старшего поколения. Движимая стремлением к просветительству, изучению и популяризации творчества алтайских художников, Тамара Михайловна покинула музей и занялась педагогической деятельностью в Алтайском государственном университете, где в 1991 году организовала и возглавила кафедру мировой художественной культуры (с 1993 года стала выпускающей по направлению и специальности «Искусствоведение»). В 2002 году ею основан и возглавлен факультет искусств; в образовательных целях при вузе открыта картинная галерея «Универсум», основан и издается в настоящее время научный сборник «Вестник культуры Алтая».

Т.М. Степанская вела большую педагогическую работу, опубликовала методические и учебные пособия по теории и истории искусства. В отличие от искусствоведческой школы, продолжателем которой была Л.И. Снитко, в Алтайском государственном университете методология строится на историко-биографическом методе и формально-стилистическом анализе. Именно в этой научной парадигме Тамара Михайловна в период работы в музее разрабатывала темы, связанные с музейной коллекцией и творчеством современных художников; на основании этого подхода в дальнейшем исследовала постройки XVIII–XIX веков в регионе, историю промышленной и гражданской архитектуры на Алтае, культовое зодчество Барнаула и других городов и сёл [52; 53][6]. Также ею описана монументальная скульптура г. Барнаула (обелиск в честь 100-летия горного производства на Алтае, памятники И.И. Ползунову, Героям Советского Союза П.А. Плотникову, В.Е. Смирнову, академику М.А. Лисавенко и др. [54]).

В Алтайском государственном университете ею открыты аспирантура, докторантура и диссертационный совет, Т.М. Степанская была его председателем и научным руководителем целого ряда работ. В этом совете успешно прошли защиту доктор искусствоведения Лариса Ивановна Нехвядович, доктор искусствоведения Сергей Михайлович Будкеев, доктор искусствоведения Алла Леонидовна Усанова, доктор искусствоведения Сергей Анатольевич Прохоров, доктор искусствоведения протоиерей Георгий Крейдун, а также сотрудники Государственного художественного музея Алтайского края кандидаты искусствоведения Людмила Николаевна Лихацкая, Наталья Степановна Царёва, Евгений Юрьевич Пешков и др.

Дело Тамары Михайловны продолжают ее коллеги и ученики. Доктор искусствоведения, председатель диссертационного совета по искусствоведению и культурологии в Алтайском государственном университете, профессор Л.И. Нехвядович свои научные интересы связывает с методиками обучения будущих искусствоведов [55], а также с тенденциями развития алтайского пейзажа и этнокультурными традициями на Алтае [56].

Доктор искусствоведения, кандидат педагогических наук, профессор кафедры искусств Института гуманитарных наук Алтайского государственного университета Сергей Михайлович Будкеев является представителем творческой династии Будкеевых-Буровых, известной на Алтае с середины XX столетия: отца — художника Михаила Будкеева — и матери — театральной актрисы Марии Буровой-Будкеевой. В 1984 году он принимал участие в разработке конструкции, строительстве и установке органа в Алтайской краевой филармонии в г. Барнауле. Заслуженный деятель искусств, он является создателем, исполнителем и ведущим единственного в России большого цикла органных концертов «Мировая художественная культура». Обширный репертуар исполнителя включает в себя произведения начиная от ранней клавишной музыки до современного авангарда. Сергей Михайлович обращается к изучению истории и теории музыки. А в изобразительном искусстве он занимается популяризацией творчества отца, народного художника России Михаила Яковлевича Будкеева [57].

Доктор искусствоведения, профессор Алла Леонидовна Усанова в качестве объекта исследований избирает темы на стыке искусствоведения и культурологии. В своих работах она продолжает свою диссертационную тему о художественно-бытовых традициях в городском интерьере [58]. Ее интересует проблема «центр — провинция», решаемая через культурное пространство Барнаула [59]. Как педагог А.Л. Усанова исследует тему истории искусствоведения в Сибири [60].

[6] См. также: Степанская Т.М. 190 лет со дня рождения архитектора Я.Н. Попова (1802 – после 1852) // Страницы истории Алтая. 1992 г. : календарь памятных дат. Барнаул: [б. и.], 1992. С. 69–73. (Библиогр.: с. 73).

Успешно работают выпускники искусствоведческого отделения АлтГУ и в качестве исследователей, и в качестве преподавателей того же факультета. К ним относится Михаил Григорьевич Чурилов, преподаватель АлтГУ, доцент, член СХР. Его научные интересы связаны с творчеством современных художников Алтая. Валентину Ивановну Мещерякову интересует проблема связи образовательных процессов с художественным творчеством, а также произведения современных художников и, в частности, заслуженного художника России Ильбека Сунагатовича Хайрулинова.

Юлия Александровна Раменская, также выпускница искусствоведческого отделения Алтайского государственного университета, как искусствовед принята в СХР. Она — автор-составитель нескольких каталогов и альбомов известных алтайских художников. Значительная часть ее исследований посвящена педагогической деятельности и творчеству старейшего художника Алтая, заслуженного работника культуры, ее отца, выдающегося художника книги на Алтае Владимира Александровича Раменского [61]. Наряду с искусствоведческой работой Юлия Александровна посвящает себя графическому дизайну и оформлению полиграфической продукции (член Союза дизайнеров РФ, член Совета председателей ООО «Союз дизайнеров России», член Общественного совета по культуре Алтайского края; присужден почетный знак Союза дизайнеров России «За заслуги в развитии дизайна», 2019). Ведет образовательные курсы в Алтайском государственном техническом университете, разрабатывает авторские программы по преподаванию дизайна.

Кандидат искусствоведения, научный сотрудник Государственного Эрмитажа Наталья Анатольевна Щетинина также является выпускницей искусствоведческого отделения Алтайского госуниверситета (диссертация по теме «Частная художественная галерея как явление современной социокультурной жизни Алтая»). С 2004 года является научным сотрудником отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа, хранителем фонда советского фарфора военного и послевоенного периода. Участвует в создании временных выставок и постоянной экспозиции музея на основе его коллекции с выпуском научных изданий, занимается проведением экскурсий, консультаций посетителей, написанием экспертных заключений и т.д. Входит в рабочую группу и является одним из постоянных авторов многих научных каталогов выставок, которые организует отдел. Н.А. Щетинина принимает непосредственное участие в работе «Арт-галереи Щетининых» с момента ее открытия в 2003 году в качестве куратора, автора каталогов, буклетов, статей в периодической печати, ею был осуществлен ряд выставочных проектов, опубликованы статьи о творчестве алтайских художников; также сотрудничает с Государственным художественным музеем.

Искусствоведение в Алтайском государственном техническом университете имени И.И. Ползунова

Учеником Л.И. Снитко, последователем и продолжателем этой научно-методологической традиции является выпускник Уральского университета, доктор философских наук, академик РАХ, профессор Алтайского государственного технического университета имени И.И. Ползунова Михаил Юрьевич Шишин. Его трудам присущи междисциплинарный подход, сложная проблематика на стыке философии и искусствознания, крупный масштаб исследований и широкий круг научных интересов, который имеет определяющее значение для привлечения новых сотрудников, учеников и последователей.

Искусствоведческая работа М.Ю. Шишина также начиналась в Государственном художественном музее Алтайского края, и там же складывались темы его исследований («Коллекция ГХМАК», «Творчество алтайских живописцев, графиков, скульпторов», «Первобытное искусство на территории Горного Алтая и Монголии», «Теория и философия искусства», «Философские проблемы изобразительного искусства» и др.). По окончании Алтайского государственного политехнического института имени И.И. Ползунова (механико-технологический факультет) М.Ю. Шишин поступил в 1987 году в Уральский государственный университет имени А.М. Горького. Работая в АМИИ, он занимался исследовательской, просветительской и собирательской работой. Наряду с другими сотрудниками пополнял музейную коллекцию произведениями русского и советского, современного искусства. В дальнейшем, не теряя связи с музеем, он занялся преподавательской деятельностью и продолжал научную работу, защитив кандидатскую (1997), докторскую (2003) диссертации и став профессором (2004), членом-корреспондентом (2013), а затем и академиком Российской академии художеств (2017). Сейчас М.Ю. Шишин — председатель Регионального отделения Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске (РО УСДВ РАХ).

Отдавая дань научной традиции альма-матер [62], М.Ю. Шишин развивает методологию семантического анализа произведений художественной культуры [63; 64; 65], издает монографии-альбомы о творчестве старейших и современных художников Алтая: В.А. Зотеева [66], А.Н. Потапова [67], С.А. Прохорова [68] и др., статьи о произведениях из собрания Государственного художественного

музея Алтайского края (Н.П. Химоны, К. Вроблевского, А.Н. Борисова, В.Г. Калинина, В.И. Кислых, Р.И. Яушева и др. [69; 70; 71; 72; 73; 74 и т.д.]) и Регионального отделения Российской академии художеств в г. Красноярске, а также об академической школе в контексте развития современного искусства Сибири, Дальнего Востока и сопредельных территорий.

Развивая методологию интерпретации произведений изобразительного искусства и архитектуры, М.Ю. Шишин вводит их в контекст ценностных оснований культуры и использует междисциплинарный подход, включающий наряду с традиционными для искусствоведения методами иконометрический, фрактальный и графо-семиотический анализ, инструментарий философии, культурологии, математики и т.д. Важными направлениями исследований остаются философия искусства и ее роль в современном искусствознании [75], подходы к формированию евразийской философии культуры [76], что также находит свое отражение в журнале «Искусство Евразии» (главный редактор М.Ю. Шишин).

В публикациях и диссертационных работах его учеников развиваются методологические принципы, методики и техники исследований при сохранении круга изучаемых вопросов: проблемы современного искусства, памятники русского искусства из собрания Государственного художественного музея Алтайского края, современное искусство Сибири и Дальнего Востока, изобразительное искусство и архитектура Монголии, философия искусства. В этом научном направлении работает кандидат философских наук С.М. Белокурова [77; 78; 79; 80; 81; 82], Д.Е. Онуфриенко [83; 84; 85; 86], кандидаты искусствоведения Е.А. Мушникова, Е.А. Антипова, Т.В. Иккерт, Т.Н. Канарёва и др. (научный руководитель М.Ю. Шишин).

В структуре Института архитектуры и дизайна (ИнАрхДиз), созданного в Алтайском государственном техническом университете в 2005 году (в 2002 — факультет дизайна и архитектуры), действуют кафедры архитектуры и дизайна (проектирования), теории и истории архитектуры, изобразительных искусств. Здесь ведет педагогическую и исследовательскую деятельность Сергей Анатольевич Прохоров. Он выпускник Красноярского художественного института, живописец, доктор искусствоведения, заслуженный работник культуры, член СХР, заведующий кафедрой изобразительного искусства ИнАрхДиз. Его научные интересы связаны с методиками обучения студентов архитектурно-дизайнерской школы. В своих исследованиях он обращается к теории и истории искусства. Научные поиски С.А. Прохорова также связаны с компьютерными технологиями в современной живописи и с синтезом живописи, дизайна и архитектуры [87].

Молодое поколение искусствоведов Алтая развивает эти традиции. Так, в исследованиях преподавателя ИнАрхДиз, кандидата искусствоведения Никиты Сергеевича Прохорова появляется новая проблематика, связанная с цифровыми технологиями в дизайне архитектурной среды и взаимодействием живописи, архитектуры и дизайна [88].

Искусствоведы Алтайского отделения Союза художников России

Помимо упомянутых выше членов СХР, стоит отметить ряд исследователей, членов Алтайского отделения СХР, внесших существенный вклад в искусствознание региона. О некоторых из них можно прочесть в кратком очерке Л.Н. Шаминой [89], нам представляется необходимым расширить эти сведения.

Одним из первых искусствоведов в Союзе художников (с 1972 года) и первым кандидатом искусствоведения на Алтае был Владимир Иванович Эдоков (1936–1995). В 1971 году он защитил кандидатскую диссертацию по теме «Г.И. Гуркин — первый алтайский художник», и конечно, область его научных интересов составляли национальная культура и искусство алтайцев, вопросы истории и современного развития изобразительного искусства. Владимир Иванович был также педагогом и в 1995 году в Горно-Алтайском научно-исследовательском институте истории языка и литературы основал сектор искусствоведения. По линии Союза художников много занимался общественной деятельностью, например, в 1988 году был одним из руководителей Всероссийского семинара искусствоведов по теме «Проблемы развития искусства народов России» в Доме творчества СХ РСФСР «Челюскинская». Сын В.И. Эдокова — Алексей Владимирович пошел по стопам отца, в 2003 году защитил кандидатскую диссертацию по теме «Декоративно-прикладное искусство алтайцев» и продолжает исследования в области истории искусства Горного Алтая, в частности изучает творчество Г.И. Чорос-Гуркина, цвет в исконной культуре алтайцев, анализирует научную деятельность своего отца В.И. Эдокова и продолжает тематику его исследований[7].

Заслуженный художник России, график Амыр Борисович Укачин (его отец — Борис Укачин — писатель, мать — ученый-фольклорист К.Е. Укачина) также занимается исследованием искусства и культуры Горного Алтая и творчества Г.И. Чорос-Гуркина и др. [90].

[7] Эдоков А.В. Письма Г.И. Чорос-Гуркина из архива искусствоведа В.И. Эдокова // Алтай телекей (Мир Алтая). 2004. № 4. С. 83–91.

Выпускник искусствоведческого отделения филологического факультета Уральского государственного университета имени А.М. Горького, член СХР Юрий Николаевич Сорокин занимается исследовательской и просветительской работой с 1972 года, участвуя во всех мероприятиях Союза художников и освещая события, выставки и т.д. в СМИ.

Именно в Алтайском отделении Союза художников начала свою профессиональную деятельность искусствоведа выпускница Института имени И.Е. Репина Лариса Ивановна Леонова. Она автор исследований, посвященных современному алтайскому искусству, вступительных статей к юбилейным сборникам-альбомам [5]. Несколько лет Л.И. Леонова работала в министерстве культуры Алтайского края, а ныне живет и работает в Канаде.

Галина Васильевна Октябрь (1952–1997) по окончании Новоалтайского художественного училища (живописное отделение) решила посвятить себя искусствоведческой деятельности и окончила Уральский государственный университет имени А.М. Горького. Работала в Алтайском отделении Союза художников, опубликовала статьи об А.П. Ботеве, И.С. Хайрулинове, М.Ф. Жеребцове, М.Д. Ковешниковой, В.А. Раменском, П.Г. Панарине, В.Ф. Стволове и других художниках. Занималась просветительской деятельностью и с увлечением проводила экскурсии и читала лекции по истории искусства. С 1993 года Г.В. Октябрь преподавала в Новоалтайском государственном художественном училище и продолжала публиковать статьи о художниках. Жизнь Галины Васильевны трагически оборвалась, но ее помнят ученики и коллеги.

Большую роль в искусствоведении на Алтае играют музеи и вузы Бийска. Профессор Бийского педагогического государственного университета имени В.М. Шукшина, кандидат философских наук Гаврил Иванович Прибытков (1933–2013) — выпускник Уральского государственного университета имени А.М. Горького (отделение журналистики, 1958), член СХР. Он лауреат премии Алтайского края по науке и технике за серию книг о развитии художественной культуры на Алтае (2000). Круг его исследовательских интересов связан с историей и современным состоянием искусства и культуры г. Бийска, а также с творчеством художников-бийчан. Несколько изданий посвящены его воспоминаниям об учителе в живописи, старейшем художнике г. Бийска Дмитрии Ивановиче Кузнецове[8], а также Г.И. Гуркину [91], В.А. Сенгалевич-Копыловой и др. Другой раздел его изысканий и находок связан с историей и проблемами современного художественного образования в г. Бийске, городе с богатым архитектурным наследием. Исследователь также занимается творчеством как живописец-любитель и участвует в художественных выставках с 1958 года.

Искусствовед Людмила Николаевна Новикова работала в Выставочном зале Бийского краеведческого музея имени В.В. Бианки, много лет преподавала в Бийском педагогическом университете имени В.М. Шукшина. В 1975 году она окончила Уральский госуниверситет имени М. Горького по специальности «История искусств». Руководитель художественного отдела Бийского краеведческого музея Л.Н. Новикова ведет активную научную работу, связанную с творчеством художников Бийска (Д.И. Кузнецова, З.М. Ибрагимова, В.П. Малышева, Н.Н. Мотовилова, В.Я. Курзина, Ю.Е. Бралгина и др.), не оставляя без внимания и другие темы, касающиеся, например, собрания краеведческого музея,— пишет о коллекции русского дореволюционного фарфора, каслинского художественного литья и др. Ее интересует и облик старого Бийска.

Выводы

Таким образом, обобщив и систематизировав деятельность искусствоведов на Алтае, мы можем констатировать развитие двух ключевых научных школ, берущих свое начало в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Академии художеств СССР и Уральском государственном университете имени А.М. Горького. В статье отмечены ученые, внесшие значительный вклад в развитие художественной жизни и искусствоведения в регионе. В их научных трудах прослеживается четко очерченный круг изучаемых явлений: изобразительное искусство Алтая, Сибири в целом, Дальнего Востока и сопредельных территорий; теория и философия искусства; коллекция Государственного художественного музея Алтайского края; вопросы методики преподавания истории и теории художественной культуры, дизайна. Определяющую роль в становлении алтайского искусствоведения сыграл художественный музей и лично Л.И. Снитко. Сотрудничество музейных работников с образовательными учреждениями региона и Союзом художников России, а также участие в масштабных всероссийских и международных художественных и научных проектах, с одной стороны, обеспечивает преемственность исследовательских поколений, влияет на развитие искусствознания, а с другой — способствует интерпретации и популяризации творчества художников.

[8] Прибытков Г.И. Отображение в творчестве Г.И. Чорос-Гуркина шаманского обряда камлания // История культуры Алтая. Барнаул: АКИПКРО, 1996. С. 66–80.

Список источников

1. Летопись художественной жизни Алтайского края. 1958–2012 / авт.-сост. В.В. Глебов, Л.Г. Красноцветова-Тоцкая. Барнаул: Алтайский Дом литераторов, 2013. 196 с.
2. Шамина Л.Н. Алтайский музей изобразительных и прикладных искусств в художественной культуре края // Искусство Алтая: в краевом музее изобразительных и прикладных искусств. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1989. С. 3–14.
3. Царёва Н.С. 70 лет со дня рождения искусствоведа, директора Государственного художественного музея Алтайского края И.К. Галкиной // Культурологические исследования в Сибири. 2015. № 2 (45). С. 5–9.
4. Федотов А.В. Развитие музейного искусствоведения на Алтае в 60–70-х годах XX века // Декабрьские диалоги. Вып. 12 : материалы Всерос. (с междунар. участием) науч. конф. памяти Ф.В. Мелёхина. Омск: Наука, 2009. С. 77–79.
5. Художники Алтая XX век / сост. Л.И. Леонова. Барнаул: Алтайский полиграфический комбинат, 2001. 296 с.
6. Художники Алтайского края : биобиблиогр. слов. : в 2 т. / отв. ред. В.С. Олейник, науч. ред. Т.М. Степанская. Барнаул: Алтайский дом печати, 2005–2006. Т. 1. 453 с. Т. 2. 648 с.
7. Изобразительное искусство Сибири XVII – начала XXI вв. : слов.-указ. в 2-х т. / авт.-сост. В.Ф. Чирков. Тобольск: Возрождение Тобольска, 2014. 1646 с.
8. Глущенко Л.Ф., Глущенко Н.А., Лаптева Н.Г. Важная форма развития научного потенциала высшей школы – научные школы // Современные наукоемкие технологии. 2007. № 3. С. 49.
9. Нечаев О.И. Научная школа – понятие широкое // Шумпетеровские чтения : материалы одиннадцатой международной научно-практической конференции. Т. 1. Пермь: Издательство Пермского национального исследовательского политехнического университета, 2022. С. 241–246.
10. Яньшина М.В. Научные школы: социокультурный подход к анализу // Вопросы культурологии. 2011. № 7. С. 15–19.
11. Горшенина С.М. Становление и развитие системы изучения истории искусств Средней Азии в Узбекистане. Конец XIX века – первая половина XX века (историографические аспекты) : автореферат дис. ... канд. исторических наук : 07.00.09. Ташкент, 1996. 27 с.
12. Гончарик Н.П. Роль и значение собирательской деятельности искусствоведа Л.И. Снитко // Первые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов науч.-практ. конф. Барнаул: [б. и.], 2005. С. 12–27.
13. Галкина И.К. Новые материалы к биографии Г.И. Гуркина (1917–1919 гг.) // Искусство народов Сибири: традиции и современность : тезисы докладов конф. Новосибирск: Новосибирская картинная галерея, 1994. С. 28–31.
14. Галкина И.К. Особенности новой экспозиции, посвященной 125-летию со дня рождения Г.И. Гуркина // Материалы научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения Г.И. Гуркина. Барнаул: ГИПП «Алтай», 1996. С. 9–12.
15. Галкина И.К. П.П. Кончаловский. «Новгород Великий» // Рассказы о картинах. Живопись: АМИИ 20 лет. 1959–1979 / сост. Т.М. Степанская. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1979. С. 85–90.
16. Галкина И.К. М.Я. Будкеев // Изобразительное искусство Алтая / сост. Л.И. Снитко. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1977. С. 50–52.
17. Галкина И.К. Искусство периода Великой Отечественной войны // Искусство Алтая: в краевом музее изобразительных и прикладных искусств / сост. И.К. Галкина. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1989. С. 67–78.
18. Галкина И.К. Основные итоги деятельности отдела научно-исследовательской работы в 1992 году // Итоги деятельности музея в 1992 г. : сб. докладов на науч.-практ. конф. / сост. И.К. Галкина. Барнаул: [б. и.], 1993. С. 11–14.
19. Галкина И.К. КГБУ «Государственный художественный музей Алтайского края» // Мир Бизнеса. XXI век. Деловой Алтай. Новосибирск: Типография Новосибирск, 2022. С. 116–119.
20. Государственный художественный музей Алтайского края. Барнаул : альбом / сост. Л.Г. Красноцветова-Тоцкая, Н.А. Гусельникова, Н.С. Царёва, В.В. Хорева. М.: Белый город, 2006. 64 с.
21. Государственный художественный музей Алтайского края. Из художественного наследия Алтая. Иконопись, живопись, графика : альбом / сост. Н.П. Гончарик, Н.А. Гусельникова, Л.Г. Красноцветова, С.В. Мягких, Л.В. Сидоренко, Н.С. Царёва, В.В. Хорева. М.: Сканрус, 2002. 79 с.
22. Главным остается жизнь. Мир образов В.М. Шукшина в художественных коллекциях Алтайского края : альбом / сост. Л.Г. Красноцветова-Тоцкая, Н.С. Царёва. Барнаул: Концепт, 2009. 148 с.

23. Гончарик Н.П. Атрибуция и научная каталогизация произведений Г.И. Чорос-Гуркина в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Шестые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов всерос. науч.-практ. конф. / науч. ред. Н.С. Царёва. Барнаул: Алтайский дом печати, 2016. С. 29–36.
24. Гончарик Н.П. Произведения академиков Российской академии художеств В.Н. Гориславцева и В.С. Муратова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Алтай и Академия художеств : сб. материалов науч.-практ. конф. / науч. ред. М.Ю. Шишин. Барнаул: Издательство АлтГТУ, 2017. С. 18–24.
25. Лихацкая Л.Н. Учитель и художник А.В. Иевлев. Барнаул: Алтайский дом печати, 2006. 108 с.
26. Царёва Н.С. Георгий Лавров. Барнаул: Алтай, 2003. 127 с.
27. Россия и Монголия: перекрестки культуры / отв. ред. И.В. Фотиева, ред. Н.Г. Барышникова, Л.Н. Лихацкая, Н.С. Царёва. Барнаул: Издательство АлтГТУ, 2015. 224 с.
28. Город на Неве в истории Алтая: люди и судьбы / отв. ред. И.Н. Никулина. Барнаул: Алтайский дом печати, 2020. 349 с.
29. Лихацкая Л.Н. Проблемы развития портретного жанра в алтайской живописи XX в. : дисс. … канд. искусствоведения : 17.00.04 / Алтайский государственный университет. Барнаул, 2002. 270 с.
30. Лихацкая Л.Н. Человек. Портрет. Эпоха. Барнаул: Издательство АлтГТУ, 2010. 230 с.
31. Дариус Е.И. Художник Алексей Николаевич Борисов. Жизнь во имя искусства. Барнаул: РИО Алтайского ГАУ, 2015. 207 с.
32. Дариус Е.И., Шишин М.Ю. Художественная жизнь Алтая в первые годы советской власти (1917 – середина 1920-х гг.). Барнаул: Издательство Алт ГТУ, 2019. 202 с.
33. Пешков Е.Ю. История взаимоотношений Российского Алтая и Монголии XX века в сфере изобразительного искусства: хронология событий // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 7. С. 1495–1501. https://doi.org/10.30853/mns210264.
34. Пешков Е.Ю. Тема Монголии в творчестве Ивана Быкова // Искусство Евразии. 2019. № 1 (12). С. 163–172. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013.
35. Сидорова О.В. Художники Экспериментальной Ленинградской литографской мастерской в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : сб. науч.-практ. конф. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2021. С. 190–196.
36. Сидорова О.В. Классики алтайской графики в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (Барнаул, Россия) // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2021. № 3 (29). С. 52–59. https://doi.org/10.32340/2414-9101-2021-3-52-59.
37. Сидорова О.В. Выставка иллюстраций Алексея Дмитриева в Государственном художественном музее Алтайского края // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения. 2022. № 11. С. 225–231.
38. Сидорова О.В. Офорты Юрия Непринцева из серии «Ленинградцы» в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство для Победы! : сб. науч.-практ. конф. Барнаул: Алтайский дом печати, 2020. С. 88–94.
39. Сидорова О.В. Символика и функциональная принадлежность пейзажных образов в книжной графике В.А. Раменского // XI Сибирские искусствоведческие чтения «Сибирский пейзаж: от топа к типу, от мотива к художественному образу» : сб. науч.-практ. конф. Красноярск: Поликор, 2018. С. 129–134.
40. Крылова В.И. Графическая серия «1941–1945» Александра Исааковича Харшака в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство для Победы! : сб. науч.-практ. конф. Барнаул: Алтайский дом печати, 2020. С. 95–100.
41. Крылова В.И. Графика Г.С. Паштова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии. 2022. № 4 (27). С. 120–127. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.008.
42. Шамина Л.Н. Проблемы краевого художественного музея // Музей и современный художественный процесс : сб. тезисов науч. конф. музейных работников / ред.-сост. Л.Н. Барышникова. Красноярск: Академия художеств СССР, 1989. С. 88–92.
43. Шамина Л.Н. Из истории коллекционирования в Алтайском регионе. Коллекция С.Г. Хачатуряна — частная картинная галерея «Кармин» // Инновационные практики в современном искусстве Сибири: галереи, частные и корпоративные собрания, коллекционеры : материалы Всерос. науч.-практ. конф. / ред.-сост. В.Ф. Чирков. Омск: [б. и.], 2016. С. 45–48.
44. Шамина Л.Н. Из истории коллекционирования в России. Частная галерея «Кармин» в Барнауле. Формы сотрудничества // Вторые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов науч.-практич. конф. Барнаул : Типография «Графика», 2007. С. 126–129.

45. Коллекция Сергея Хачатуряна XX–XXI вв. : альбом-каталог / сост. Л.Н. Шамина. Барнаул: Галерея «Кармин», 2007. 263 с.
46. Русское искусство конца XIX – начала XX века : каталог / сост. Н.П. Гончарик. Барнаул: [б. и.], 1982. 51 с.
47. Народное искусство в коллекции Алтайского музея изобразительных искусств. Советские народные художественные промыслы : каталог / авт.-сост. Н.П. Гончарик. Барнаул: [б. и.], 1986. 34 с.; 11 л.
48. Боровцова Т.А., Клокова Л.И., Корникова Л.В. Русский традиционный костюм Алтая : альбом. Барнаул: [б. и.], 2013. 100 с.
49. Сибирская икона / редкол.: В.И. Байдин и др. Омск: Иртыш-92, 1999. 272 с.
50. Крейдун Ю.А., Школина Е.В. Росписи придела равноапостольного великого князя Владимира: Иоанно-Богословский храмовый комплекс г. Барнаула. Барнаул: Барнаульская духов. семинария; Алтайский Дом печати, 2021. 136 с.
51. Клубков А.А., Школина Е.В. «Спасти и сохранить»: научная концепция выставки отреставрированных предметов православного искусства из фондов Государственного художественного музея Алтайского края // Современный музей: традиции, проблемы, перспективы : сб. материалов межрегион. науч.- практ. конф. / ред. Н.Ю. Потехина, Т.Н. Микуцкая. Томск: Интегральный переплет, 2019. С. 121–126.
52. Степанская Т.М. Архитектура Алтая XVIII – начала XX века : дис. ... докт. искусствоведения : 17.00.04 / Санкт-Петербургский академ. институт живописи, скульптуры и архитектуры. Санкт-Петербург, 1996. 410 с.
53. Степанская Т.М. Жилые постройки XVIII – пер. пол. XIX в. на территории Алтайского и Нерчинского горных округов // Этнография Алтайского края / отв. ред. Т.К. Щеглова. Барнаул: АлтГПУ, 1994. С. 7–11.
54. Степанская Т.М. Обелиски, монументы, скульптура и мемориальные доски Барнаула // Культурное наследие Сибири. Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 1994. С. 82–99.
55. Нехвядович Л.И., Скубневский В.А., Черняева И.В. Научные школы Сибири в сфере гуманитарного знания // Культурное наследие Сибири. 2019. Т. 2. № 17. С. 64–75.
56. Нехвядович Л.И. Этноискусствоведческие концепции в трудах ученых Сибири // Культурное наследие Сибири. Вып. 12 : сб. науч. трудов / под ред. Т.М. Степанской. Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2011. С. 84–89.
57. Будкеев Д.С., Будкеев С.М. Малая Родина Михаила Будкеева: к 95-летию Народного художника Росссийской Федерации. Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2017. 191 с.
58. Усанова А.Л. Художественно-бытовые традиции в советском городском интерьере (1930–1950-е годы). Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2016. 187 с.
59. Усанова А.Л. Художественное пространство Барнаула: диалектика столичной и провинциальной культуры // Вестник славянских культур. 2019. Т. 51. С. 277–288.
60. Усанова А.Л. Труды сибирских историков искусства и искусствоведов, опубликованные в 2017–2018 гг. // Культурное наследие Сибири. 2020. Т. 2. № 26. С. 114–118.
61. Раменская Ю.В. В. Раменский: жизнь и творчество. Барнаул: Алтайский Дом печати, 2021. 320 с.
62. Шишин М.Ю. Система преподавания на кафедре истории искусств в Уральском университете им. А.М. Горького // Весенние искусствоведческие чтения – 2022: к 100-летию Б.В. Павловского : сб. науч.-практ. конф. / ред. В.В. Авдеева, Е.П. Алексеев, Т.А. Галеева, Г.В. Голынец. Екатеринбург: Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2023. С. 45–53.
63. Шишин М.Ю. Искусствоведческие подходы в изучении комплексов петроглифов: опыт семантического анализа композиции «Шаман на волке» в Бага-Уйгур в Западной Монголии // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации. 2018. № 1 (2). С. 106–111.
64. Шишин М.Ю. Культурный ландшафт: ноосферный и мифопоэтический подход. На примере творчества Г.С. Райшева // Геннадий Райшев: Культурный ландшафт. Диалоги в пространстве и времени : мат. науч.-практ. конф. Ханты-Мансийск: Бюджетное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Государственный художественный музей», 2020. С. 16–24.
65. Шишин М.Ю. Триптих «Страх и отчаяние в Третьей империи» Виталия Воловича // Искусство Евразии. 2020. № 3 (18). С. 195–202. https://doi.org.10.46748/ARTEURAS.2020.03.018.
66. Шишин М.Ю. Виктор Зотеев. Путь в жизни и творчестве. Барнаул: Алтайский Дом печати, 2012. 226 с.
67. Шишин М.Ю. Мир Александра Потапова. Графика и живопись : альбом. Барнаул: Алтайский Дом печати, 2013. 239 с.
68. Сергей Прохоров: живопись : альбом / авт. вступ. ст. М.Ю. Шишин. Барнаул: Издательство Алтайского государственного технического университета, 2006. 254 с.

69. Шишин М.Ю. Творчество Р.И. Яушева и коллекция его офортов в Государственном художественном музее Алтайского края // IX искусствоведческие Снитковские чтения : сб. науч.-практ. конф. / отв. редактор Н.С. Царёва. Барнаул: БП, 2022. С. 68–76.
70. Шишин М.Ю. Новые поступления графических этнографических работ И.В. Титкова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность : сб. науч.-практ. конф. Барнаул: АКО ВТОО «Союз художников России», 2021. С. 111–114.
71. Шишин М.Ю. Творчество В.И. Кислых и коллекция его произведений в Государственном художественном музее Алтайского края // VIII искусствоведческие Снитковские чтения : сб. науч.-практ. конф. / редкол.: М.Ю. Шишин, Л.В. Корникова, Н.С. Царёва, Т.В. Трояновская. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2021. С. 175–183.
72. Шишин М.Ю., Мушникова Е.А. В.И. Зарубин и его картина «Пейзаж с рекой и рыбаками» (1917) в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Манускрипт. 2021. Т. 14. № 12. С. 2890–2895. https://doi.org/10.30853/mns20210477.
73. Шишин М.Ю. Б.А. Смирнов-Русецкий и коллекция его работ в Государственном художественном музее Алтайского края // Художественная культура Сибири и сопредельных территорий: страницы прошлого и современность : сб. науч.-практ. конф. Барнаул: АКО ВТОО «Союз художников России», 2019. С. 92–95.
74. Шишин М.Ю., Мушникова Е.А. Теоретико-искусствоведческие подходы к анализу произведений Г.Ф. Борунова // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 3. С. 243–245.
75. Шишин М.Ю. Философия искусства и ее роль в современном искусствознании // Искусство и искусствоведение Сибири. Вопросы и истории, теории, актуальных практик : сб. науч.-практ. конф. Омск: Золотой тираж, 2023. С. 17–26.
76. Шишин М.Ю. Подходы к формированию евразийской философии культуры // Мир Евразии. 2014. № 4. С. 79–83.
77. Алтай и Гималаи как уникальные культурно-биосферные регионы Евразии / под ред. А.В. Иванова, И.В. Фотиевой]. Барнаул: РИО Алтайского ГАУ, 2017. 335 с.
78. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории / под ред. М.Ю. Шишина [и др.]. Барнаул: Издательство Алтайского государственного технического университета, 2018. 321 с.
79. Белокурова С.М. Монгольский художник и искусствовед Цэрэнчимэдийн Эрдэнэцог: творческие и исследовательские методы // IX искусствоведческие Снитковские чтения : сб. науч.-практ. конф. / отв. редактор Н.С. Царёва. Барнаул: БП, 2022. С. 205–210.
80. Белокурова С.М., Канарёва Т.Н. Генезис образа птицы Гаруды в монгольском искусстве // Евразийство: теоретический потенциал и практические приложения. 2022. № 11. С. 241–255.
81. Белокурова С.М. Ням-Осорын Цултэм «Вечно вместе»: стилистический и семантический анализ произведения // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : сб. науч.-практ. конф. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2021. С. 169–174.
82. Белокурова С.М. Особенности стиля «метаисторический экспрессионизм»: монгольский аспект // VIII искусствоведческие Снитковские чтения : сб. науч.-практ. конф. / редкол.: М.Ю. Шишин, Л.В. Корникова, Н.С. Царёва, Т.В. Трояновская. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2021. С. 194–199.
83. Шишин М.Ю., Онуфриенко Д.Е. Культурный ландшафт монастырского комплекса Гандан в Улан-Баторе: графосемиотический анализ // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2023. № 1 (53). С. 110–128. https://doi.org/10.31249/chel/2023.01.06.
84. Онуфриенко Д.Е. Монгольский архитектор Нямцогт Галсанцэрэн: творческое становление и основные проекты // IX искусствоведческие Снитковские чтения : сб. науч.-практ. конф. / отв. редактор Н.С. Царёва. Барнаул: БП, 2022. С. 210–214.
85. Онуфриенко Д.Е. Анализ храма Мэгжид Жанрайсэг в комплексе Гандантэгченлин: графо-искусствоведческий метод // Искусство Евразии. 2022. № 4 (27). С. 14–27. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.04.001.
86. Шишин М.Ю., Онуфриенко Д.Е. Ступы храмового комплекса в г. Ховде (Монголия): результаты архитектурно-семантического анализа // Манускрипт. 2020. Т. 13. № 9. С. 204–210. https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.39.
87. Прохоров С.А. Живопись как средство гуманизации архитектурной среды // Приволжский научный вестник. 2013. № 6 (22). С. 152–156.
88. Прохоров Н.С. Цветная графика в проектной культуре // Архитектура и градостроительство, дизайн и изобразительное искусство – 2021: теория и история, художественное творчество и проекты : сб. междунар. науч.-практ. конф. / ред. С.Б. Поморов, Р.С. Жуковский. Барнаул: Издательство Алтайского государственного технического университета, 2022. С. 448–451.

89. Шамина Л.Н. Искусствоведы краевого союза художников. Страницы истории, традиции и современность // Четвертые искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов всерос. науч.-практ. конф. / ред. Л.Г. Красноцветова-Тоцкая. Барнаул: Алтайский Дом печати, 2011. С. 17–23.
90. Укачин А.Б., Укачина А.В. История возвращения картины Г.И. Чорос-Гуркина «Озеро горных духов» // Десятые Сибирские искусствоведческие чтения «Искусство социального заказа: Советская эпоха, постсоветское время» : материалы респ. науч.-практ. конф. / ред.-сост. В.Ф. Чирков. Новокузнецк: [б. и.] 2018. С. 6–11.
91. Прибытков Г.И. Отображение в творчестве Г.И. Чорос-Гуркина шаманского обряда камлания // История культуры Алтая. Барнаул: АКИПКРО, 1996. С. 66–80.

References

1. Glebov, V.V. and Krasnotsvetova-Totskaya, L.G. (2013) *Chronicle of the artistic life of the Altai region. 1958–2012.* Barnaul: Altayskiy Dom literatorov. (In Russ.)
2. Shamina, L.N. (1989) 'Altai Museum of Fine and Applied Arts in the artistic culture of the region', in *Altai art in the Regional Museum of Fine and Applied Arts.* Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 3–14. (In Russ.)
3. Tsareva, N.S. (2015) '70 years since the birth of art critic, director of the Altai State Art Museum I.K. Galkina', *Kul'turologicheskiye issledovaniya v Sibiri = Cultural studies in Siberia,* (2), pp. 5–9. (In Russ.)
4. Fedotov, A.V. (2009) 'Development of museum art history in Altai in the 60–70s of the 20th century', in *December dialogues,* vol. 12 [Conference proceedings]. Omsk: Nauka, pp. 77–79. (In Russ.)
5. Leonova, L.I. (comp.) (2001) *Artists of Altai: 21th century.* Barnaul: Altayskiy poligraficheskiy kombinat. (In Russ.)
6. Oleinik, V.S. and Stepanskaya, T.M. (eds.) (2005–2006) *Artists of the Altai Territory: biobibliographic dictionary,* in 2 volumes. Barnaul: Altayskiy Dom pechati. (In Russ.)
7. Chirkov, V.F. (2014) *Fine art of Siberia in the 17th – early 21st centuries,* in 2 volumes. Tobolsk: Revival of Tobolsk Fund. (In Russ.)
8. Glushchenko, L.F., Glushchenko, N.A. and Lapteva, N.G. (2007) 'Scientific schools as an important form of development of the scientific potential of higher education', *Sovremennyye naukoyemkiye tekhnologii = Modern High Technologies,* (3), p. 49. (In Russ.)
9. Nechaev, O.I. (2022) 'Scientific school is a broad concept', in *Schumpeterian readings,* vol. 1. Perm: Perm National Research Polytechnic University, pp. 241–246. (In Russ.)
10. Yanshina, M.V. (2011) 'Scientific schools: sociocultural approach to analysis', *Voprosy kul'turologii = Issues of Cultural Studies,* (7), pp. 15–19. (In Russ.)
11. Gorshenina, S.M. (1996) *Formation and development of the system of studying the history of art of Central Asia in Uzbekistan. The end of the 19th century – the first half of the 20th century (historiographical aspects).* Cand. Art sci. thesis. Tashkent. (In Russ.)
12. Goncharik, N.P. (2005) 'The role and significance of the collecting activity of art historian L.I. Snitko', in *First Art History Snitkov readings* [Conference proceedings]. Barnaul: s.n., pp. 12–27. (In Russ.)
13. Galkina, I.K. (1994) 'New materials for the biography of G.I. Gurkina (1917–1919)', in *Art of the peoples of Siberia: traditions and modernity* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirskaya kartinnaya galereya, 1994, pp. 28–31. (In Russ.)
14. Galkina, I.K. (1996) 'Features of the new exhibition dedicated to the 125th anniversary of the birth of G.I. Gurkin', in *Materials of the scientific conference dedicated to the 125th anniversary of the birth of G.I. Gurkin.* Barnaul: Altai, pp. 9–12. (In Russ.)
15. Galkina, I.K. (1979) 'P.P. Konchalovsky. Novgorod the Great', in Stepanskaya, T.M. (comp.) *Stories about paintings. Painting: Altai Museum of Fine and Applied Arts is 20 years old. 1959–1979*. Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 85–90. (In Russ.)
16. Galkina, I.K. (1977) 'M.Ya. Budkeev', in Snitko, L.I. (comp.) *Fine art of Altai.* Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 50–52. (In Russ.)
17. Galkina, I.K. (1989) 'Art of the Great Patriotic War', in Galkina, I.K. (comp.) *Art of Altai: in the Regional Museum of Fine and Applied Arts.* Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 67–78. (In Russ.)
18. Galkina, I.K. (1993) 'The main results of the activities of the research department in 1992', in Galkina, I.K. (comp.) *Results of the museum's activities in 1992* [Conference proceedings]. Barnaul: s.n., pp. 11–14. (In Russ.)
19. Galkina, I.K. (2022) 'Altai State Art Museum', in *World of Business. 21st century. Business Altai.* Novosibirsk: Novosibirsk PH, pp. 116–119. (In Russ.)

20. Krasnotsvetova-Totskaya, L.G., Guselnikova, N.A., Tsareva, N.S. and Khorev, V.V. (comps.) (2006) *Altai State Art Museum. Barnaul.* Moscow: Belyy gorod, 2006. (In Russ.)
21. Goncharik, N.P., Guselnikova, N.A., Krasnotsvetova, L.G., Myagkikh, S.V., Sidorenko, L.V., Tsareva, N.S. and Khorev, V.V. (comps.) (2002) *Altai State Art Museum. From the artistic heritage of Altai. Iconography, painting, graphics.* Moscow: Scanrus. (In Russ.)
22. Krasnotsvetova-Totskaya, L.G. and Tsareva, N.S. (comps.) (2009) *The main thing remains life. The world of images of V.M. Shukshin in the art collections of the Altai region.* Barnaul: Concept. (In Russ.)
23. Goncharik, N.P. (2016) 'Attribution and scientific cataloging of works by G.I. Choros-Gurkin in the collection of the Altai State Art Museum', in Tsareva, N.S. (ed.) *Sixth Art History Snitkovskiye readings* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy Dom pechati, pp. 29–36. (In Russ.)
24. Goncharik, N.P. (2017) 'Works by academicians of the Russian Academy of Arts V.N. Gorislavtsev and V.S. Muratov in the collection of the Altai State Art Museum', in Shishin, M.Yu. (ed.) *Altai and the Academy of Arts* [Conference proceedings]. Barnaul: Altai State Technical University, pp. 18–24. (In Russ.)
25. Likhatskaya, L.N. (2006) *Teacher and artist A.V. Ievlev.* Barnaul: Altayskiy Dom pechati. (In Russ.)
26. Tsareva, N.S. (2003) *Georgy Lavrov.* Barnaul: Altai Publ. (In Russ.)
27. Fotieva, I.V., Baryshnikova, N.G., Likhatskaya, L.N. and Tsareva, N.S. (eds.) (2015) *Russia and Mongolia: crossroads of culture.* Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)
28. Nikulina., I.N. (ed.) (2020) *The City on the Neva in the history of Altai: people and destinies.* Barnaul: Altayskiy Dom pechati. (In Russ.)
29. Likhatskaya, L.N. (2002) *Problems of the development of the portrait genre in Altai painting of the 20th century.* Cand. Art sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
30. Likhatskaya, L.N. (2010) *Human. Portrait. Epoch.* Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)
31. Darius, E.I. (2015) *Artist Alexey Nikolaevich Borisov. Life in the name of art.* Barnaul: Altai State Agrarian University. (In Russ.)
32. Darius, E.I. and Shishin, M.Yu. (2019) *Artistic life of Altai in the first years of Soviet power (1917 – mid-1920s).* Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)
33. Peshkov, E.Yu. (2021) 'History of relations between Russia Altai and Mongolia in the 20st century in the field of visual arts: chronology of events', *Manuscript,* 14(7), pp. 1495–1501. doi:10.30853/mns210264. (In Russ.)
34. Peshkov, E.Y. (2019) 'The theme of Mongolia in the works of Ivan Bykov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (1), pp. 163–172. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.013. (In Russ.)
35. Sidorova, O.V. (2021) 'Artists of the Leningrad experimental lithographic workshop in the collection of the State Art Museum of the Altai Territory', in *Creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: D.A. Solovyov Publ., pp. 190–196. (In Russ.)
36. Sidorova, O.V. (2021) 'Classical graphic artists of Altai in collections of the State Art Museum of the Altai Krai (Barnaul, Russia)', *Uchenyye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) = Scientific notes (Altai State Academy of Culture and Arts),* (3), pp. 52–59. doi:10.32340/2414-9101-2021-3-52-59. (In Russ.)
37. Sidorova, O.V. (2022) 'Exhibition of illustrations by Alexey Dmitriev at the Altay State Art Museum', *Yevraziystvo: teoreticheskiy potentsial i prakticheskiye prilozheniya = Eurasianism: theoretical potential and practical applications,* (11), pp. 225–231. (In Russ.)
38. Sidorova, O.V. (2020) 'Yuri Neprintsev Etchings from the "Leningraders" series in the collection of the State Art Museum of the Altai Region', in *Art for Victory!* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy Dom pechati, pp. 88–94. (In Russ.)
39. Sidorova, O.V. (2018) 'Symbolism and functional affiliation of landscape images in book graphics by V.A. Ramensky', in *11th Siberian art history readings "Siberian landscape: from top to type, from motive to artistic image"* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Polikor, pp. 129–134. (In Russ.)
40. Krylova, V.I. (2020) 'Graphic series A.I. Kharshak "1941–1945" in the collection of the State Art Museum of Altay Krai', in *Art for Victory!* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy Dom pechati, pp. 95–100. (In Russ.)
41. Krylova, V.I. (2022) 'Graphics by G.S. Pashtov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 120–127. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.008. (In Russ.)
42. Shamina, L.N. (1989) 'Problems of the regional art museum', in Baryshnikova, L.N. (ed.) *Museum and modern artistic process: collection* [Conference proceedings]. Krasnoyarsk: Academy of Arts of the USSR, pp. 88–92. (In Russ.)
43. Shamina, L.N. (2016) 'From the history of collecting in the Altai region. Collection of S.G. Khachaturyan — Carmine Private Art Gallery', in Chirkov, V.F. (ed.) *Innovative practices in contemporary art of Siberia: galleries,*

private and corporate collections, collectors [Conference proceedings]. Omsk: s.n., pp. 45–48. (In Russ.)
44. Shamina, L.N. (2007) 'From the history of collecting in Russia. Private gallery "Carmine" in Barnaul. Forms of cooperation', in *Second Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: Grafika Publ., pp. 126–129. (In Russ.)
45. Shamina, L.N. (comp.) (2007) *Sergei Khachaturian's collection of the 20th–21st centuries.* Barnaul: Carmine Gallery. (In Russ.)
46. Goncharik, N.P. (comp.) (1982) *Russian art of the late 19th – early 20th centuries.* Barnaul: s.n. (In Russ.)
47. Goncharik, N.P. (comp.) (1986) *Folk art in the collection of the Altai Museum of Fine Arts. Soviet folk arts and crafts.* Barnaul: s.n. (In Russ.)
48. Borovtsova, T.A., Klokova, L.I. and Kornikova, L.V. (2013) *Russian traditional costume of Altai.* Barnaul: s.n. (In Russ.)
49. Baidin, V.I. (ed.) (1999) *Siberian icon.* Omsk: Irtysh-92 Publ. (In Russ.)
50. Kreydun, Yu.A. and Shkolina, E.V. (2021) *Frescoes in the chapel of Equal-to-the-Apostles Prince Vladimir: St. John the Theologian Temple Complex in Barnaul.* Barnaul: Barnaul Theological Seminary; Altai Printing House. (In Russ.)
51. Klubkov, A.A., Shkolina, E.V. (2019) 'Save and preserve: the scientific concept of the exhibition of restored objects of Orthodox art from the funds of the Altai State Art Museum', in Potekhina, N.Yu. and Mikutskaya, T.N. (eds.) *Modern Museum: traditions, problems, prospects* [Conference proceedings]. Tomsk: Integral'nyy pereplet, 2019, pp. 121–126. (In Russ.)
52. Stepanskaya, T.M. (1996) *Architecture of Altai 18 – early 20 century.* Dr. Art sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
53. Stepanskaya, T.M. (1994) 'Residential buildings of the 18th – first half of the 19th century on the territory of the Altai and Nerchinsk mountain districts', in Shcheglova, T.K. (ed.) *Ethnography of the Altai Territory.* Barnaul: Altai State Pedagogical University, pp. 7–11. (In Russ.)
54. Stepanskaya, T.M. (1994) 'Obelisks, monuments, sculpture and memorial plaques of Barnaul', in *Cultural heritage of Siberia.* Barnaul: Altai State University, pp. 82–99. (In Russ.)
55. Nekhvyadovich, L.I., Skubnevsky, V.A. and Chernyaeva, I.V. (2019) 'Scientific schools of Siberia in the field of humanitarian knowledge', in *Kul'turnoye naslediye Sibiri = Cultural heritage of Siberia,* 2(17), pp. 64–75. (In Russ.)
56. Nekhvyadovich, L.I. (2011) 'Ethnoartistic concepts in the works of scientists of Siberia', in *Cultural heritage of Siberia,* vol. 12. Barnaul: Altai State University, pp. 84–89. (In Russ.)
57. Budkeev, D.S. and Budkeev S.M. (2017) *Small Motherland of Mikhail Budkeev: to the 95th anniversary of the People's Artist of the Russian Federation.* Barnaul: Altai State University. (In Russ.)
58. Usanova, A.L. (2016) *Artistic and everyday traditions in the Soviet urban interior (1930–1950s).* Barnaul: Altai State University. (In Russ.)
59. Usanova, A.L. (2019) 'The artistic space of Barnaul: dialectics of metropolitan and provincial culture', *Vestnik slavyanskikh kul'tur = Bulletin of Slavic Cultures,* vol. 51, pp. 277–288. (In Russ.)
60. Usanova, A.L. (2020) 'Works of Siberian historians of art and arts, published in 2017–2018', *Kul'turnoye naslediye Sibiri = Cultural heritage of Siberia,* 2(26), pp. 114–118. (In Russ.)
61. Ramenskaya, Yu.V. (2021) *V. Ramensky: life and creativity.* Barnaul: Altayskiy Dom pechati. (In Russ.)
62. Shishin, M.Yu. (2023) 'The System of Teaching at the Department of Art History at the Ural University named after A. M. Gorky', in Avdeeva, V.V., Alekseev, E.P., Galeeva, T.A. and Golynets, G.V. (eds.) *Spring Art History Conference — 2022: To the 100th Anniversary of Boris V. Pavlovsky.* Ekaterinburg: Ural Federal University, pp. 45–53. (In Russ.)
63. Shishin, M.Yu. (2018) 'Petroglyphs complexes from the viewpoint of Art History: semantic interpretation of the "shaman riding the wolf" the petroglyphs composition (Baga-Uyghur, Western Mongolia)', *Kul'tura v yevraziyskom prostranstve: traditsii i novatsii = Culture in the Eurasian space: traditions and innovations,* (1), pp. 106–111. (In Russ.)
64. Shishin, M.Yu. (2020) 'Cultural landscape: noospheric and mythopoetic approach. Using the example of the creativity of G.S. Raishev', in *Gennady Raishev: Cultural landscape. Dialogues in space and time* [Conference proceedings]. Khanty-Mansiysk: State Art Museum, pp. 16–24. (In Russ.)
65. Shishin, M.Y. (2020) 'The triptych "Fear and Despair in the Third Empire" by Vitaly Volovich', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (3), pp. 195–202. doi:10.46748/ARTEURAS.2020.03.018. (In Russ.)
66. Shishin, M.Yu. (2012) *Victor Zoteev. The path in life and creativity.* Barnaul: Altayskiy Dom pechati. (In Russ.)
67. Shishin, M.Yu. (2013) *The world of Alexander Potapov. Graphics and painting.* Barnaul: Altayskiy Dom pechati. (In Russ.)
68. Shishin, M.Yu. (comp.) (2006) *Sergei Prokhorov: painting.* Barnaul: Altai State Technical University.

(In Russ.)
69. Shishin, M.Yu. (2022) 'Creativity of R.I. Yaushev and a collection of his etchings in the Altai State Art Museum', in Tsareva, N.S. (ed.) *Ninth Snitko Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: BP Publ., pp. 68–76. (In Russ.)
70. Shishin, M.Yu. (2021) 'New arrivals of graphic ethnographic works by I.V. Titkov in the collection of the Altai State Art Museum', in *Artistic culture of Siberia and adjacent territories: pages of the past and the present* [Conference proceedings]. Barnaul: Altai branch of the Union of Artists of Russia, pp. 111–114. (In Russ.)
71. Shishin, M.Yu. (2021) 'The creativity of V.I. Kislykh and the collection of his works in the State Art Museum of the Altai Territory', in Shishin, M.Yu., Kornikova, L.V., Tsareva, N.S. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Eighth Snitko Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: D.A. Solovyov Publ., pp. 175–183. (In Russ.)
72. Shishin, M.Yu. and Mushnikova, E.A. (2021) 'V.I. Zarubin and his painting "Landscape with River and Fishermen" (1917) in the collection of the Altai Krai State Fine Arts Museum', *Manuscript,* 14(12), pp. 2890–2895. doi:10.30853/mns20210477. (In Russ.)
73. Shishin, M.Yu. (2019) 'B.A. Smirnov-Rusetsky and the collection of his works in the State Artistic Museum Altai Territory', in *Artistic culture of Siberia and adjacent territories: pages of the past and the present* [Conference proceedings]. Barnaul: Barnaul: Altai branch of the Union of Artists of Russia, pp. 92–95. (In Russ.)
74. Shishin, M.Yu. and Mushnikova, E.A. (2012) 'Theoretical and art-historical approaches to the analysis of works by G.F. Borunov', *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya = World of science, culture, education,* (3), pp. 243–245. (In Russ.)
75. Shishin, M.Yu. (2023) 'Philosophy of art and its role in modern art history', in *Art and art history of Siberia. Questions and history, theories, current practices* [Conference proceedings]. Omsk: Zolotoy tirazh, pp. 17–26. (In Russ.)
76. Shishin, M.Yu. (2014) 'Approaches to the formation of Eurasian philosophy of culture', *Mir Evrazii = World of Eurasia,* (4), pp. 79–83. (In Russ.)
77. Ivanov, A.V. and Fotieva, I.V. (eds.) (2017) *Altai and the Himalayas as unique cultural and biosphere regions of Eurasia.* Barnaul: Altai State Agrarian University. (In Russ.)
78. Shishin, M.Yu. (ed.) (2018) *Art of Siberia and Mongolia of the 20th – early 21st centuries: essays on history and theory.* Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)
79. Belokurova, S.M. (2022) 'Mongolian artist and art historian Tserenchimediin Erdenetsog: creative and research methods', in Tsareva, N.S. (ed.) *Ninth Snitko Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: BP Publ., pp. 205–210. (In Russ.)
80. Belokurova, S.M. and Kanareva, T.N. (2022) 'Genesis of the image of the Garuda bird in Mongolian art', in *Evraziystvo: teoreticheskiy potentsial i prakticheskiye prilozheniya = Eurasianism: theoretical potential and practical applications,* (11), pp. 241–255. (In Russ.)
81. Belokurova, S.M. (2021) 'Nyam-Osoryn Tsultem "Forever Together": stylistic and semantic analysis of the painting', in *Creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: D.A. Solovyov Publ., pp. 169–174. (In Russ.)
82. Belokurova, S.M. (2021) 'The specifics of the artistic style named "metahistorical expressionism": Mongolian aspect', in Shishin, M.Yu., Kornikova, L.V., Tsareva, N.S. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *Eighth Snitko Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: D.A. Solovyov Publ., pp. 194–199. (In Russ.)
83. Shishin, M.Yu. and Onufrienko, D.E. (2023) 'The cultural landscape of the Gandan monastery complex in Ulaanbaatar: grapho-semiotic analysis', *Human being: Image and essence. Humanitarian aspects,* (1), pp. pp. 110–128. doi:10.31249/chel/2023.01.06. (In Russ.)
84. Onufrienko, D.E. (2022) 'Mongolian architect Nyamtsogt Galsantseren: creative development and main projects', in Tsareva, N.S. (ed.) *Ninth Snitko Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: BP Publ., pp. 210–214. (In Russ.)
85. Onufrienko, D.E. (2022) 'Analysis of the Megjid Janraisig temple in the Gandantegchenlin complex: graph-iconological method', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 14–27. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.04.001. (In Russ.)
86. Shishin, M.Y. and Onufrienko, D.E. (2020) 'Stupas of temple complex in the city of Khovd (Mongolia): results of architectural-semantic analysis', *Manuscript,* 13(9), pp. 204–210. doi:10.30853/manuscript.2020.9.39. (In Russ.)
87. Prokhorov, S.A. (2013) 'Painting as a means of humanizing the architectural environment', *Privolzhskiy*

nauchnyy vestnik = Privolzhsky Scientific Bulletin, (6), pp. 152–156. (In Russ.)
88. Prokhorov, N.S. (2022) 'Color graphics in design culture', in Pomorov, S.B. and Zhukovsky, R.S. (eds.) *Architecture and urban planning, design and fine arts – 2021: theory and history, artistic creativity and projects* [Conference proceedings]. Barnaul: Altai State Technical University, pp. 448–451. (In Russ.)
89. Shamina, L.N. (2011) 'Art critics of the regional union of artists. Pages of history, tradition and modernity', in Krasnotsvetova-Totskaya, L.G. (ed.) *Fourth Snitko Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: Altayskiy Dom pechati, pp. 17–23. (In Russ.)
90. Ukachin, A.B. and Ukachina, A.V. (2018) 'The story of the return of the painting "Lake of Mountain Spirits" by G.I. Choros-Gurkin', in Chirkov, V.F. (ed.) *Tenth Siberian Art History readings "The art of social order: Soviet era, post-soviet time"* [Conference proceedings]. Novokuznetsk: s.n., pp. 6–11. (In Russ.)
91. Pribytkov, G.I. (1996) 'Representation shaman ritual in the works of G.I. Choros-Gurkin', in *History of Altai culture.* Barnaul: AKIPKRO, 66–80. (In Russ.)

Информация об авторе

Лихацкая Людмила Николаевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, член Ассоциации искусствоведов (АИС), lhart2011@mail.ru.

Information about the author

Lyudmila Nikolaevna Likhatskaya, Cand. Sc. (Art History), Research Fellow, Altai State Art Museum, Barnaul, Russian Federation. The member of the Union of Artists of Russia, member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), lhart2011@mail.ru.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 20.07.2022; одобрена после рецензирования 18.09.2023; принята к публикации 21.09.2023.
The article was received by the editorial board on 20 July 2022; approved after reviewing on 17 August 2023; accepted for publication on 21 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 234–245. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 234–245. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036.7:7.01
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.016

Экспрессионизм в живописи: философские размышления



Фотиева Ирина Валерьевна

Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация
fotieva@bk.ru, https://orcid.org/0000-0002-9918-1635

Аннотация. Статья посвящена философским аспектам экспрессионизма в живописи первой половины XX века. Рассмотрены истоки и предшественники экспрессионизма, философские школы и основные идеи, на которые опирались представители данного направления, показано их своеобразное преломление в работах теоретиков экспрессионизма и в произведениях ведущих художников. Выявлены различные и часто противоречивые интерпретации ряда основных идей, в том числе идеи единства мира и роли чувства в художественном творчестве. Отмечено, что само стремление экспрессионистов понять природу художественного творчества, сущность и специфику искусства; осознать его место не только в рамках человеческой культуры, но и самого Бытия заслуживает внимания и что многие вопросы, поднятые экспрессионистами, сегодня незаслуженно ушли на второй план в исследованиях не только искусствоведов, но и представителей философии искусства, хотя здесь огромное пространство для дальнейших исследований.

Ключевые слова: живопись, искусство, экспрессионизм, философские аспекты экспрессионизма

Для цитирования: Фотиева И.В. Экспрессионизм в живописи: философские размышления // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 234–245. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.016. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1025.

© Фотиева И.В., 2023

Original article

Expressionism in painting: philosophical reflections

Irina V. Fotieva

Altai State University, Barnaul, Russian Federation
fotieva@bk.ru, https://orcid.org/0000-0002-9918-1635

Abstract. The article is devoted to the philosophical aspects of the expressionism in painting in the first half of the 20th century. The origins and predecessors of expressionism, philosophical schools and the main ideas on which the representatives of this direction relied are considered. Their peculiar refraction in the works of the theorists of expressionism and in the works of leading artists is shown. Various and often contradictory interpretations of a number of basic ideas are revealed, including the idea of the unity of the world and the role of feeling in artistic creativity. It is noted that the very desire of expressionists to understand the nature of artistic creativity, the essence and specificity of art; to realize its place not only within the framework of human culture, but also of Being itself deserves attention. Many questions raised by expressionists today have undeservedly gone by the wayside in the studies of not only art historians, but also representatives of the philosophy of art, although there is a huge space for further research.
Keywords: painting, fine arts, expressionism, philosophical aspects of expressionism

For citation: Fotieva, I.V. (2023) 'Expressionism in painting: philosophical reflections', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 234–245. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.016.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1025. (In Russ.)

Введение

Искусствоведческий анализ включает ряд аспектов, среди которых мы редко видим выявление философских основ творчества того или иного живописца или течения в живописи. И это понятно: такой анализ в задачу искусствоведения, в целом, не входит и относится скорее к философии искусства, — на уровень которой выходят отдельные авторы (см., например, [1])[1]. Тем более его нередко не удается провести по достаточно простой причине — практического отсутствия у многих художников того, что можно было бы назвать философским мировоззрением. Как принято считать, художнику достаточно особого, индивидуального *мироощущения*, — что совсем не то же, что *мировоззрение*. Именно через мироощущение он «схватывает» какие-то узловые моменты бытия человека и мира и преломляет через себя, как через линзу, запечатлевая эти прозрения в своих творениях, обостряя наш взгляд и стимулируя наш собственный поиск.

Но в то же время есть направления, в рамках которых художники не только формировались под влиянием тех или иных философов и философских школ, но и предпринимали попытки прямо отразить воспринятые идеи в своих произведениях и даже по-своему развивать эти идеи и создавать свои «философии искусства». К таким направлениям относится *экспрессионизм*, и здесь исследователям уже не обойтись без анализа этих влияний. Но при этом многие авторы ограничиваются простой констатацией того, какие именно философские направления повлияли на становление данного художника или на развитие различных вариантов экспрессионизма. Тем не менее, на наш взгляд, можно пойти и глубже — попробовать уже с философских позиций оценить различное преломление этих идей в творчестве и в теоретических рассуждениях художников. Важность такой задачи ясна, если рассматривать искусство как неотъемлемую часть культуры общества, как сферу,

[1] В этой статье М.Ю. Шишина дана интересная классификация трех моделей философии искусства.

которая играет огромную роль в формировании основ этой культуры, эстетического вкуса и, более того, базовых ценностей. Отсюда вытекает *цель* данной статьи — анализ философско-мировоззренческих идей экспрессионизма; что включает ряд *задач*: охарактеризовать социально-политические и культурные истоки экспрессионизма; выявить базовые философские идеи, на которые прежде всего опирались его представители; показать их различное преломление в теории и в художественном творчестве. В качестве *методов* используются историко-генетический анализ, философский анализ, элементы искусствоведческого анализа.

Истоки и предшественники экспрессионизма

Экспрессионизм в живописи — разнородное и многоплановое течение, но у его ответвлений есть общие истоки, предшественники и ряд общих черт. Напомним о них кратко, так как они достаточно хорошо проанализированы во многих работах.

Так, все исследователи отмечают, что зарождению данного направления способствовала кризисная социально-политическая ситуация начала XX столетия в Европе. Она, как известно, привела к Первой мировой войне, которая обострила и так уже нараставшее ощущение «конца времен», неопределенности будущего, психологического дискомфорта и пессимизма у множества людей и тем более у художников и других деятелей искусства. Как писал художественный критик Г. Бар, «еще никогда человек не был столь малым и не испытывал такого страха… Искусство тоже кричит вместе с человеком, и крик их гаснет в кромешной тьме. Искусство молит о помощи, оно взывает к духу — это и есть экспрессионизм» [Цит. по: 2, с. 8].

Но эта же переломная мировая ситуация многими воспринималась и с другой стороны, более оптимистической — как провозвестие *нового мира*, как тяжелый и трагичный, но неизбежный и долгожданный разрыв с мещански-упорядоченной, бескрылой и бездуховной европейской цивилизацией. В России это отразилось, помимо прочего, в «поэзии революции» (вспомним «Двенадцать» Блока). Тем более что протест против этого буржуазного мира, революционные духовные настроения назревали в Европе давно; первый их наиболее явный и мощный всплеск — это течение романтизма начала XIX века.

На этой волне, как известно, появился целый ряд новейших течений во всех областях искусства и в том числе в живописи. Так, дадаисты, например, «осознанно отказались от изображения эстетически привлекательной и смыслосодержащей действительности и перешли к “антиискусству”, посчитав его более значимой формой выражения протеста буржуазии… они выбрали язык насмешки, абсурда, почти буффонады» [3]. Футуристы создали стиль, который стал «особенным проектом культуры — динамичной, наступательной и агрессивной. Проект, не ограниченный только сферой искусства, а вторгающийся в политическую и социальную реальность. Родоначальник движения, Филиппо Маринетти, вложил в свой стиль идею дискриминации и обесценивания прошлого, а также культ будущего» [4, с. 109]. На этой же волне возник и экспрессионизм, протестовавший против «застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя человека» [5, с. 29–30].

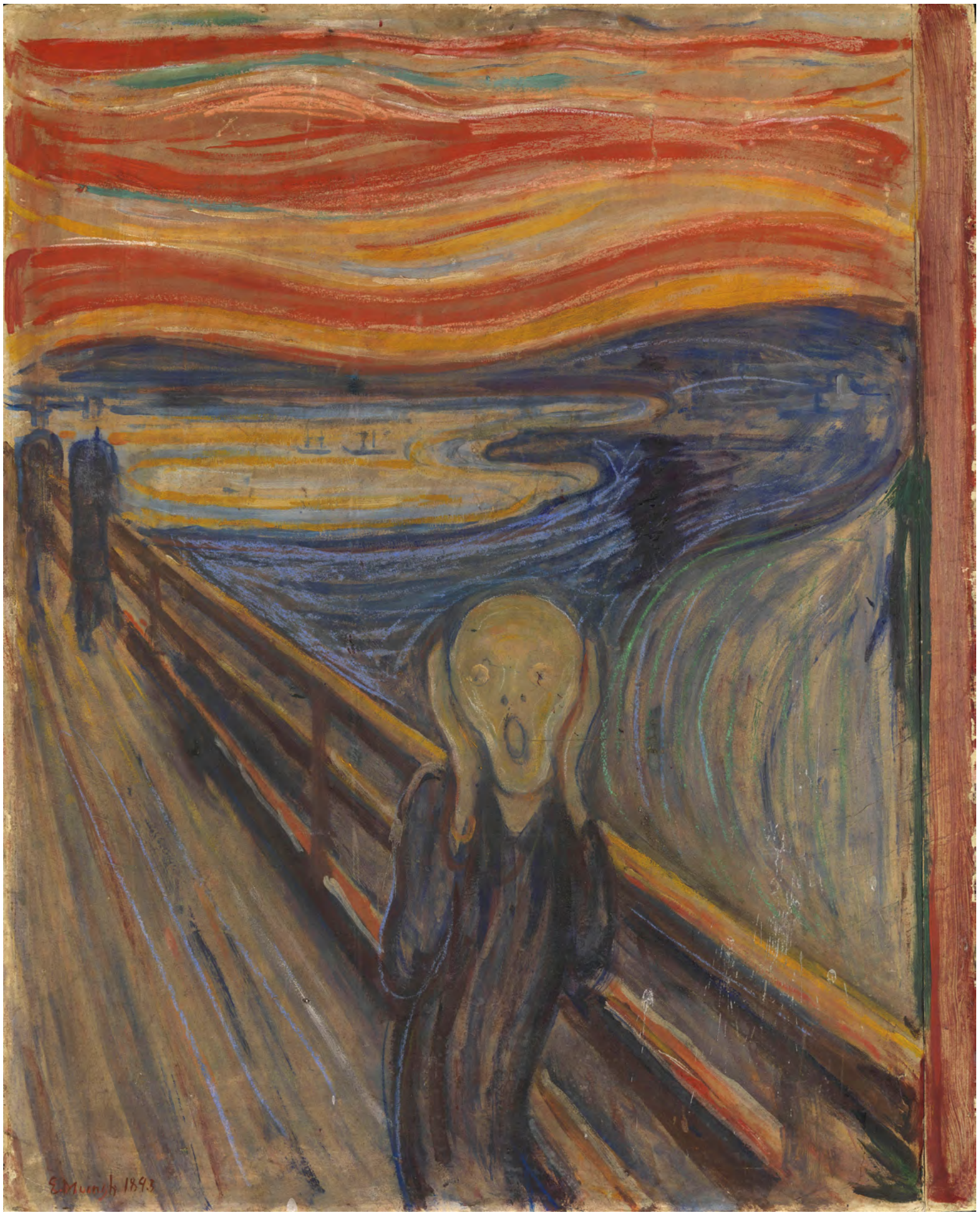
Но этим провозвестием и апологией «нового мира» чаще всего и ограничивается сходство экспрессионизма с другими течениями в живописи, — если не говорить о художественной стороне, где, напротив, существует множество пересечений различных стилей и приемов, развитие находок предшественников (В. Ван Гога, П. Гогена, М. Врубеля и других). Их анализ не входит в нашу задачу, и мы далее будем касаться этой темы лишь для иллюстрации наших рассуждений и выводов.

При этом представители экспрессионизма, как уже сказано, в своем протесте пытались опираться на некие философские основания и даже строить свои варианты философии искусства. Остановимся на этом подробнее.

«Метафизический ужас» vs «принцип единства с миром»

Экспрессионизм вобрал в себя целый спектр философских идей и доктрин. Среди них отмечают труды А. Бергсона, Ф. Ницше, которые, по мнению самих художников, способствовали «утверждению субъективного художественного сознания, приоритета инстинкта и интуиции в творческом процессе… и необходимости прорыва к Богу “через все проволочные заграждения законов природы”… В Германии и в Австрии особую популярность в творческой среде получили философия А. Шопенгауэра, эстетические воззрения К. Фидлера, теория психоанализа З. Фрейда, антропософское учение Р. Штайнера» [6, с. 223]. Кроме этого, очевидно пересечение мироощущения экспрессионизма с позднее сформировавшимся экзистенциализмом, более того, с философскими идеями Достоевского, — которого, как известно, и экзистенциалисты числят в своих рядах: «Создается ощущение, что в России экспрессионизм был еще до появления собственно экспрессионизма в мировом искусстве и до его теоретического обоснования. Не случайно немецкие

1. **Э. Мунк.**
Крик.
1893.
Картон, масло,
темпера, пастель.
91 x 73,5.
Национальный музей
искусства,
архитектуры и дизайна,
Осло.
Источник:
nasjonalmuseet.no



экспрессионисты так ценили Ф. Достоевского, считая его предшественником экспрессионизма» [7, с. 330].

Что сближает эти, казалось бы, довольно разнородные философские направления? Точнее говоря, что, в первую очередь, из них извлек для себя экспрессионизм? В рамках одной статьи нет возможности рассмотреть все идеи, взятые экспрессионистами из разных школ, поэтому мы остановимся лишь на основных моментах.

Обратимся к мнению известного советского искусствоведа Г.А. Недошивина. Анализируя книгу Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование», ставшую, как пишет Недошивин, своеобразным «евангелием экспрессионизма», автор отмечает, что, согласно Воррингеру, в истории художественной культуры противоборствуют два принципа — вчувствование и абстрагирование. «Первый проявляется в искусстве Античности, Ренессанса, в живописи XIX века. Здесь человек, доверяя разуму, погружается в чувственный мир и, как правило, радостно его утверждает. Противоположный принцип, воплощенный для Воррингера в первобытном искусстве, в готике, отчасти в барокко, и наконец, в новейших художественных исканиях — означает господство инстинкта над разумом, субъекта над объектом… а главное, не жизнеутверждение, а темный страх, мучительное стремление вырваться из царства действительности» [8, с. 19]. А. Асоян отмечает понятие «метафизический ужас», используемое Вяч. Ивановым, и резюмирует: «…собственная поэтика экспрессионизма — это, грубо говоря, стирание разграничения верха и низа, жизни и смерти, космоса и хаоса» [5, с. 36].

Таким образом, протест против «сытого буржуазного мира», его отвержение у многих экспрессионистов переходят в новую фазу — отвержение *действительности как таковой*, в самой ее онтологической основе; страх перед ней, «метафизический ужас». Здесь акцент делается на бессмысленности либо человеческого бытия (чаще всего в качестве примера приводят «Крик» Э. Мунка), либо бытия *самого по себе.*

Как будто рушатся основы мироздания и человек остается одиноким перед непостижимой и пугающей бездной. Легко видеть здесь пересечение и с экзистенциализмом (достаточно вспомнить «Миф о Сизифе» А. Камю); и с исходными постулатами буддизма, рассматривающего жизнь как страдание; и с Шопенгауэром, который, в свою очередь, опирался на ряд идей буддизма; и с множеством других философских направлений. Сразу же стоит подчеркнуть, что художники-экзистенциалисты, разделявшие это пессимистическое умонастроение, «останавливались на полдороге», — так как, например, для того же буддизма тезис о страдании был лишь исходной точкой, и великий основатель этого учения именно ставил целью показать путь избавления от страданий[2].

Более того, критические оценки земного бытия не только для буддизма, но и для многих учений (философско-религиозных и философско-идеалистических, начиная в Европе еще с античности, а на Востоке — еще с более древних времен) были лишь поводом задуматься: если действительность видится нам настолько ужасной, не означает ли это, что она — лишь поверхность бытия, майя?

Причем ужас собственно человеческой действительности не «задан» изначально, а создан самим заблудившимся человеком. Но это значит, что нужно не отчаиваться, а, напротив, осознать свое падение и искать выход, прорываться сквозь «пелену майи» к прозрению *подлинного*, светлого бытия. И эти идеи также были восприняты рядом художников. Так, например, Василий Кандинский[3] поставил во главу угла переосознание базовых духовных ценностей и возвращение к ним в своем творчестве. Утрата человечеством духовного начала — причина всех бед, утверждал он. Здесь получила известность работа В.В. Кандинского «О духовном в искусстве». Он писал: «После периода материалистического искушения, которое, по видимости, поработило душу и которое всё же она стряхнула с себя, как искушение лукавого, душа возрождается, утонченная борьбою и страданием… Художник будет искать пробудить более тонкие чувства, которым сейчас нет названия» [9, с. 8].

Но дальше встает закономерный вопрос: в чем, собственно, состоит духовность? Как известно, это один из самых сложных вопросов, и здесь переплетаются этический и онтолого-антропологический аспекты. В обыденном сознании духовность часто сводят либо к моральным нормам — что, как говорят математики, «необходимо, но не достаточно». Тем более что и сама мораль на самом деле не сводится к набору фиксированных норм и нуждается в постоянном переосмыслении, углублении. Либо же, что еще более распространено, духовность сводят просто к «культурной жизни».

[2] Попутно отметим, что буддизм претерпел множество трансформаций, и ряд его базовых идей был существенно искажен позднейшими комментаторами — как, например, доктрина иллюзорности «я» или понятие нирваны. Тем более в обыденном, не-философском сознании эти идеи были часто доведены до абсурда.

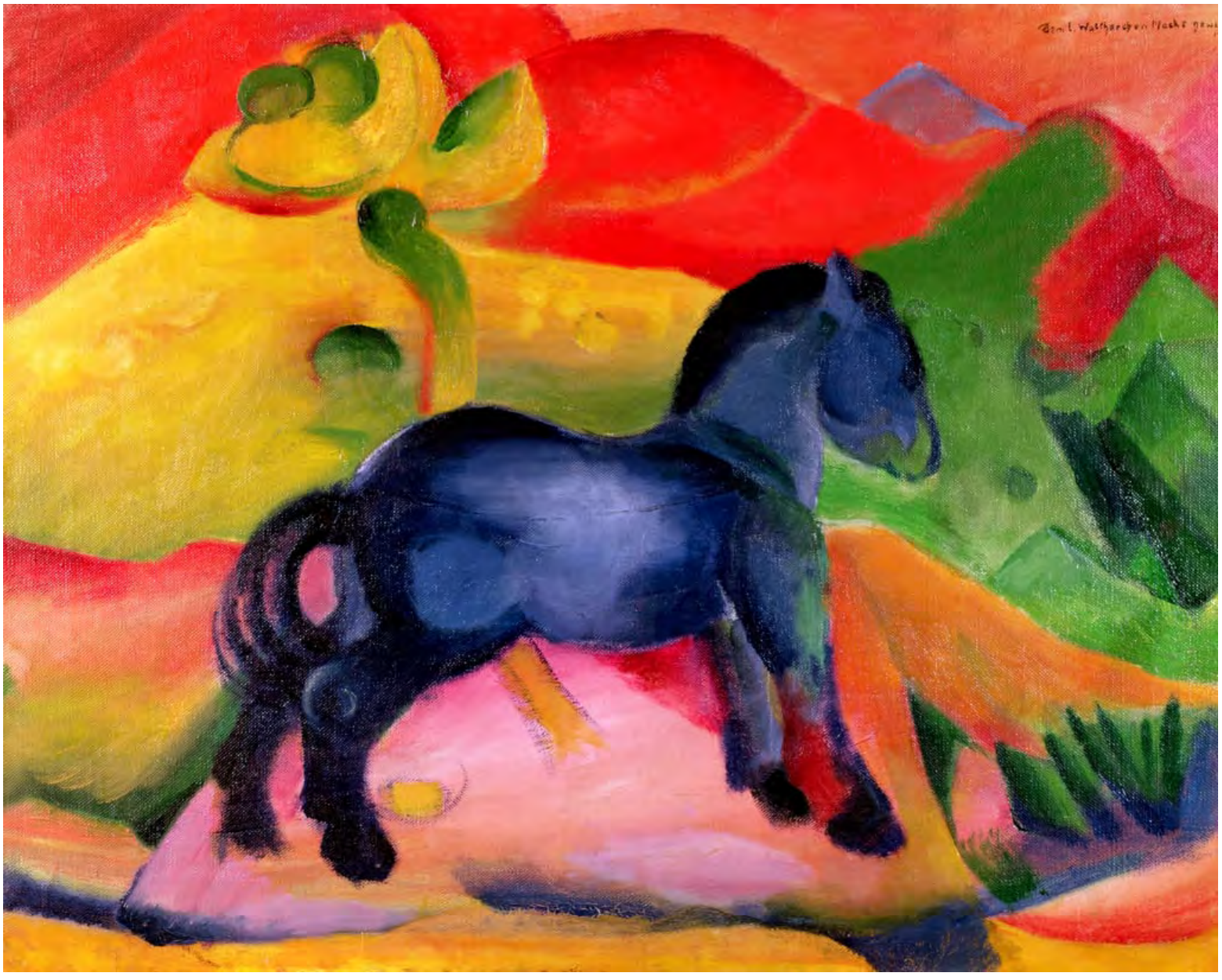
[3] Конечно, Кандинского можно отнести к экспрессионистам лишь отчасти, учитывая его сложный творческий путь. Часто его квалифицируют как «абстрактного экспрессиониста».



2. **В.В. Кандинский. Синяя картина.** 1924. Холст, масло. 50,7 x 49,5. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк. Источник: guggenheim.org

Конечно, экзистенциалисты пытались идти глубже, и в качестве одной из базовых ценностей — одновременно духовно-нравственной и онтологической — они открыли для себя принцип ***органического единства с миром***, о котором также с глубокой древности писали великие философские и религиозные системы. Так, в том же буддизме из переживания единства с миром прямо вытекал важнейший моральный принцип *сострадания*. Невозможно не только причинить боль другому существу, но и не помочь его страданиям, если ты переживаешь его боль как свою.

Этот фундаментальный принцип единства был по-новому и многосторонне осмыслен в целом ряде более поздних философских направлений, в том числе XIX и XX веков (например, в русской *метафизике всеединства).* И не случайно, по мнению известного теолога и философа П. Тиллиха, с картин многих экспрессионистов на нас веет ужасом, но этот ужас имеет под собой скрытое религиозное содержание — именно в чувстве



3. **Ф. Марк. Маленькая синяя лошадь.**
1912.
Холст, масло.
58 x 73.
Музей земли Саар, Саарбрюккен.
Источник: deutsche-digitale-bibliothek.de

«космической вины обособленного существования». Как он считал, сознательно или подсознательно художники-экспрессионисты ощущали необходимость в «переходе единичного существования в другое, в стирании индивидуальной заостренности, в любовной мистике соединения со всем живым» [10, с. 239].

Тем более что в той или иной форме стремление к этому единству уже выражалось в искусстве их предшественников. Здесь можно снова вспомнить романтизм начала XIX века с его критикой цивилизации и проповедью возвращения к природе, слияния с ней; с образами «благородных дикарей» — чистых, открытых, искренних. Вслед за ними это умонастроение подхватили многие. Так, С.А. Гудимова отмечает, что «путь к этому единству многие экспрессионисты вслед за Гогеном усматривали в жизни и творчестве примитивных народов, в их органическом единстве с природой и космосом… Перед угрозой научно-технического прогресса экспрессионизм стремился отыскать, сохранить, выразить некие изначальные принципы человеческого существования, первобытные инстинкты жизни, реализуя в этом плане один из главных тезисов эстетики Ницше: инстинкт против разума, дионисийское против аполлоновского» [11, с. 35–36]. Хорошим примером служит творчество Ф. Марка: «Животных он, в отличие от “уродливого” человека, считал существами гораздо более чистыми и красивыми. Для Марка они — воплощение инстинкта и интуиции, тех первобытных качеств, которые человек утратил, отдалившись от природы в погоне за прогрессом»[4].

[4] Михайлина И. Романтик-экспрессионист Франц Марк: животный инстинкт и философия цвета // Информационный портал germania-online. URL: https://germania-online.diplo.de/ru-dz-ru/kultur/kunst/franz-marc/1918250 (дата обращения: 01.07.2023).

Конечно, эти тенденции были неслучайными и указывали на новый, вполне объективный «виток спирали» в развитии человечества — поворот от периода предельного разъединения, тотальных расколов (между природой и культурой, духом и материей, личностью и обществом и т.д.) — к новому пониманию и, главное, переживанию глубинного единства мира.

Человек в современной цивилизации оторвался и от фундамента бытия — природы, и от вершины бытия — Бога. И в итоге как бы «подвис в воздухе». Отсюда — индивидуализм и эгоцентризм, замыкание в скорлупке своего «эго», как в добровольной тюрьме. Это влечет за собой не только внешние кризисы: нарастание противостояний, вражды, войн, но и внутренние — ощущение пустоты, «заброшенности», бессмысленности существования — все те настроения, которые и овладели многими людьми, в том числе и художниками.

Но наиболее чуткие из них поняли, что эти ужасы — прямое следствие ложно направленной мысли и свободной воли самого человека. И что от него зависит сломать эту искусственно созданную скорлупку «эго» и открыться миру. Не случайно в этот период появилось и течение русского космизма, где, при всей его разнородности, центральной была одна идея: человек — не житель Земли, но житель величественного Космоса.

И в то же время, как легко видеть, понимание этого единства мира многими художниками и в целом деятелями искусства нередко было весьма упрощенным и ограниченным. Если проповедовать простой возврат к природе, отказ от цивилизации и поступательного развития человечества — то это никоим образом не решение проблемы.

С точки зрения духовности — здесь от *духа* ничего не остается. Ведь в величественных философских системах Природа предстает космическим храмом, вершина которого — Дух, а фундамент — то, что мы в обыденности и называем природой (с маленькой буквы). Соответственно, и сам человек — образно говоря — ногами стоит на земле, но голова его может и должна возноситься к небу, а не склоняться обратно к земле. При этом его задача — не только возноситься самому, но и помогать одухотворению всего мира. Бесполезно и бессмысленно пытаться повернуть реку вспять, «уйти в пещеры», отказываясь от лучших достижений цивилизации, подлинного прогресса и в итоге от самого разума. Надо *преобразовать* их на основе духовных целей и ценностей; устранить всё искаженное и ложное — и помочь развитию всего подлинного.

С точки же зрения человеческой психологии простой «возврат к материнскому лону природы», по сути — к первобытному состоянию — попросту невозможен. Здесь хочется вспомнить выдающегося психолога и социального философа XX века Эриха Фромма и его небольшую, но замечательную работу «Искусство любить» [12]. Фромм, вслед за многими философами, рассматривает *любовь как стремление восстановить утраченное человеком переживание того же принципа единства мироздания*. Но при этом он подчеркивает очень важный момент. В природе этот принцип, действительно, воплощен естественным образом, но только на *низшем* уровне — на уровне *неразличения*, отсутствия индивидуальности. Человек же, обретя индивидуальность, может заново обрести это единство только на *высшем* уровне — как *осознанное и более глубокое единение свободных личностей*, то есть именно любовь в ее широком понимании. Но ни в коем случае не пытаясь вернуться назад, к утрате индивидуальности и «анонимному единству» (как, например, пытались сделать хиппи, разумеется, безуспешно). Бытие мира — это не инволюция, а *эволюция*, причем, прежде всего, в духовном, а не в дарвиновском смысле; вечный подъем, вечное движение к сияющим вершинам Духа.

Но чтобы дойти до такого понимания, необходимы были не только глубокая интуиция, способность к настоящим творческим прозрениям, но и знания, и углубленные размышления. Были ли такие художники?

Сразу хочется вспомнить Н.К. Рериха, но его не принято относить к экспрессионистам. Ближе к ним стоит уже упомянутый В.В. Кандинский: «Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой формуле: ***вперед и вверх*** (выделено нами. — *Прим. И. Ф.*). Это движение есть путь познания. Оно может принять разные формы, но всегда в основе его остается тот же внутренний смысл, та же цель» [9, с. 9].

Кандинский представил духовное восхождение искусства в виде подъема по треугольнику, от основания к вершине, причем «в каждой части треугольника есть все элементы и материальной (телесной), и духовной жизни в той или иной квантитативной комбинации. А потому в каждой части есть и свои художники. И тот из них, который способен видеть через грани своей среды, есть пророк в этой части и помогает движению упрямого воза» [9, с. 11]. Многое в его работах звучит очень современно, — думается, именно из-за широты его интересов, в том числе философских и научных. Он, например, интересовался естествознанием; известно, что его потрясла развивающаяся физика микромира и особенно открытие делимости атома.

Исследователи отмечают попытки философских прорывов и у других художников. Так, А.К. Якимович пишет о картине Филонова «Пир королей»: «…живописец интересуется уже не неоромантическими переживаниями, а скорее тем ощущением “новой онтологии”, которое он каким-то образом улавливает в воздухе» [13, с. 69], — хотя надо сказать, что более популярны другие интерпретации этого произведения, снова связанные с «метафизическим ужасом» и предчувствием глобальных потрясений. А вот любопытный отрывок из выступления в «Немецком обществе имени 1914 года» немецкого поэта-экспрессиониста Казимира Эдшмида «Об экспрессионизме в литературе». Эдшмид анализирует натуралистические тенденции в искусстве первой половины XX века и отмечает, что «натурализм был битвой, которая сама по себе имела мало смысла, но он породил новый образ мыслей. <…> Но, не имея представления о своих возможностях, он боролся не только с явлениями преходящими, у него были также и творческие амбиции. Он думал, что может обойтись без духа, и затеял борьбу букашки с Богом. Это и стало его концом. <…> Факты имеют значение лишь настолько, насколько позволяют художнику проникнуть в сокрытое за ними» [Цит. по: 11, с. 45].

Чувство как метод постижения бытия

Каким же образом должны, по мнению самих художников, реализоваться в их творчестве все эти воспринятые ими идеи, искомые прорывы к новому миру? Как можно «проникнуть в сокрытое» за внешними фактами? И вот тут мы обнаруживаем, пожалуй, самое спорное место их философских размышлений.

Вполне согласуясь со стихийно утвердившимся названием самого течения, экспрессионисты на первый план выдвигают *чувство* и, соответственно, максимально полное *выражение чувства* в картинах. Здесь «в противовес натурализму и эстетизму утверждается идея прямого эмоционального воздействия, подчеркнутой субъективности творческого акта, повышенной аффектации, сгущения мотивов боли, крика, и, таким образом, принцип выражения преобладает над изображением» [14, с. 3].

Выражение чувства, субъективных переживаний художника объявляется самоценным, главным способом творческой самореализации. Конечно, в целом против этого трудно спорить. Еще Л.Н. Толстой в своей знаменитой работе «Что такое искусство?» определил его суть как «заразительность» [15, с. 164]. И, конечно, наиболее заразительными являются эмоции и чувства. Но не случайно у Толстого далее встает вопрос: а чем именно, *какими эмоциями и чувствами* заражает художник?

Способствуют ли они росту души зрителя — пусть даже через трагедию, потрясение, катарсис? Или, напротив, погружают его в бездну безысходного «метафизического ужаса» или даже инферно? Это отдельная тема, и мы ее не будем развивать. Здесь следует подчеркнуть лишь то, что далеко не всеми чувствами стоит «заражать», — если, конечно, художник берет в расчет не только свои личные творческие стремления, но и ответственность перед миром, перед теми, кого он вовлекает в круг своих переживаний.

Однако здесь есть и еще один важный момент. Художники, и не только экспрессионисты, часто претендуют на большее, считая, что такое субъективное чувство является и адекватным способом *познания мира*, более адекватным, чем разум. «Только через чувство — особливо именно в начале пути — может быть достигнуто художественно истинное» [9, с. 34]. «Экспрессионист исходит из фактов духовного видения, — видения, обладающего творческой силой» [16, с. 453]. Особенно ярко и даже пафосно эта позиция выражена в вышеупомянутом манифесте Казимира Эдшмида. По его мнению, художник-экспрессионист открытостью и мощью своего чувства как бы сбрасывает всю внешнюю шелуху с окружающего мира и поднимается до прямого усмотрения сути вещей.

В чем здесь проблема, причем именно философская? В неразличении *форм и уровней самого чувства* и в смешении *чувства с интуицией*.

В западной рационалистической традиции чувство было резко отделено от разума, и критика этого разрыва экспрессионистами (и, конечно, не только ими) была совершенно верной и своевременной. И не случайно еще задолго до экспрессионистов славянофилами была выдвинута идея «живого знания», знания-синтеза, где *разум и чувство объединяются,* ***оплодотворяясь духом***, — именно это позволяет достичь подлинного видения сути вещей. Но обратим внимание на выделенные слова — «оплодотворяясь духом». Только это очищает и поднимает над обыденностью и разум, и само чувство. Не случайно великие религиозные живописцы, как, например, Андрей Рублёв, постились и молились, просветляя и очищая свое внутреннее духовное пространство; делая его «чистым сосудом», способным воспринять высшую Истину.

Само же по себе слепое чувство может, напротив, исказить внутреннее видение художника, и он не прозревает истину, а видит свои же собственные фантомы. Хорошей иллюстрацией этого, опять же, служит манифест Эдшмида. Художник, его мнению, «…не бродит вокруг вещей, он проникает в их сердцевину. Он не недо-, не сверх-, он лишь человек, трусливый

и сильный, добрый, подлый и прекрасный, такой, каким его Бог, создав, отпустил в наш мир» [Цит. по: 11, с. 51]. Вряд ли теологи, религиозные философы и просто глубоко верующие люди согласились бы с тем, что Бог создал человека одновременно «добрым и подлым, сильным и трусливым». «Зерно духа» в человеке — божественно, то есть в нем заложен потенциал всего безусловно высокого и светлого. Но это лишь зерно, и его надо прорастить самостоятельными усилиями. А если их не предпринять — вот тогда человек и становится вместо доброго — подлым, вместо мужественного — трусливым и т.д.

Более того, как уже сказано, чувство и интуиция — не одно и то же, хотя и связаны. Но интуиция точно так же связана и с разумом. Здесь не место анализировать их тонкие взаимосвязи и место в общей системе познавательных способностей человека; надо лишь отметить, что гносеология — область философии, изучающая познание и сознание — очень сложна, и здесь легко запутаться, и не только художникам.

И, наконец, надо подчеркнуть еще один важный момент. Неглубокое знание философии, конечно же, сплошь и рядом не мешает высоким художественным прозрениям. Здесь много уровней.

Есть ряд (немного!) мастеров, которые от рождения наделены высочайшей духовной интуицией — они и без специальной дисциплины способны подниматься до вершин духовного видения, как, например, М. Чюрлёнис или уже упомянутый Н.К. Рерих. Есть много искренних и подлинно нравственных художников — и всемирно известных, и более рядовых, — которые, не претендуя на фундаментальные глубокие прозрения, тем не менее точно схватывают какие-то тонкие грани Истины и с высокой художественной выразительностью запечатлевают их в своих работах. Как везде и всегда в мире, здесь сама собой выстраивается некая иерархия, но обсуждать ее не входит в задачи настоящей статьи. Необходимо лишь еще раз подчеркнуть, что, безусловно, именно чувство является «ведущим» для художника, но само чувство должно быть одухотворено, просветлено и в определенном смысле *разумно*, чтобы действительно служить проникновению в глубину бытия.

Заключение

Разумеется, в этой статье мы не смогли затронуть все аспекты философских взглядов художников-экспрессионистов. В частности, интересные онтологические вопросы встают и при анализе выбора ими и обоснования средств художественной выразительности — цвета, композиции, использования геометрических фигур и многого другого. Но это отдельная тема, требующая более серьезного изучения.

Завершая же наш анализ, подчеркнем, что, несмотря на неполноту, определенную противоречивость мировоззрения и философских рассуждений представителей этого направления, — само их стремление не просто стихийно отдаться «творческим порывам», но понять природу художественного творчества, сущность и специфику самого искусства; осознать его место не только в рамках человеческой культуры, но и самого Бытия — заслуживает всяческого уважения. На пути познания ошибки и противоречия не только неизбежны, но и полезны, так как более точно направляют поиск последователей. Многие вопросы, поднятые экспрессионистами, сегодня незаслуженно ушли на второй план в работах не только искусствоведов, но и представителей философии искусства, хотя здесь огромное пространство для дальнейших исследований. Хочется надеяться, что рано или поздно подобные исследования будут продолжены.

Список источников

1. Шишин М.Ю. Проблема интерпретации произведения искусства: философские ракурсы рассмотрения // Вестник алтайской науки. 2013. № 2-2. С. 105–112.
2. Маркин Ю.П. Экспрессионисты. Живопись. Графика. М.: Астрель, 2004. 369 с.
3. Шевлякова И.А. Специфика дадаизма как отражение эстетических и художественных исканий эпохи // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2021. Т. 12. № 4.
URL: https://sfk-mn.ru/PDF/24KLSK421.pdf (дата обращения 23.05.2023).
4. Котляр Е.Р., Вершинина А.М. Стиль футуризм: путь от изобразительного искусства в предметную среду // Таврический научный обозреватель. 2017. № 9 (26). С. 109–114.
5. Асоян А. Русский экспрессионизм — фантом или реальность // Вестник культурологии. 2014. № 1 (68). С. 27–41.
6. Маркин Ю.П. Изобразительное искусство и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 222–230.
7. Хренов Н.А. Возвращаясь к экспрессионизму: экспрессионизм и русская культура // Культура и искусство. 2013. № 3 (15). С. 328–343.

8. Недошивин Г.А. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Кино : сборник статей / под ред. Г. Недошивина. М.: Наука, 1966. С. 8–36.
9. Кандинский В.В. О духовном в искусстве (живопись). Ленинград: [б. и.], 1989. 73 с.
10. Тиллих П. Об идее богословия культуры // Сравнительное богословие: немецкий протестантизм XX века / сост. Кристоф Гестрих. М.: Изд-во ПСТГУ, 2009. С. 227–248.
11. Гудимова С.А. Манифесты экспрессионистов (обзор) // Вестник культурологии. 2014. № 4 (70). С. 34–61.
12. Фромм Э. Искусство любить. М.: АСТ, 2023. 256 с.
13. Якимович А. К. Магические вселенные. М.: Галарт, 1995. 168 с.
14. Терёхина В.Н. Путями русского экспрессионизма // Русский экспрессионизм: теория, практика, критика / сост. В.Н. Терёхина. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 3–5.
15. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание соч. В 22-х т. Т. 15. М.: Художественная литература, 1983. С. 40–222.
16. Боричевский Е.И. Философия экспрессионизма // Русский экспрессионизм: теория, практика, критика / сост. В.Н. Терёхина. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 452–457.

References

1. Shishin, M.Yu. (2013) ‘The problem of interpreting a work of art: philosophical perspectives of consideration’, *Vestnik altayskoy nauki = Bulletin of the Altai science*, (2-2), pp. 105–112 (In Russ.)
2. Markin, Yu.P. (2004) *Expressionist. Painting. Graphic arts.* Moscow: Astrel. (In Russ.)
3. Shevlyakova, I.A. (2021) ‘The specificity of Dadaism as a reflection of the aesthetic and artistic quest of the era’, *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul’turologiya = World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies,* 12(4). Available from: https://sfk-mn.ru/PDF/24KLSK421.pdf (Accessed May 23, 2023). (In Russ.)
4. Kotlyar, E.R. and Vershinina, A.M. (2017) ‘Style futurism: the way from fine art in the subject environment’, *Tavricheskiy nauchnyy obozrevatel = Tauride scientific observer*, (9), pp. 109–114. (In Russ.)
5. Asoyan, A. (2014) ‘Russian expressionism — phantom or reality’, *Vestnik culturologii = Herald of Culturology,* (1), pp. 27–41. (In Russ.)
6. Markin, Yu.P. (2008) ‘Visual arts and expressionism’, in Toper, P.M. (ed.) *Encyclopedic dictionary of expressionism.* Moscow: IMLI RAN, pp. 222–230. (In Russ.)
7. Khrenov, N.A. (2013) ‘Going back to expressionism: expressionism and Russian culture’, *Kul’tura i iskusstvo = Culture and Art*, (3), pp. 328–343. (In Russ.)
8. Nedoshivin, G.A. (1966) ‘The problem of expressionism’, in Nedoshivin, G.A. (ed.) *Expressionism. Dramaturgy. Painting. Graphic arts. Music. Movie*. Moscow: Nauka, pp. 8–36. (In Russ.)
9. Kandinsky, V.V. (1989) *Concerning the spiritual in art (painting).* Leningrad: s.n. (In Russ.)
10. Tillih, P. (2009) ‘On the idea of the theology of culture’, in Gestrich, C. (ed.) *Comparative theology: German Protestantism of the 20th century.* Moscow: Saint Tikhon’s Orthodox University of Humanities, pp. 227–248. (In Russ.)
11. Gudimova, S.A. (2014) ‘Expressionist manifestos (review)’, *Vestnik culturologii = Herald of Culturology,* (4), pp. 34–61. (In Russ.)
12. Fromm, E. (2023) *The art of loving.* Moscow: AST. (In Russ.)
13. Yakimovich, A.K. (1995) *The magical universe.* Moscow: Galart. (In Russ.)
14. Terekhina, V.N. (2005) ‘Ways of Russian expressionism’, in Terekhina, V.N. (comp.) *Russian expressionism: theory, practice, criticism*. Moscow: IMLI RAN, pp. 3–5. (In Russ.)
15. Tolstoy, L.N. (1983) ‘What is art?’, in Tolstoy, L.N. *Collected works in 22 volumes,* vol. 15. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, pp. 40–222. (In Russ.)
16. Borichevsky, E.I. (2005) ‘Philosophy of expressionism’, in Terekhina, V.N. (comp.) *Russian expressionism: theory, practice, criticism*. Moscow: IMLI RAN, pp. 452–457. (In Russ.)

Информация об авторе

Фотиева Ирина Валерьевна, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры теории и практики журналистики, Алтайский государственный университет, Барнаул, Российская Федерация, fotieva@bk.ru, https://orcid.org/0000-0002-9918-1635.

Information about the author

Irina Valerievna Fotieva, Full Doctor of Philosophy, Docent, Professor, Department of theory and practice of journalism, Altai State University, Barnaul, Russian Federation, fotieva@bk.ru, https://orcid.org/0000-0002-9918-1635.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 18.07.2023; одобрена после рецензирования 03.08.2023; принята к публикации 07.08.2023.
The article was received by the editorial board on 18 July 2023; approved after reviewing on 03 August 2023; accepted for publication on 07 August 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 246–263. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 246–263. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 73.01/.09:24
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.017

Творческое наследие Санжи-Цыбик Цыбикова: опыт иконометрических исследований





Шишин Михаил Юрьевич [a]
Онуфриенко Даниил Евгеньевич [b]

[a, b] Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация
[a] Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация
[a] shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509
[b] daniilonufrienko@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена наследию бурятского художника-скульптора, архитектора, религиозного мыслителя Санжи-Цыбик Цыбикова (1877–1934). Рассматриваются основные темы, символы, художественные приемы и техники, используемые мастером в его произведениях, предоставлен анализ некоторых его наиболее значимых работ. Применяется междисциплинарный методологический подход, объединяющий иконометрию, иконологию, формально-стилистический и семантический методы. Показано, что иконометрия, являясь важнейшим композиционно-символическим методом в буддийской скульптуре, открывает возможности нового анализа и интерпретации произведений искусства. Проведен анализ иконометрических построений скульптур С.-Ц. Цыбикова, и в результате выявлена связь мировоззренческой (буддийской) основы его творчества с используемыми художественными приемами.
Ключевые слова: Санжи-Цыбик Цыбиков, буддизм, буддийская скульптура, иконометрия

Для цитирования: Шишин М.Ю., Онуфриенко Д.Е. Творческое наследие Санжи-Цыбик Цыбикова: опыт иконометрических исследований // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 246–263. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.017. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1044.

© Шишин М.Ю., Онуфриенко Д.Е., 2023

Original article

The oeuvre of Sanzhi-Tsybik Tsybikov: experience in iconometric research

Mikhail Yu. Shishin [a]
Daniil E. Onufrienko [b]

[a, b] *Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation*
[a] *shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509*
[b] *daniilonufrienko@gmail.com*

Abstract. The article is devoted to the oeuvre of the Buryat sculptor, architect, religious thinker Sanzhi-Tsybik Tsybikov (1877–1934). The author examines the main themes, symbols, and artistic techniques used by the artist in his works and analyses some of his most significant sculptures. An interdisciplinary methodological approach combining iconometry, iconology, formal-stylistic and semantic methods formed the basis of the research. Iconometry, being the most important compositional and symbolic method in Buddhist sculpture, opens up opportunities for new analysis and interpretation of works of art. The analysis of the iconometric constructions of S. Tsybikov's sculptures revealed the connection of the ideological (Buddhist) basis of his work with the artistic techniques used.
Keywords: Sanzhi-Tsybik Tsybikov, Buddhism, Buddhist sculpture, iconometry

For citation: Shishin, M.Yu. and Onufrienko, D.E. (2023) 'The oeuvre of Sanzhi-Tsybik Tsybikov: experience in iconometric research', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 246–263. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.017. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1044. (In Russ.)

Введение

Творчество бурятского буддийского художника и скульптора Санжи-Цыбик Цыбикова — одна из ярчайших страниц в буддийском искусстве не только Бурятии и России, оно имеет, безусловно, и мировое значение. Несмотря на сложнейший период жизни мастера — 1920–1930-е годы, сопровождавшиеся гонениями на буддийскую веру, многие работы художника сохранились и заслуженно являются предметом гордости Национального музея Республики Бурятия в Улан-Удэ. Большая часть его произведений находится в постоянной экспозиции, они сопровождаются подробными подписями и аннотациями, что показывает высокий уровень изученности наследия художника. Сотрудники музея и другие искусствоведы высоко оценили значение наследия буддийского скульптора, и его творчеству и жизни в целом посвящены серьезные научные труды, что позволяет нам не останавливаться подробно на биографии и становлении мастера. Отметим в этом плане альбом С.Б. Бардалеевой «Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1934) и школа буддийской скульптуры в Янгажинском дацане» [1]. Важной для нашего исследования является книга Ц.-Б.Б. Бадмажапова [2], в которой проводится анализ изображений божеств и, главное, мандалы Гунриг, которая, на наш взгляд, может рассматриваться как своего рода символический и топологический ключ к семантике скульптур С.-Ц. Цыбикова.

Обращаясь к творчеству мастера, можно констатировать следующее. Посвященные ему биографические труды, подробное описание, а также формально-стилистический и композиционно-иконографический анализ особенностей его

скульптур позволяют продолжить изучение его наследия в новом ракурсе, в частности, с точки зрения иконометрии и систем пропорционирования. Кроме того, перспективными мы считаем исследования в области метафизической топологии и связи скульптур с храмовым сакральным пространством. Это, в свою очередь, расширяет возможности искусствоведческо-семантической интерпретации произведений С.-Ц. Цыбикова. Подобное направление, весьма обширное и сложное, требует использования различных методов, и опыт применения одного из них к работам С.-Ц. Цыбикова является *целью* данной статьи. Соответственно, можно определить ряд задач, которые необходимо решить для достижения обозначенной цели. *Первая задача* состоит в дальнейшем исследовании особенностей творческого метода буддийского скульптора. С нашей точки зрения, здесь перспективен подход, связанный с выявлением «художественного задания», разработанный Г. Зедльмайром [3], Э. Панофским [4] и развитый другими искусствоведами. Он, по сути, ведет к раскрытию мировоззренческих установок и связанных с ними художественных целей художника. *Вторая задача* касается применения метода иконометрии к творчеству буддийских скульпторов, что одновременно можно рассматривать как ключ к композиционно-семантическому анализу их произведений. И, наконец, *третья задача* исследования связана с системой пропорционирования и вероятных иконометрических схем, которые могут быть выявлены в скульптурах С.-Ц. Цыбикова. Это, в свою очередь, имеет важное значение для интерпретации и анализа его произведений и может быть применено при истолковании символико-художественных особенностей буддийского храма и скульптуры в целом.

Особенности творческого метода С.-Ц. Цыбикова

Сначала кратко напомним основные вехи его биографии. Санжи-Цыбик Цыбиков родился в 1877 году в улусе Ошор Булак, около села Верхняя Иволга. Учился в Янгажинском дацане и, окончив там философский факультет, получил самую высокую ученую степень. На его духовное становление большое влияние оказал выдающийся буддийский учитель Даши-Доржо Итигэлов, который преподавал в цанните-дацане, где в это время обучался С.-Ц. Цыбиков. «Многие знания, посвящения он получил от своего Коренного Учителя»,— пишет С.Б. Бардалеева [1, с. 9]. Дацан в 1917 году, в пору своего расцвета, был одним из самых сильных центров буддийской метафизики и искусства в Бурятии. Там же лама Итигэлов ушел из этого мира, чтобы вернуться через 75 лет в нетленном виде, что сегодня рассматривается как удивительный и не объяснимый с точки зрения науки феномен, которому посвящены специальные исследования таких авторов, как Д.Д. Амоголонова [5], А.А. Федотов, И.А. Лаврецкая [6] и т.д. В период гонений на религию дацан был разобран, а многие ламы репрессированы, в 1938 году дацан прекратил свое существование. Цыбиков в 1931 году был арестован вместе с другими ламами, но после месяца пребывания в камере освобожден, ввиду того что необъяснимым образом исчезли все документы, обосновывающие необходимость его расстрела. Скульптор вернулся в родные места, где и ушел из жизни в 1934 году.

Глубокие знания по буддийской метафизике, буддийскому канону и разнообразным технологиям позволили ему не только создавать уникальные произведения, но и стать педагогом для начинающих скульпторов. Его имя с благоговением произносилось учениками, которых он отбирал лично.

В каждой скульптуре мастера воплощены сострадание, миролюбие и покой, которые являются центральными темами буддизма. Его произведения были не только высокохудожественными, но и имели глубокий духовный смысл. Всё это можно рассматривать как основание для более углубленного раскрытия его творческого метода.

Сделаем небольшое отступление. Одним из важнейших объектов философии художественного творчества является проблема единства содержания и формы. С этой позиции можно выделить три подхода к самому искусству. Есть искусство, где главенствующими являются поиски новых форм, и не только у авангардистов, но и реалистов. Это «технематическая» линия, от греческого «техне». Есть значительный круг художников, для которых искусство — особая форма познания бытия. Они изучают законы построения художественной формы, ведут поиски в пластическом и содержательном планах, например, в области раскрытия психологии модели в портрете, как, например, Рембрандт. Это можно назвать «эпистематическим» («эпистема» — познание) направлением.

И есть, наконец, «софийный» вид искусства, когда художник является, по сути дела, проводником высших образов и смыслов [7]. Судя по всем признакам и по той области, в которой он реализовывал себя (религиозное буддийское искусство), С.-Ц. Цыбиков по преимуществу принадлежал именно к нему. В то же время он являл собой редчайший тип художника, который благодатно соединял в себе разные линии, обладая глубокими знаниями, касающимися сложнейших технологических приемов и систем пропорционирования, и, используя разнообразные приемы и методы, добивался высокой выразительности своих работ.

Цыбиков любил использовать дерево, особенно кедр, который, будучи податливым и мягким,

давал возможность воплощать сложные пластические образы. Отличительными чертами индивидуального стиля мастера являются использование утонченных, плавных линий, композиционная выразительность с определенной долей экспрессивности. Для достижения художественных целей он часто комбинировал дерево с папье-маше, что позволяло при расписывании красками готовых скульптур создавать яркие колористические сочетания. С.Б. Бардалеева, описывая его технологические приемы, отмечает: «Сначала вырезалась фигура из дерева, затем ее оклеивали тканью, сверху наносили слой измельченной бумаги, смешанной с растительным клеем. В конце работы скульптуру обмазывали глиной с клеевым связующим, изготовленным из отвара корней некоторых растений» [8, с. 53–54].

Определяя «художественное задание» С.-Ц. Цыбикова, можно утверждать, что искусство для него было той сферой, через которую он стремился раскрыть зрителям духовные ценности буддийского вероучения, отразить его философские идеи, в том числе древнейшую идею единства мира и человека.

Иконометрические исследования скульптур С.-Ц. Цыбикова

Иконометрия и иконография лежат в основании создания буддийской скульптуры. Иконометрия восходит к древнейшим приемам и схемам, которые возникли еще до буддизма в индуизме и затем получили развитие в первую очередь в тибетских буддийских школах. Она уже стала предметом пристального внимания со стороны многих ученых. Ю.Н. Рерих [9] провел значительные исследования по буддийской иконографии, раскрывая глубинные смысловые значения икон, связанные с духовностью и культурой народов. Можно также отметить работы российского иконографа и искусствоведа К.М. Герасимовой [10]; академика-индолога Локеша Чандры, в частности его «Словарь буддийской иконографии» [11]; исследователя архитектуры, истории, археологии и народного искусства Западных Гималаев О. Ханды, который в книге «Буддийские монастыри Гималаев» [12] уделяет особое внимание пропорционированию и иконометрии. Выдающимся современным монгольским ученым, продолжающим развивать методы иконометрии, является Лама Пурэвбат. Проведенные им исследования позволяют выявить систему пропорционирования произведений буддийского искусства Монголии в целом (см. например, его фундаментальный труд «Монгольская ступа» [13]).

Представим теперь возможную реконструкцию композиционно-иконометрических схем, которые обнаруживаются в скульптурах С.-Ц. Цыбикова, опираясь на работы О. Ханды и ламы Пурэвбата.

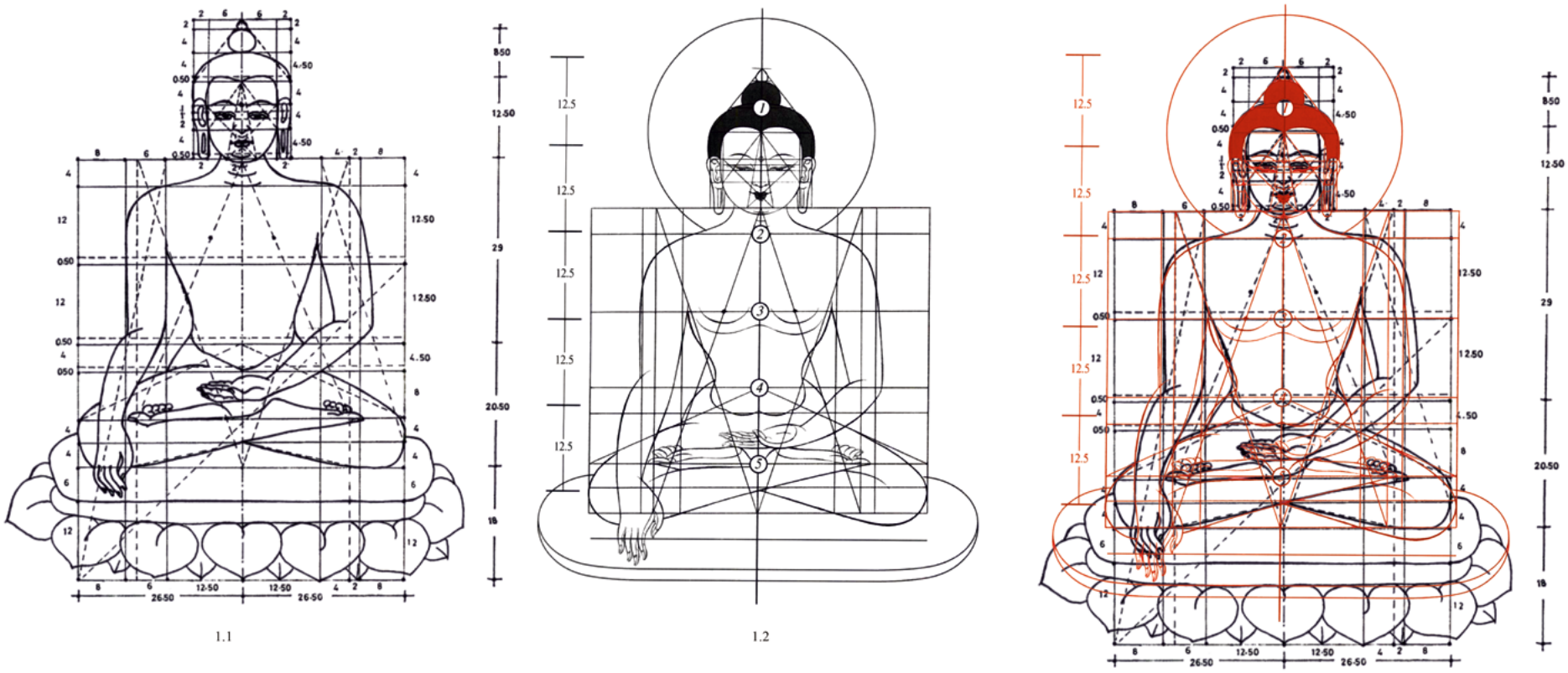
Одним из самых распространенных и узнаваемых образов в буддистской иконографии является изображение сидящего Будды. Эта медитативная поза обладает особым символическим значением, воплощенным во всех деталях: мудрах, позе тела, одежде, чертах лица.

В изображении, созданном Г. Пурэвбатом, использована варада-мудра, выражающая приветствие, милосердие и сострадание (рис. 1.1). Спина Будды прямая, а плечи расслаблены, что символизирует состояние гармонии и спокойствия. Профессор О. Ханда практически таким же образом представляет иконометрическую схему сидящего Будды (рис. 1.2).

Сравнивая эти две схемы методом наложения (рис. 2), замечаем ряд важных деталей. В целом сохраняется единая иконометрическая схема, общие пропорциональные соотношения остаются неизменными, однако заметны отличия в деталях, линиях изгиба и положения частей тела в композиции — на уровне грудной клетки, плеч и т.д. Это может быть обусловлено разными факторами, такими как национальные особенности скульптурных буддийских школ, период исполнения, материал и др. Предполагаем, что именно в этих отличиях стоит искать то, что будет характеризовать особенности творческого подхода того или иного художника. Этот сравнительный анализ в будущем целесообразно дополнить изучением особенностей изображения драпировок, религиозных атрибутов, колористических решений и т.д.

Проанализируем теперь одну из наиболее впечатляющих скульптурных композиций, созданных бурятскими мастерами под руководством С.-Ц. Цыбикова,— мандалу Гунриг. Это комплекс скульптурных изображений буддийских божеств, которые имеют точное каноническое размещение в сакральном пространстве, что получило отражение в диаграмме мандалы, представленной в экспозиции музея и опубликованной в ряде книг [1, с. 70–71]. По сути, это ключ к пониманию сложнейших, в том числе и иерархических моментов в буддийском пантеоне. Композиция сначала располагалась в Янгажинском дацане. «В 1938 году дацан был закрыт,— пишет С.Б. Бардалеева,— и ритуальные предметы, сохранившиеся в нем, были вывезены в музей, где они сейчас составляют основную коллекцию буддийских произведений искусства. Однако комплекс мандалы не сохранился полностью: изначально в нем было 37 скульптур, но до наших дней дошли только 34 фигуры, которые имеют различные дефекты, утраты фрагментов и атрибутов» [4, с. 73].

Мандала имеет древнеиндийское происхождение и относится к классу йога-тантр. Божества, представленные в ней, разделены на группы, которые проецируются на основу с определенной



1.1 1.2

1. **Иконометрическая схема сидящего Будды**, выполненная:
1.1 — Г. Пурэвбатом [13, с. 152],
1.2 — О. Хандой [12, с. 294]

2. **Иконометрическая схема сидящего Будды. Наложение схем Г. Пурэвбата и О. Ханды**

последовательностью. Каждая фигура отличается размерами, позами и атрибутами (рис. 3–4).

Воссоздадим иконометрическую схему ряда буддийских божеств, выполненных С.-Ц. Цыбиковым и мастерами под его руководством. Все выбранные божества разделены на три группы.

Первая группа включает в себя девять божеств мандалы Гунриг. Наиболее важная скульптура расположена в центре мандалы — это четырехликий Будда Вайрочана (санскр.), Гунриг (бур.) — Дхьяни-Будда Центра. Он олицетворяет сияние, всепроникающую силу и благодеяние. Скульптура белого цвета, символически связанного с понятиями пустоты и чистоты. В руках у Будды Колесо Учения, которое является центральным элементом композиции. Вторая скульптура находится в ближайшем к центру круге мандалы, это Тара (санскр.), Долма (бур.) — праджня, спутница татхагаты Амогхасиддхи. Доминирующий цвет — желтый, ее миссия — поддержка процветания и веры, левая рука касается сидения, правая рука сложена в мудре Притхви; из атрибутики — рядом с рукой стебель лотоса с бутоном. Третья статуя находится в следующем круге мандалы, это Ваджрасадху (санскр.), Доржи Лэгва (бур.) — ваджраводхисаттва, защитник скрытых буддийских учений — зеленого цвета как символ жизненной силы. Руки находятся в районе груди с двумя ритуальными предметами Ваджрами, символизируя силу и нерушимость (рис. 5).

Четвертая статуя Ваджрадхарма (санскр.), Доржи чой (бур.) — ваджраводхисаттва, белого цвета, один из главных атрибутов — стебель лотоса с бутоном. Пятая статуя Ваджрагита (санскр.), Лума Гармар (бур.) — ваджратара в мандале Гунриг — находится вне обозначенных кругов, в правом верхнем углу. Она белого цвета, в руках музыкальный инструмент пилван. Шестая скульптура, Ваджрахету (санскр.), Доржи-жу (бур.) — ваджраводхисаттва, находится в третьем круге мандалы. Она оранжевого цвета как символ смирения и освобождения, левая рука касается сидения, правая рука держит колесо учения (рис. 6).

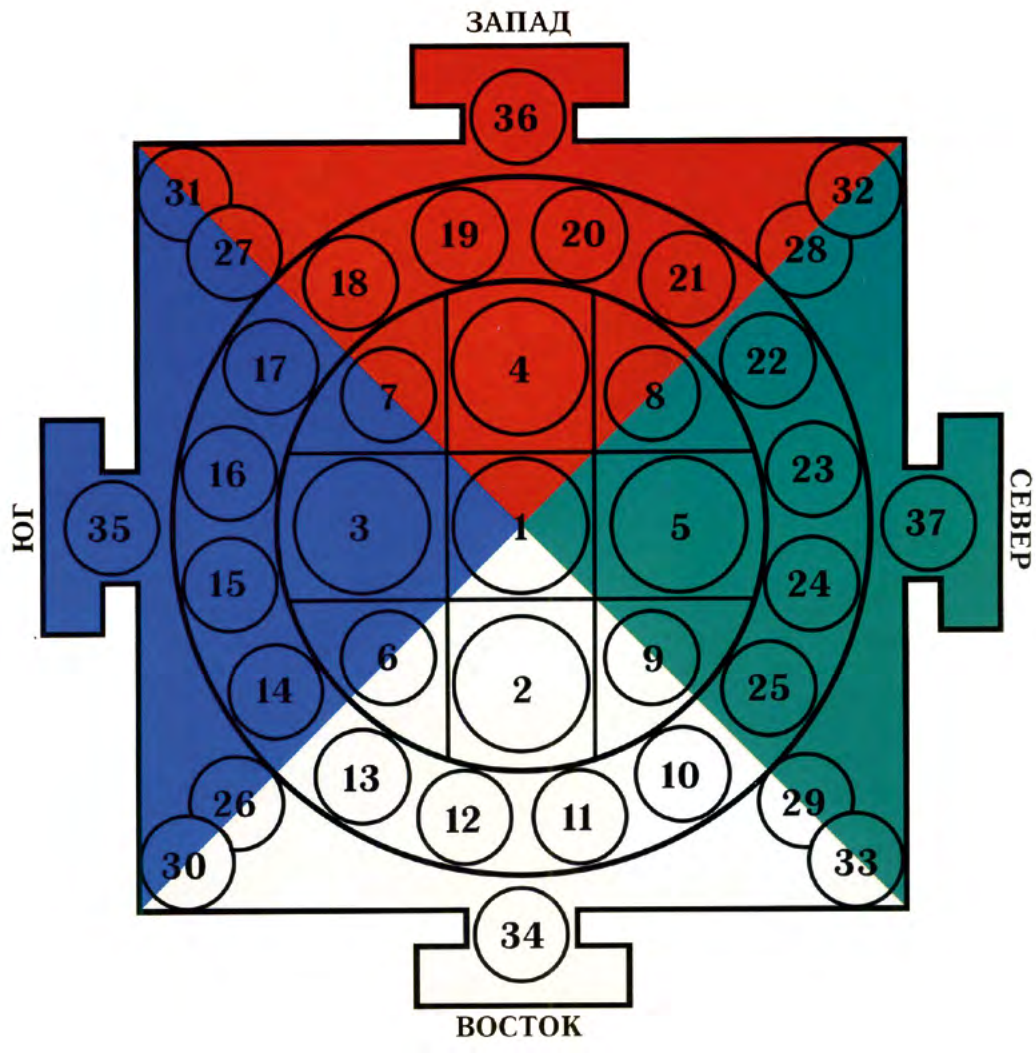
Седьмая скульптура, Ваджранатья (санскр.), Гарма Насаг Дог (бур.) — ваджратара, расположена в правом нижнем углу. Голова и ноги белого цвета, а туловище и руки — синего, как символ сострадания и мудрости. Руки находятся возле грудной клетки и сложены в мудру Дигдзуб. Восьмая скульптура, Пандара (санскр.), Гой Гарма (бур.), спутница татхагаты Амитабхи, находится на третьем круге. Она оранжевого цвета, левая рука касается сидения, правая рука сложена в мудре Витарка. Девятая скульптура, Анкуша (санскр.), Доржи Чагью (бур.), страж восточных ворот в мандале Гунриг. Она желтого цвета, руки находятся в зоне грудной клетки и держат особый символический атрибут «ваджрный аркан» (рис. 7).

Вторая группа скульптур не связана с мандалой Гунриг. Для анализа были выбраны пять наиболее характерных скульптур, отражающих стиль

3. **Макет-реконструкция мандалы Гунриг С.-Ц. Цыбикова**.
Автор-реставратор:
М.Н. Лебель.
1979–1981.
Источник: [1, с. 70]

4. **Мандала 37-ричного Сарвавид Вайрочаны (Гунриг) по Паришодхана тантрам**.
Источник: [1, с. 77]





Цыбикова. Первая триада относится к группе божеств долгой жизни. Одной из скульптур является Белая Тара, Ситатара (санскр.), Сагаан Дара-Эхэ (бур.) — семиглазая богиня беспредельного сострадания, один из самых популярных образов пантеона. У нее два глаза на ладонях, три на лице и два на подошвах, символизирующие внимание и сострадание ко всем существам. Рядом с ее левой рукой — росток лотоса с бутоном (рис. 8). Следующие две скульптуры изображают Амитаюса (санскр.), Аюшу (бур.), божество, приносящее долгую жизнь. Первая выполнена в золотом цвете, а вторая — в красном, символизирующем величие. Обе скульптуры держат вазу с напитком, дарующим бессмертие.

Также есть еще одна скульптура Белой Тары, которая относится к более раннему периоду художника. Здесь мы видим ту же атрибутику, но без богатства мелких деталей, присутствующих в более поздних скульптурах (рис. 9). Наиболее искусная и выразительная скульптура представляет Ушнишавиджайю (санскр.), Зугдэр Намжилма (бур.) — трехглазую восьмирукую богиню сострадания, света, долгой жизни и счастья, являющуюся главным божеством (рис. 10). В ее колористической гамме доминирует белый цвет. Каждый лик имеет свой эмоциональный оттенок. Так, лик с правой стороны выражает упрек и осуждение, а левый лик имеет гневливое выражение и окрашен в желтый оттенок. Атрибутика рук включает в себя двойную ваджру, небольшое изображение Будды, стрелу, лассо, лук со стрелой, нектар бессмертия, а также две руки в мудрах Абхая и Варада. Этот образ символизирует защиту от восьми видов страха.

Для того чтобы показать устойчивость приемов иконометрических схем в творчестве С.-Ц. Цыбикова и его школы, была выделена еще одна группа изображений буддийского пантеона, а именно лам-учителей. Рассмотрим первую триаду скульптур: Чже Цзонхава и его ученики. Главная скульптура представляет учителя милосердия и находится на лотосовидном троне. Окрашена золотистым цветом, руки сложены в мудру Дхармачакра. Скульптуры двух учеников — Жалсаб-Чже и Хайдаб-Чже расположены на прямоугольных тронах, а их руки сложены в мудрах Витарка и Варада (рис. 11).

Следующая скульптура тоже посвящена Чже Цзонхава, но выполнена в более упрощенном варианте и без подробных деталей. Пятая скульптура, и самая реалистичная, это Лубсан Ниндаг Банзаракцаев — ширээтэ, настоятель Янгажинского дацана. Скульптура без трона, в золотом цвете, руки сложены в мудрах Витарка и Варада (рис. 12). Отличительные особенности этих скульптур — массивные формы и упрощенные детали, которые вызывают переживание созерцания и спокойствия.

Переведем изображение всех божеств в формат, позволяющий исключить отвлечение на отдельные детали, колористическое решение и т.п., и наложим на них ранее взятые две иконометрические схемы. В результате этого мы получаем логически выстроенную схему, в которой первый столбец — это рисунок божества, второй столбец — схема наложения на иконометрический рисунок О. Ханды [12, с. 294], а третий столбец — схема наложения на иконометрический рисунок Г. Пурэвбата [13, с. 152] с выделением расхождений красными окружностями. В результате этого получилось три схемы для первой группы (рис. 5–7), три — для второй группы (рис. 8–10) и две — для третьей группы (рис. 11–12).

Как видно, практически во всех скульптурах, с одной стороны, пропорции соответствуют иконометрическому канону, а с другой стороны, автор делает фигуру с более изящной грудной клеткой и значительно увеличивает лотосовидный трон и ноги, что утяжеляет нижнюю часть композиции. Все участки с отличием мы выделили красными окружностями и привели к общей схеме для наглядности (рис. 13).

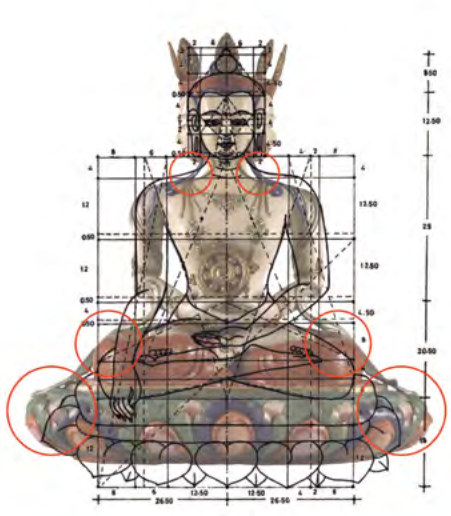
Поскольку установленные нами отличия встречаются во всех изображениях, то можно говорить о едином стилистическом приеме, характерном для творческого метода С.-Ц. Цыбикова и его школы. Композиционно он передает важный семантико-пластический момент. Скульптуры обретают земную устойчивость, крепкую связь с землей, как бы произрастают из неведомых сил и энергий недр. Затем форма начинает расти вверх и заодно сужаться. Этим передается идея восхождения, главенствующая в буддийской метафизике, что обнаруживается отчетливо, например, во всех архитектурных формах.

Достигнув максимума сокращения на уровне талии у большинства скульптур (будто бы восходящая энергия получает максимум своей концентрации), форма начинает расширяться, как бы набухать. Это сходно с моментом задержания дыхания на максимуме вдоха, перед выдохом или произнесением на низкой продолжительной ноте священной молитвенной формулы. Далее форма переходит в третий, меньший по размеру регистр, который затем на уровне прически (например, ушниши) получает завершение. Поскольку это повторяется во всех скульптурах, то при долгом рассматривании и концентрации, для чего, собственно, и предназначалась мандала Гунриг, возникает эффект, сходный с тем, что можно видеть и слышать при унисонном хоровом пении монахов в буддийских храмах. Считается, что человек, достигший высоких степеней совершенства и концентрации, мог не только видеть, но и слышать космический гармонический хор божеств.

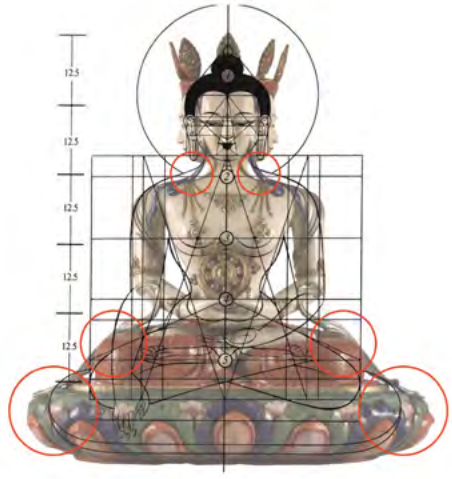
5. 5.1 — С.-Ц. Цыбиков. Будда Вайрочана, Гунриг [1, с. 79];
5.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
5.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
5.4 — С.-Ц. Цыбиков. Тара, Долма [1, с. 95];
5.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
5.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
5.7 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджрасадху, Доржи Лэгва [1, с. 103].
5.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
5.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



5.1



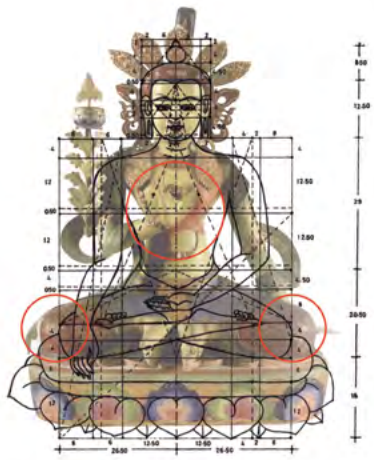
5.2



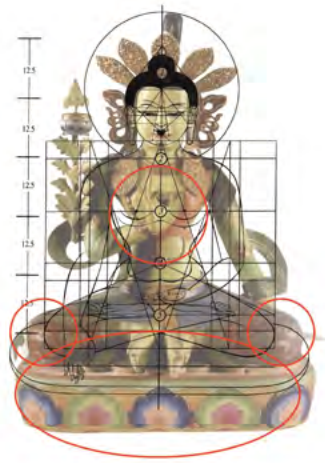
5.3



5.4



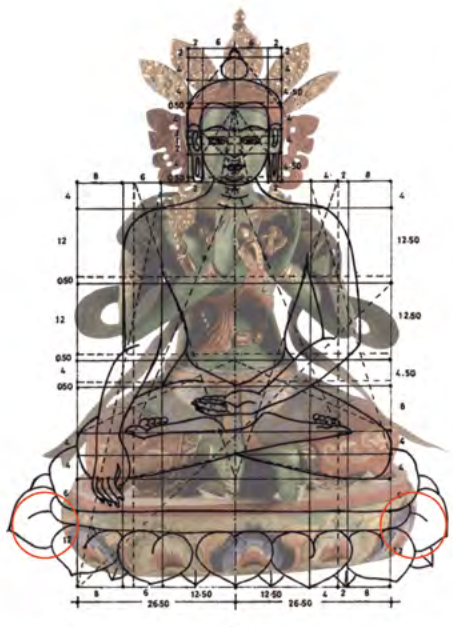
5.5



5.6



5.7



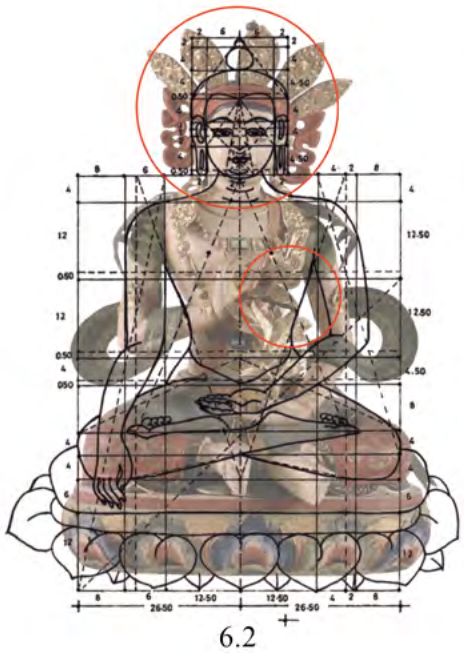
5.8



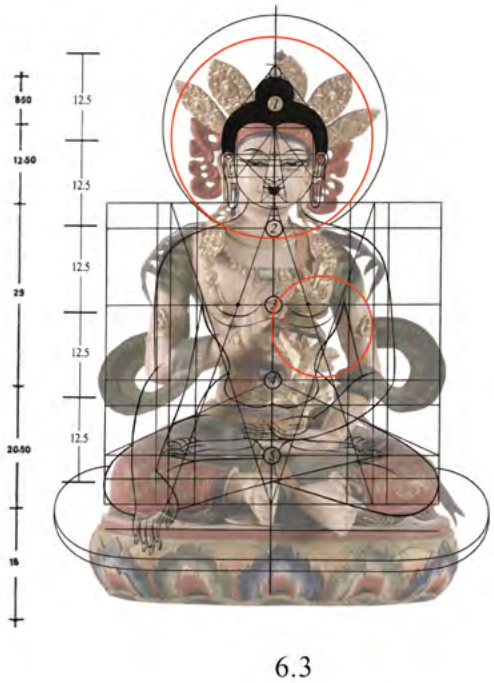
5.9



6.1



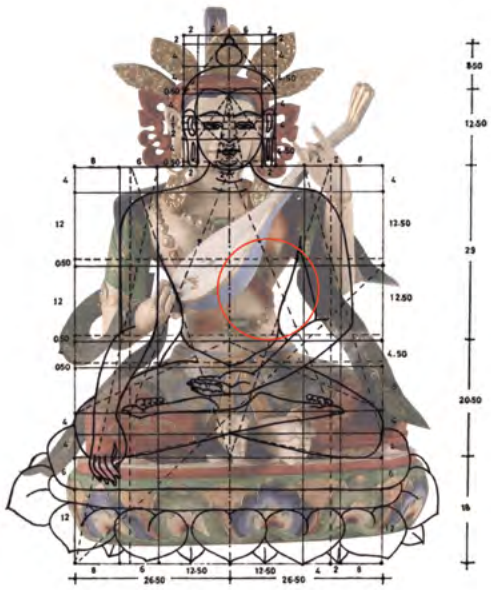
6.2



6.3



6.4



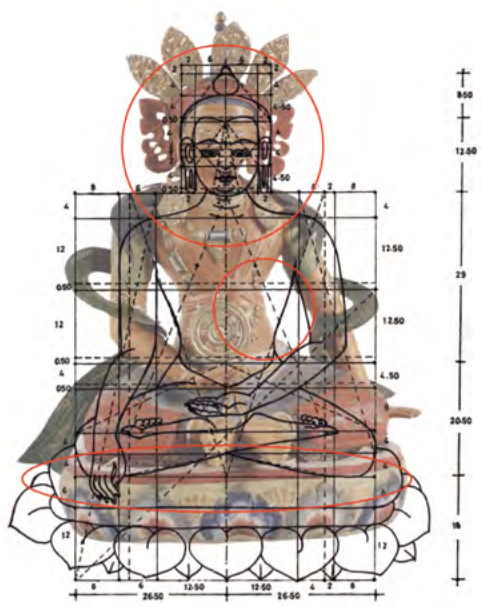
6.5



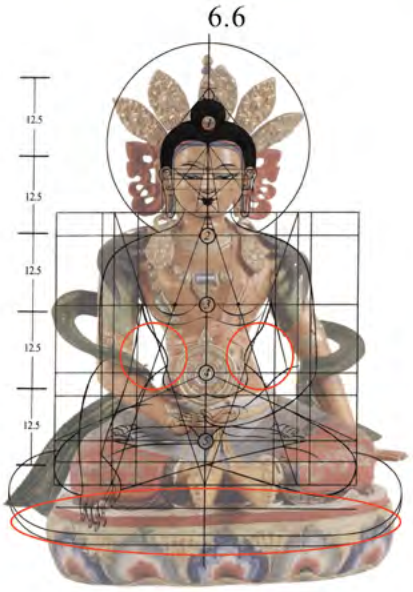
6.6



6.7



6.8



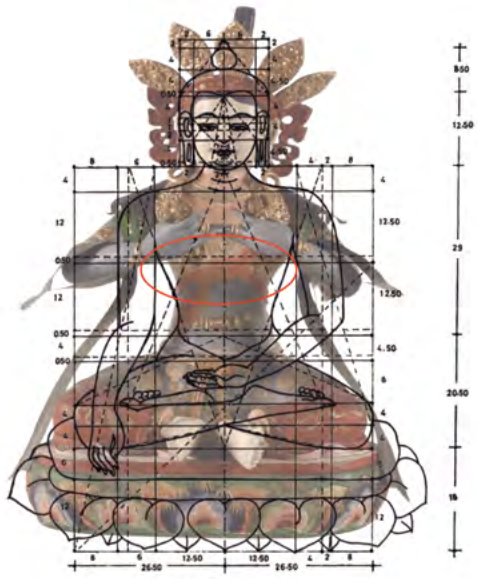
6.9

6. 6.1 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджрадхарма, Доржи чой [1, с. 113];
6.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
6.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
6.4 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджрагита, Лума Гармар [1, с. 133];
6.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
6.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
6.7 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджрахету, Доржи-жу [1, с. 117];
6.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
6.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата

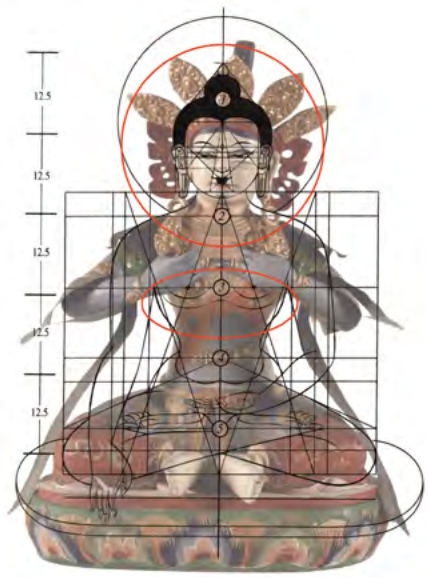
7. 7.1 — С.-Ц. Цыбиков. Ваджранатья, Гарма Насаг Дог [1, с. 135];
7.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
7.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
7.4 — С.-Ц. Цыбиков. Пандара, Гой Гарма [1, с. 93];
7.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
7.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
7.7 —С.-.Ц. Цыбиков. Анкуша, Доржи Чагью [1, с. 143];
7.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
7.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



7.1



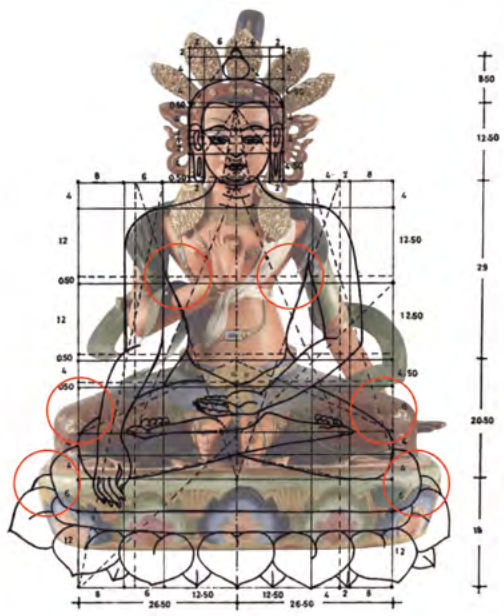
7.2



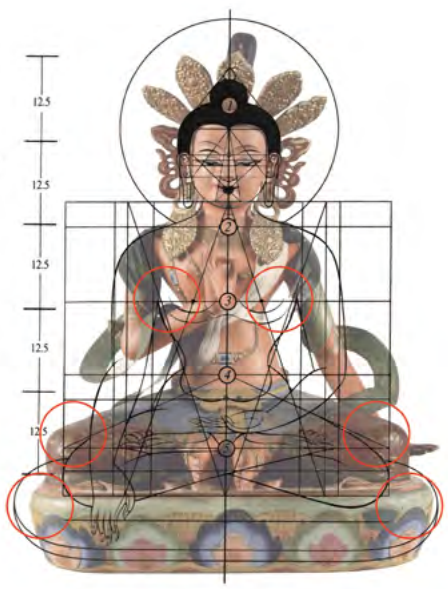
7.3



7.4



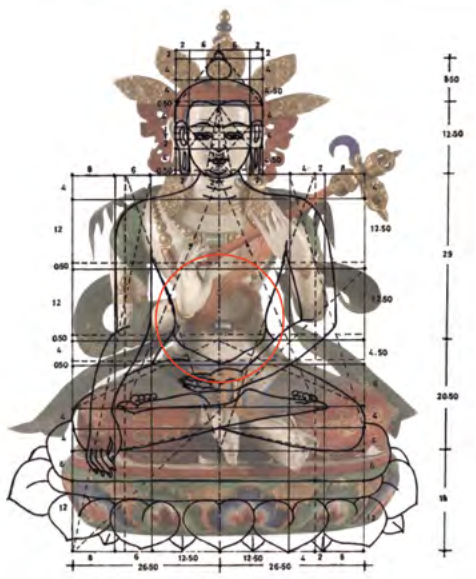
7.5



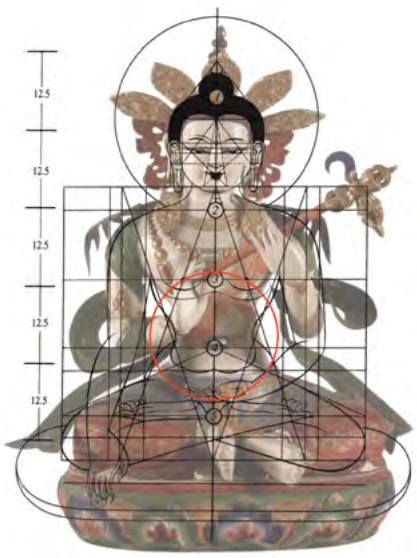
7.6



7.7



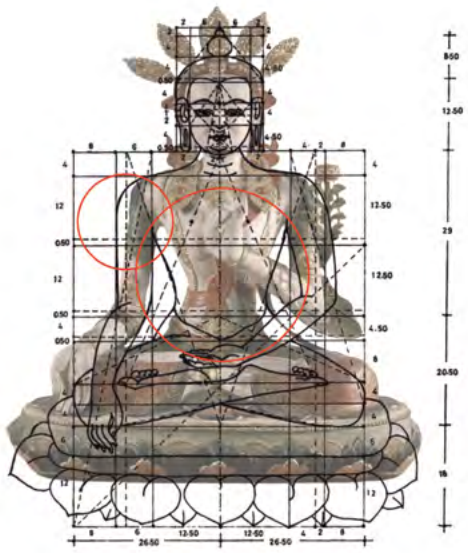
7.8



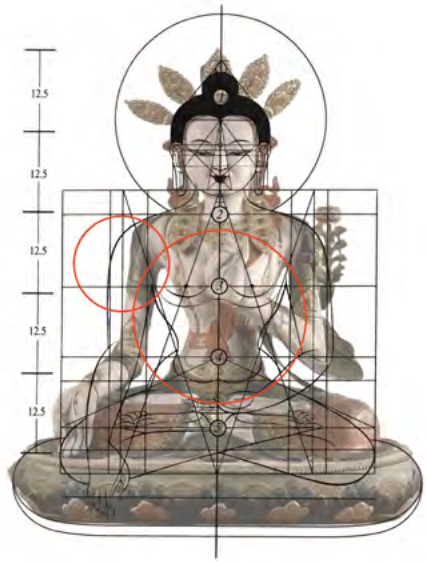
7.9



8.1



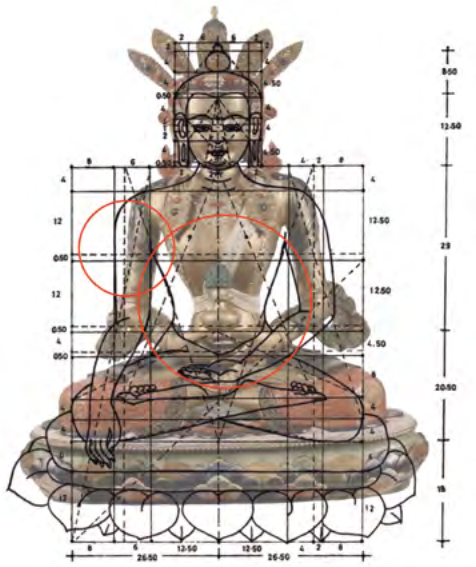
8.2



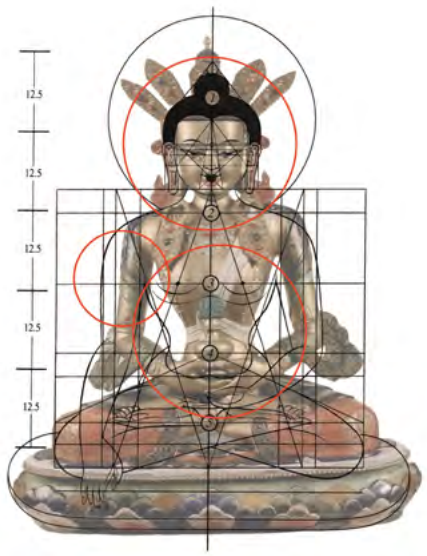
8.3



8.4



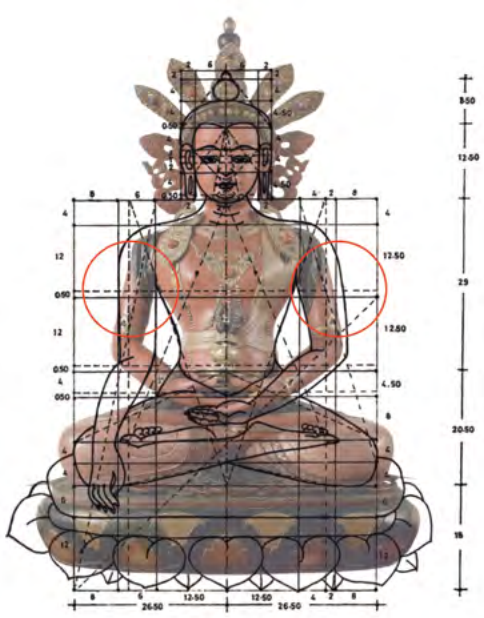
8.5



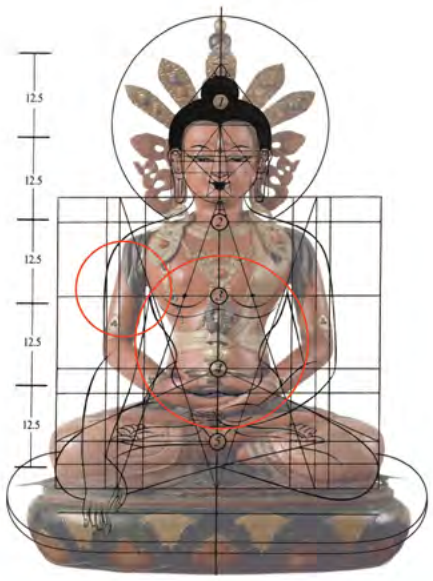
8.6



8.7



8.8



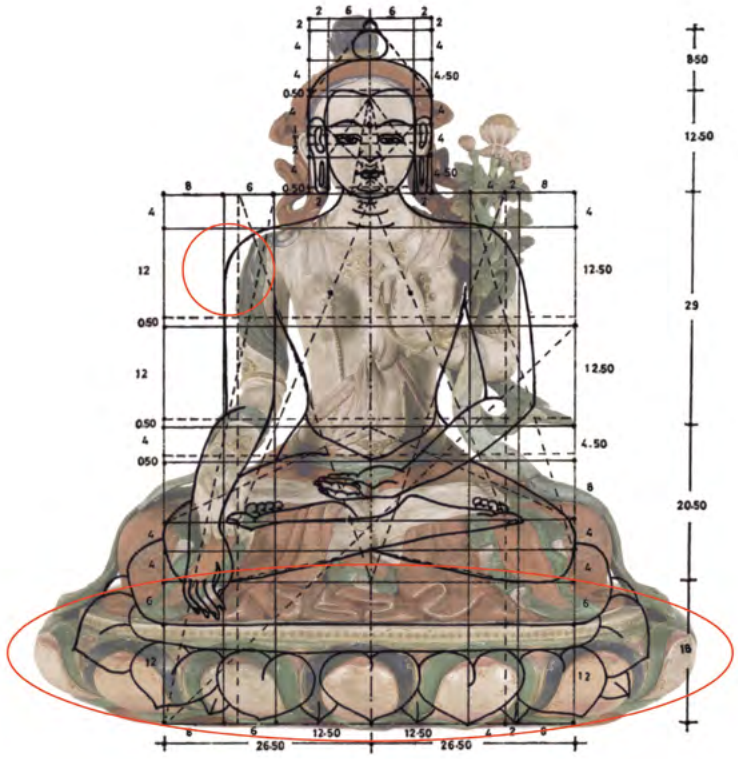
8.9

8. 8.1 — С.-Ц. Цыбиков. Бела Тара, Ситатара, Сагаан Дара-Эхэ [1, с. 155];
8.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
8.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
8.4 — С.-Ц. Цыбиков. Амитаюс, Аюша [1, с. 157];
8.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
8.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
8.7 — С.-Ц. Цыбиков. Амитаюс, Аюша [1, с. 162];
8.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
8.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата

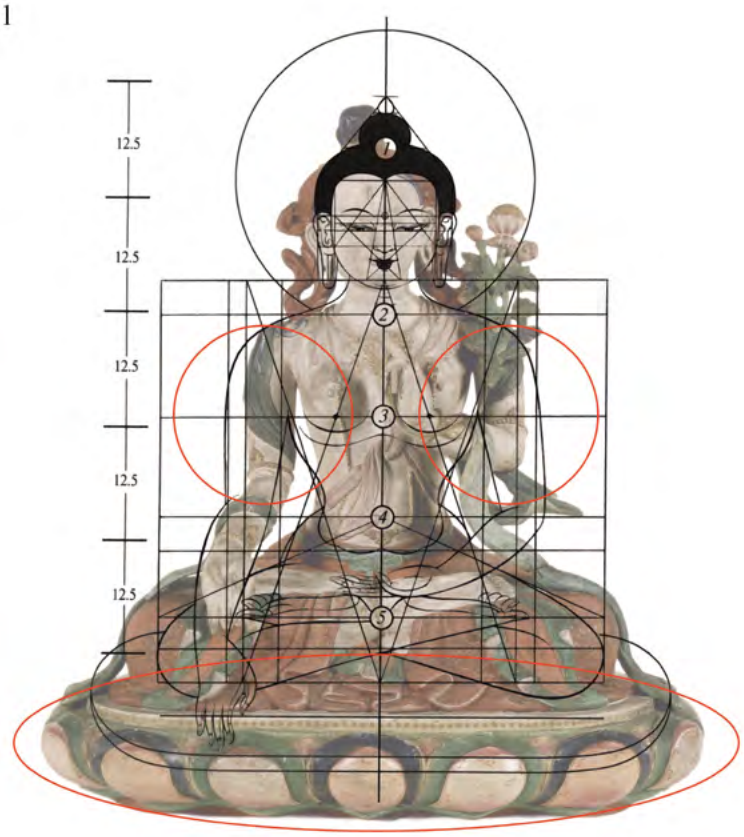
9. 9.1 — С.-Ц. Цыбиков. Белая Тара, Ситатара, Сагаан Дара-Эхэ [1, с. 165];
9.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
9.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



9.1



9.2

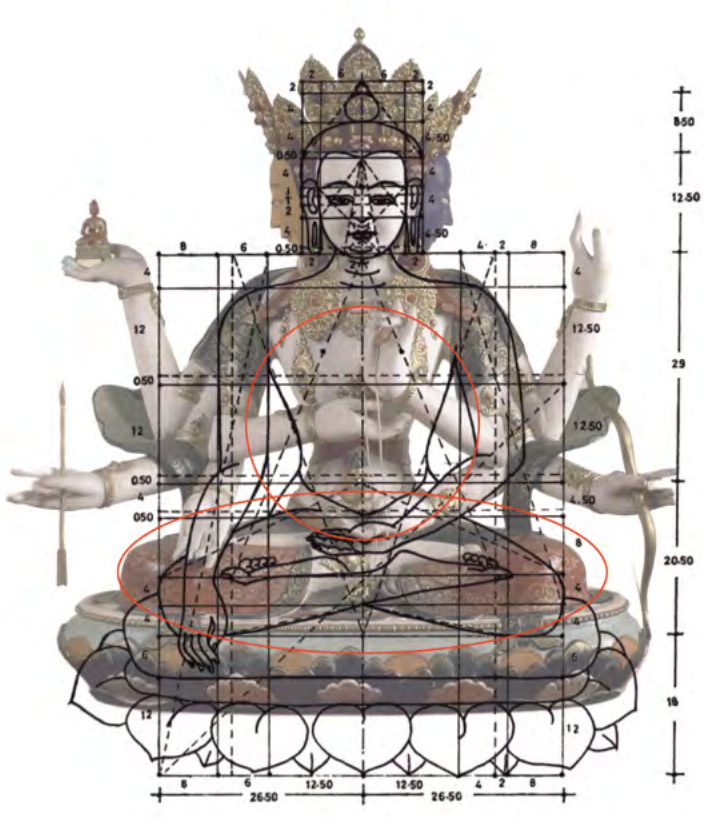


9.3

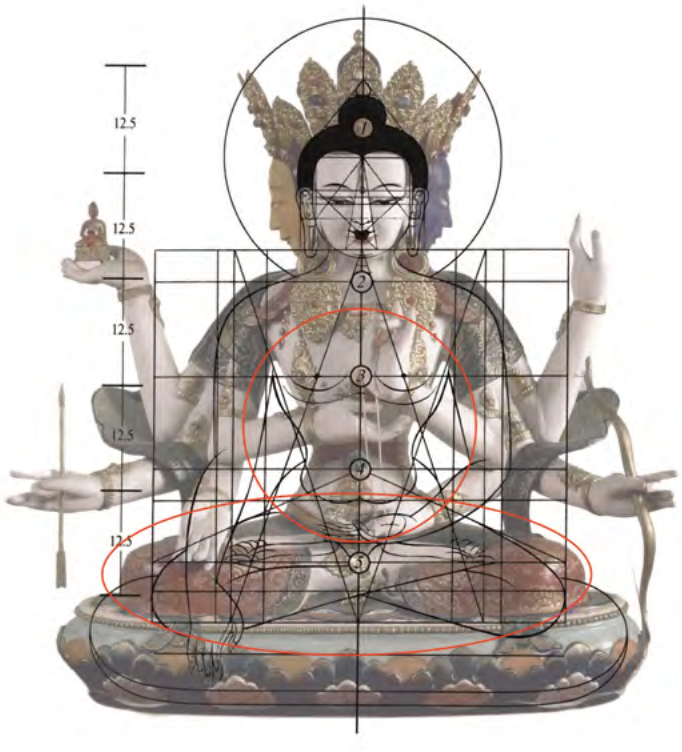
10. 10.1 — С.-Ц. Цыбиков. Ушнишавиджайя, Зугдэр Намжилма [1, с. 159];
10.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
10.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



10.1



10.2

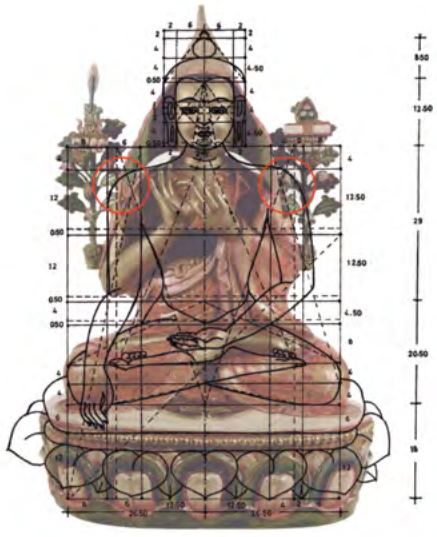


10.3

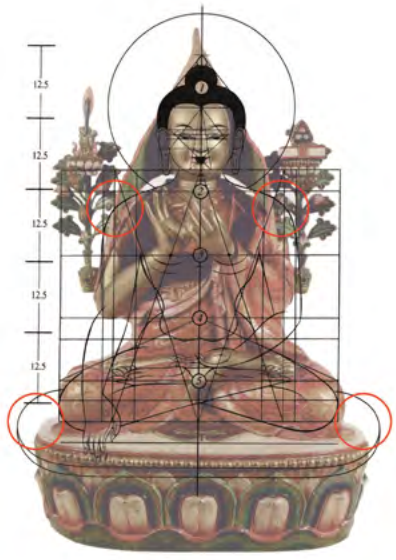
11. 11.1 — С.-Ц. Цыбиков. Чже Цзонхава [1, с. 39];
11.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
11.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
11.4 — С.-Ц. Цыбиков. Ученик Цзонхавы — Жалсаб-Чже [1, с. 41];
11.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
11.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
11.7 — С.-Ц. Цыбиков. Ученик Цзонхавы — Хайдаб-Чже [1, с. 43];
11.8 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
11.9 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



11.1



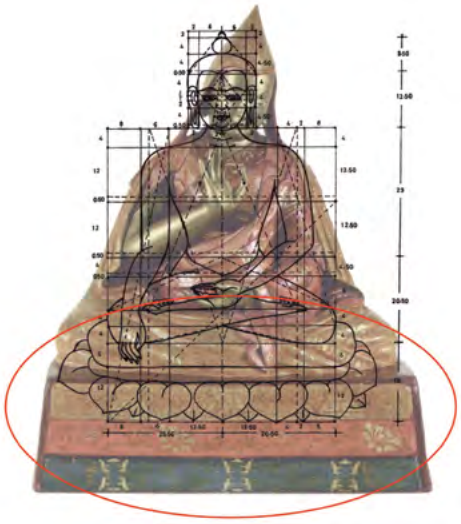
11.2



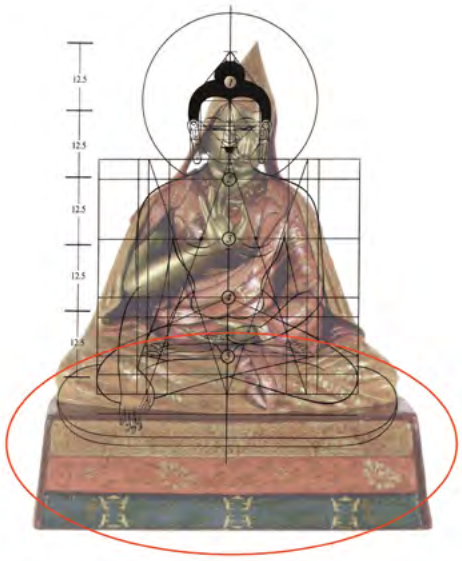
11.3



11.4



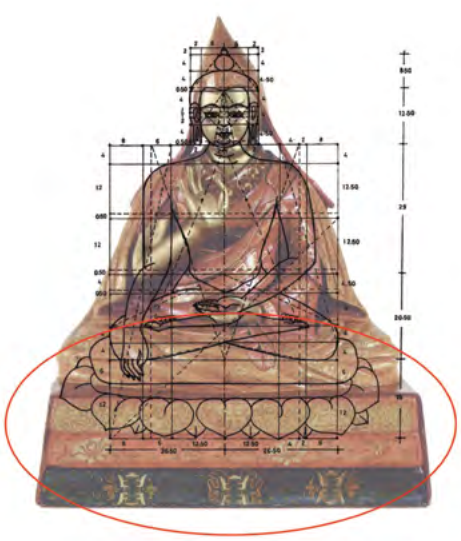
11.5



11.6



11.7



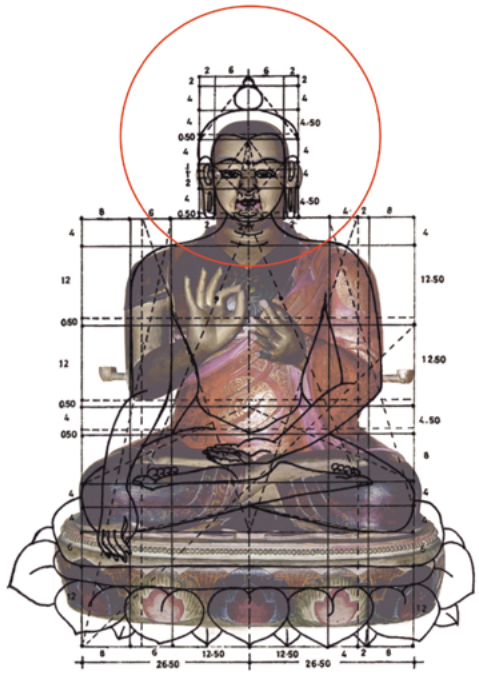
11.8



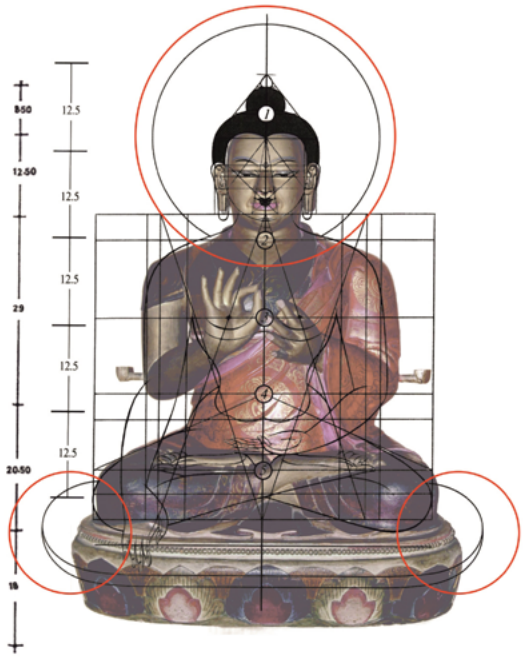
11.9



12.1



12.2

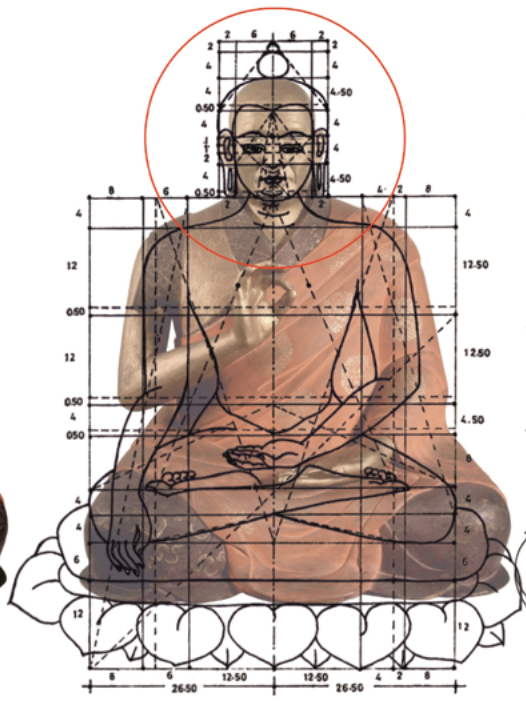


12.3

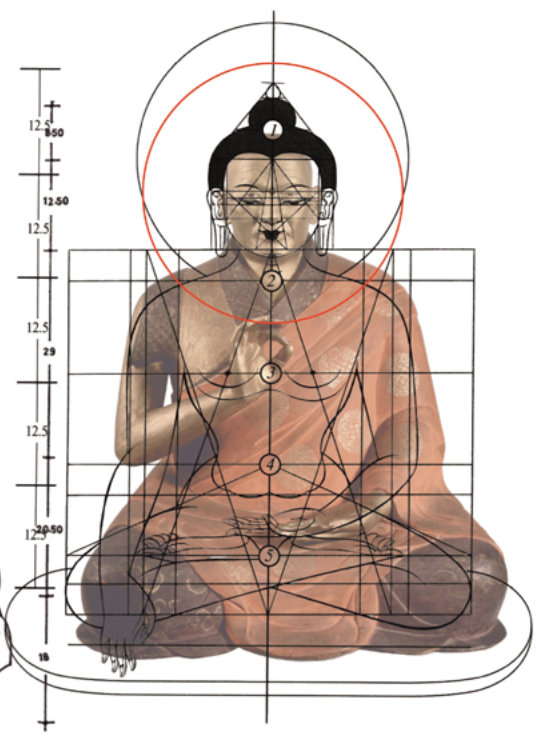
12. 12.1 — С.-Ц. Цыбиков. Чже Цзонхава [1, с. 47];
12.2 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
12.3 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата.
12.4 — С.-Ц. Цыбиков. Лубсан Ниндаг Банзаракцаев [1, с. 57];
12.5 — иконометрическая схема О.Ч. Ханды;
12.6 — иконометрическая схема Г. Пурэвбата



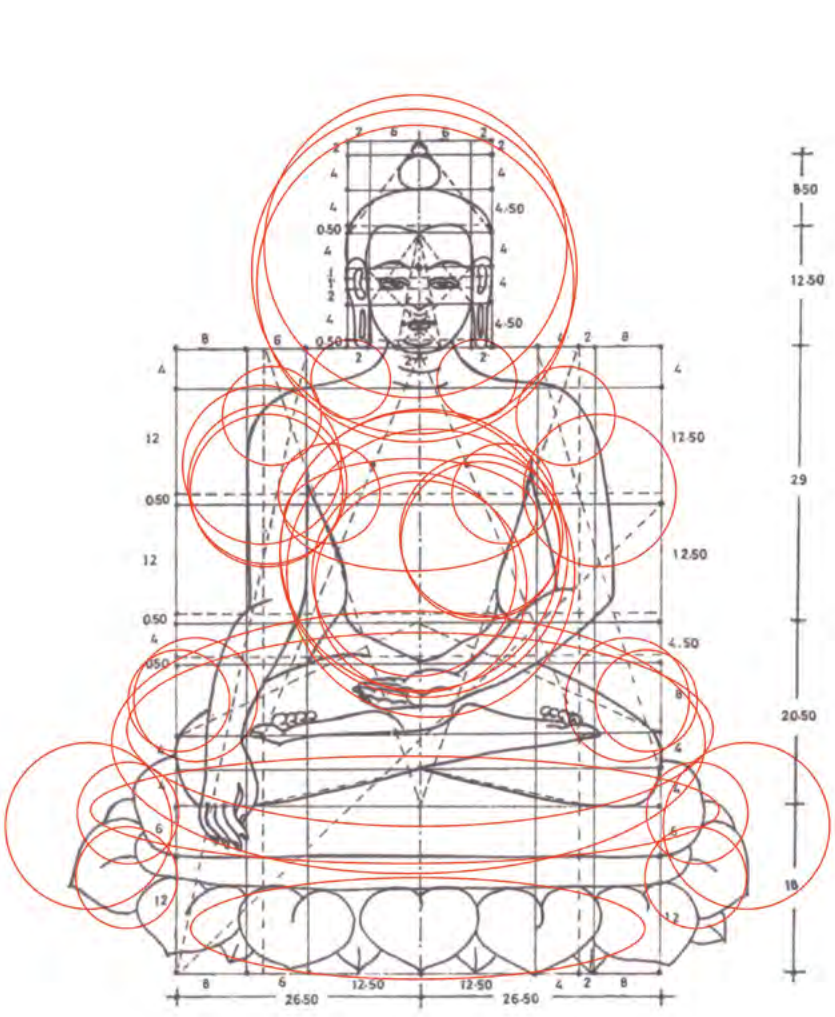
12.4



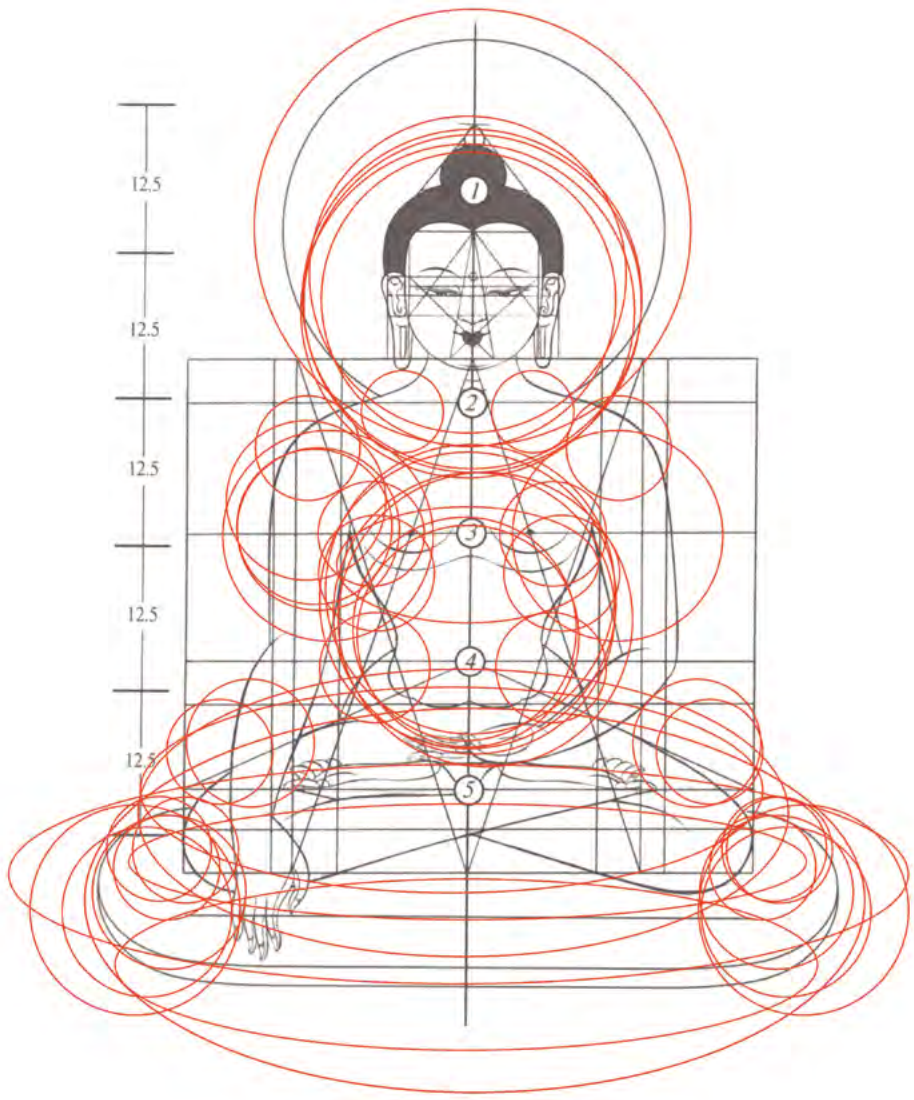
12.5



12.6



13.1



13.2

13. **Сравнение иконометрических схем изображений Будды, выполненных С.-Ц. Цыбиковым**, со схемами:
13.1 — О.Ч. Ханды,
13.2 — Г. Пурэвбата

Выводы

Уникальный комплекс скульптур Гунриг в Национальном музее Республики Бурятия, во-первых, подтверждает высочайший художественный и религиозно-метафизический уровень мастерства С.-Ц. Цыбикова. Глубоко продуманный и высокохудожественно выполненный ансамбль дает семантико-символический ключ к пониманию как отдельных скульптур, так и всего их единства. Можно с большой вероятностью предположить, что в этом комплексе С.-Ц. Цыбиков предчувствовал огромные перемены в стране и верил, что рано или поздно у людей обострится тяга к высшим ценностям и духовным основам бытия (что, собственно, и происходит на наших глазах). И тогда чрезвычайно востребованными станут произведения искусства, которые волнуют человека совершенством художественной формы, раскрывают сложнейшие философские вопросы и в акте молитвенно-медитативного созерцания являют не поддающиеся описанию феномены Надмирной реальности.

Предварительный анализ показал, что пластическая и изобразительная гармония изображений буддийских божеств — как очевидная, внешняя сторона скульптур — зиждется на гармонических пропорциях композиционно-иконометрических схем. Они канонически обусловлены, но талант С.-Ц. Цыбикова помог обогатить образы особым содержанием и привнес черты, выделяющие бурятскую школу среди других художественных школ буддийского мира.

Список источников
1. Бардалеева С.Б. Санжи-Цыбик Цыбиков (1877–1934) и школа буддийской скульптуры в Янгажинском дацане // Бардалеева С.Б. Санжи-Цыбик Цыбиков. Улан-Удэ: Буддийская традиционная сангха России, 2006. С. 8–14.
2. Бадмажапов Ц.-Б.Б. К интерпретации изображения божества из мандалы Кунрига // Буддизм и литературно-художественное творчество народов Центральной Азии / отв. ред. Р.Е. Пубаев. Новосибирск: Наука, 1985. С. 116–120.
3. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Axioma, 2000. 272 с.
4. Панофский Э. Этюды по иконологии. СПб.: Азбука классики, 2009. 480 с.
5. Амоголонова Д.Д. Возвращение хамбо-ламы Итигэлова и новая концепция возрождения Бурятии // Вестник Бурятского государственного университета. 2012. № 7. С. 65–70.
6. Федотов А.А., Лаврецкая И.А. Бурятское чудо или загадочный феномен Итигелова // Проблемы науки. 2018. № 4 (28). С. 72–74.
7. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. 408 с.
8. Бардалеева С.Б. С.-Ц. Цыбиков — создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2019. № 4 (15). С. 50–65. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005.
9. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись / пер. с англ. А.Л. Барковой. М.: Международный центр Рерихов, 2002. 214 с.
10. Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций. Трактаты по иконометрии и композиции Амдо XVIII в. Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 1971. 303 с.
11. Chandra L. Dictionary of Buddhist iconography. Volumes 1–15. New Delhi: Aditya Prakashan, 2000–2005.
12. Handa O.C. Panorama of Himalayan Architecture: Temples (Vol. 1). New Delhi: Indus Publishing Company, 2008. 280 p.
13. Пурэвбат Г. Их Монголын суврага: онолхийгээд бутээх ёс. Улаанбаатар хот: [Хэвлэлийн газар байхгүй], 2005. 566 х.

References
1. Bardaleeva, S.B. (2006) ‘Sanzhi-Tsybik Tsybikov (1877–1934) and the school of Buddhist sculpture in the Yangazhinsky datsan’, in Bardaleeva, S.B. *Sanzhi-Tsybik Tsybikov.* Ulan-Ude: Buddhist Traditional Sangha of Russia. pp. 8–14. (In Russ.)
2. Badmazhapov, Ts.-B.B. (1985) ‘On the interpretation of the image of the deity from the Kunrig mandala’, in Pubaev, R.E. (ed.) *Buddhism and the literary and artistic creation of the peoples of Central Asia.* Novosibirsk: Nauka, pp. 116–120. (In Russ.)
3. Sedlmayr, G. (2000) *Art and truth: theory and method of Art History.* Saint Petersburg: Axioma. (In Russ.)
4. Panofsky, E. (2009) *Studies in iconology.* Saint Petersburg: Azbuka klassiki. (In Russ.)
5. Amogolonova, D.D. (2012) ‘Hambo lama Itigelov’s return and a new concept of revival of Buryatia’, *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta = The Buryat State University Bulletin,* (7), pp. 65–70. (In Russ.)
6. Fedotov, A.A. and Lavretskaya, I.A. (2018) ‘The Buryat miracle or Itigelov’s mysterious phenomenon’, *Problemy nauki = Problems of science,* (4), pp. 72–74. (In Russ.)
7. Lossky, N.O. (1999) *Sensual, intellectual, and mystical intuition.* Moscow: TERRA-Book Club; Republic. (In Russ.)
8. Bardaleeva, S.B. (2019) ‘Tsybikov as a creator of the first Buryat school of Buddhist sculpture’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 50-65. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005. (In Russ.)
9. Roerich, Yu.N. (2002) *Tibetan paintings.* Moscow: International Center of the Roerichs. (In Russ.)
10. Gerasimova, K.M. (1971) *The Tibetan canon of proportions. Treatises on iconometry and composition of Amdo of the 18th century.* Ulan-Ude: Buryatskoye knizhnoye izdatel’stvo. (In Russ.)
11. Chandra, L. (2000–2005) *Dictionary of Buddhist iconography. Volumes 1–15.* New Delhi: Aditya Prakashan.
12. Handa, O.C. (2008) *Panorama of Himalayan Architecture: Temples,* vol. 1. New Delhi: Indus Publishing Company.
13. Purevbat, G. (2005) *Suvara of Great Mongolia: the ritual of crushing*. Ulanbaatar: s.n. (In Mong.)

Информация об авторах

Шишин Михаил Юрьевич, доктор философских наук, академик, председатель, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; профессор, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация. Член Союза художников России, Китайско-Российской академии изобразительного искусства, Ассоциации искусствоведов (АИС), shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509.

Онуфриенко Даниил Евгеньевич, архитектор, искусствовед-стажер, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация, daniilonufrienko@gmail.com.

Information about the authors

Mikhail Yurievich Shishin, Full Doctor of Philosophy, Academician, Chairman, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation. Member of the Union of Artists of Russia, the Chinese-Russian Academy of Fine Arts, the Art Critics and Art Historians Association (AIS), shishinm@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2148-5233, Researcher ID: R-5073-2017, Scopus ID: 57190528509.

Daniil Evgenievich Onufrienko, Architect, Art critic-trainee of the Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, daniilonufrienko@gmail.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 01.09.2023; одобрена после рецензирования 19.09.2023; принята к публикации 22.09.2023.

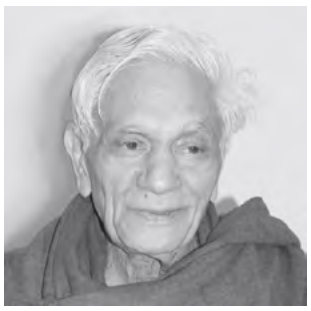
The article was received by the editorial board on 01 September 2023; approved after reviewing on 19 September 2023; accepted for publication on 22 September 2023.

Искусство Евразии. 2023. № 3 (30). С. 264–267. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2023, (3), pp. 264–267. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2023.03.018
Перевод с английского С.М. Белокуровой

Бог глубоких песков





Чандра Локеш [a]

[a] *Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия*

Аннотация. Статья посвящена иконографии Бога глубоких песков, гневного буддийского божества, защищавшего, согласно легенде, монаха Сюань-цзана в его путешествии по Центральной и Южной Азии. Приводятся изображения и тексты из Китайской Трипитаки, японского иконографического собрания «Дзёбодай сю» (Эйбан, 1094 г.), трактатов «Цзу-Энь чуань», «Сингон-миккё-зуин-сю», «Тан Сань-цзан чи», «Тем-бу-гё-дзо», «Дзузо-сё» (Ёгэн), «Бессон-закки» и «Сёсон-дзузо» (Синкаку), «Сикасё-дзузо» и «Аса-ба-сё» (Сёдзё), свитка Дайго-дзи, коллекции Какудзена, сведения из других источников. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.
Ключевые слова: Локеш Чандра, Бог глубоких песков, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Бог глубоких песков // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2023. № 3 (30). С. 264–267. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2023.03.018.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1040.

Short communications article

Deep Sand God

Lokesh Chandra [a]

[a] *International Academy of Indian Culture, New Delhi, India*

Abstract. The article is devoted to the iconography of the God of Deep Sands, an angry Buddhist deity who, according to legend, protected the monk Hüan-tsang on his journey through Central and South Asia. The article presents images and texts from the Chinese Tripitaka, Japanese iconographic collection Jōbodai shū (by Eiban, 1094), treatises Tz'u-en chuan, Shingon-mikkyō-zu-in-shū, T'ang San-tsang chi, Tem-bu-gyō-zō, Zuzō-shō (by Yōgen), Besson-zakki and Shoson-zuzō (by Shinkaku), Shika-shō-zuzō and Asaba-shō (by Shōchō), scroll of Daigo-ji, collection of Kakuzen, and data from other sources. Translation of an article by Lokesh Chandra from the Dictionary of Buddhist Iconography by S.M. Belokurova.
Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Deep Sand God, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2023) 'Deep Sand God', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 264–267. doi:10.46748/ARTEURAS.2023.03.018. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1040. (In Russ.)

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2023

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 3, с. 903–905

Бог глубоких песков (кит. Shen-sha shên, яп. Jinjia shin, Jinsha-kami, Jinjia-taisho) — гневное божество, которое защищало Сюань-цзана (китайский буддийский монах, философ, ученый, переводчик эпохи Тан.— *Прим. перев.*), когда он пересекал пустыню на пути в Индию в VII веке. Скульптор Кайкей в конце XII века создал массивную деревянную скульптуру в цвете, посвященную этому божеству [1, илл. 111]. Согласно «Цзу-Энь чуань» (Tz'u-en chuan): «В пустынном краю к западу от Тунь-хуана с Сюань-цзаном произошло ужасное несчастье: его сосуд с водой упал на песок, и вся вода вылилась. Через несколько дней, проведенных в страданиях и лишениях, было ему видение, в котором явился великий дух в несколько футов высотой с алебардой в руке. Указывая ею вперед, дух произнес: "Почему ты лежишь здесь и не двигаешься дальше?" Учитель поднялся и прошел примерно десять ли… И вот через несколько ли пути он увидел долину в несколько акров, покрытую зеленой травой, и вскоре достиг бассейна с водой».

Японское иконографическое собрание «Дзёбодай сю» (Jōbodai shū) [2, 3189, 8.732b], подготовленное Эйбаном в 1094 году, цитирует «Тан Сань-цзан чи» (T'ang San-tsang chi): «На своем пути в Западные земли за Священными писаниями, он (Сюань-цзан.— *Прим. перев.*) оказался в подвижных песках. И там, в самом сердце пустыни, где не было ни души, вдруг в час монастырской трапезы около дороги возник бассейн с водой, и вода в том бассейне была сладкой, как амброзия. А рядом появились самые редкие и ароматные блюда и напитки. Но никого не было вокруг. И удивленный Учитель подумал: "Кто же наполнил бассейн водой и приготовил эти блюда здесь, в бескрайней пустыне, где даже признака человеческой жизни не увидишь? Я хочу знать, откуда здесь взялось всё это". И ответил ему голос из пространства: "Я – божество. Ты прошел огромный путь, чтобы обрести Священные писания, поэтому я буду твоим духом-защитником. Нет здесь ни воды, ни людей: это я создал воду и еду для тебя"». Японский паломник, посетивший Китай в 838–839 годах, принес описание божества и службу для призывания Бога Глубоких песков [3, 1263, 55.1070a]. По его словам, это божество является ипостасью Вайшраваны (повелитель Севера, глава якшей.— *Прим. перев.*). Его ритуал был описан Амогхаваджрой в VIII веке [3, 1291]. В частности, говорится, что он явился перед Фа-чуанем 10 февраля 566 года и сказал: «Я явлен в гневном облике. Моя голова подобна пунцовому котлу. Обе мои руки подобны сетям неба и земли. На моей шее висит ожерелье из голов семи демонов. Конечности мои опутывают восемь змей, и ноги мои пытаются поглотить два демона» [2, 8.733b; 4, с. 18–20; 5, глава 22].

1. Наиболее распространенный иконографический тип Бога глубоких песков выглядит следующим образом (рис. 1).

Сходные атрибуты можно увидеть в трактатах «Тем-бу-гё-дзо» (Tem-bu-gyō-zō) [2, 214.31], «Дзузо-сё» (Zuzō-shō) под авторством Ёгэна (1075–1159) [2, 86.138, цв. илл.]; «Бессон-закки» (Besson-zakki) под авторством Синкаку (1117–1180) [2, 87.276.], «Сёсон-дзузо» (Shoson-zuzō) того же автора [2, 88.98]; «Сикасё-дзузо» (Shika-shō-zuzō) [2, 89.227], «Асаба-сё» (Asaba-shō), созданных Сёдзё (1205–1281) [2, 264.104].

2. Также существует иконография, включающая изображение третьего глаза, множества змей, оплетающих руки, ноги и правое запястье Бога глубоких песков. В «Тем-бу-гё-дзо» Бог изображен стоящим на скале (не на лотосе) [2, 214.32] (рис. 2).

3. Согласно другой иконографии из свитка «Дайго-дзи» (Daigo-ji) [2, 93.2], Бог глубоких песков держит в руках трезубец, причем в нижней части фигуры нет украшений из слоновьих голов, как в предыдущих примерах (рис. 3).

4. В коллекции Какудзена (1143–1218) [2, 102.390] можно увидеть изображение божества, стоящего на двух лотосах, без змей, с трезубцем в правой руке (рис. 4).

Также в «Тем-бу-гё-дзо» есть изображение [2, 214.30], на котором мы видим Бога глубоких песков вместе с Сюань-цзаном. Китайский монах-паломник стар и изнурен, одет на индийский манер, в правой руке его посох отшельника, а в левой — свиток (рис. 5).

Мудра Бога глубоких песков в трактате «Сингон-миккё-зуин-сю» (Shingon-mikkyō-zu-in-shū) выглядит следующим образом [6, 3.2047a] (рис. 6).













1 | *2*

3 | *4*

5 | *6*

1. **Бог глубоких песков**

2. **Изображение Бога глубоких песков в «Тем-бу-гё-дзо»** (Tem-bu-gyō-zō)

3. **Изображение Бога глубоких песков в свитке «Дайго-дзи»** (Dajgo-ji)

4. **Изображение Бога глубоких песков в коллекции Какудзена**

5. **Изображение Бога глубоких песков с Сюань-цзаном в «Тем-бу-гё-дзо»** (Tem-bu-gyō-zō)

6. **Мудра Бога глубоких песков**

Список источников
1. Mori H. *Sculpture of Kamakura Period.* Tokyo: Heibonsha, 1974. 174 p. (The Heibonsha Survey of Japanesse Art, vol. 11).
2. *Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō. The Tripitaka in Chinese* (picture section) / ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo: Daizō shuppan kabushiki kaisha, 1924–1929.
3. Taishō edition of the Chinese Tripitaka / ed. by Takakusu Junjirō and Kaigyoku Watanabe. Tokyo: Taishō Shinshu Daizōkyō Kanko Kai, 1924–1929.
4. Dudbridge G. The His-yu-chi: a study of antecedents to the sixteenth-century Chinese novel. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. 219 p.
5. Yu A.C. The Journey to the West, vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press, 1977. 576 p.
6. Bukkyō daijiten (Dictionary of Buddhism), 10 vols / ed. by Mochizuki Shinkō. Tokyo: Sekai seiten kankō kyōkai, 1958–1963.

References
1. Mori, H. (1974) *Sculpture of Kamakura Period*. Tokyo: Heibonsha.
2. Takakusu, J. and Ono, G. (eds.) (1924–1929) *Taishō Shinshū Daizōkyō Zuzō. The Tripitaka in Chinese* (picture section). Tokyo: Daizō shuppan kabushiki kaisha. (In Chin.)
3. Junjirō, Takakusu and Watanabe, Kaigyoku (eds.) (1924–1929) *Taishō edition of the Chinese Tripitaka.* Tokyo: Taishō Shinshu Daizōkyō Kanko Kai. (In Jap.)
4. Dudbridge, G. (1970) *The His-yu-chi: a study of antecedents to the sixteenth-century Chinese novel.* Cambridge: Cambridge University Press.
5. Yu, A.C. (1977) *The Journey to the West,* vol. 1. Chicago: The University of Chicago Press.
6. Mochizuki, Shinkō (ed.) (1958–1963) *Bukkyō daijiten (Dictionary of Buddhism)*, 10 vols. Tokyo: Sekai seiten kankō kyōkai. (In Jap.)

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, Нью-Дели, Индия.
Перевод с английского: С.М. Белокурова.

Information about the author
Lokesh Chandra, 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.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 11.09.2023; принята к публикации 15.09.2023.
The article was received by the editorial board on 11 September 2023; accepted for publication on 16 September 2023.

Искусство Евразии
№ 3 (30) 2023
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2023
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2023