



№1(2) 2016

ИСКУССТВО

ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

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

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2016.

Дата публикации: 2 июля 2016 г.

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International
scientific
electronic
journal

www.eurasia-art.ru

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



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

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

РЕДАКЦИЯ:

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

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

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

БЛАГОДАРНОСТИ:

ГУ «Российской академии художеств»

Государственному художественному
музею Алтайского края

Алтайскому государственному
институту культуры

Алтайскому государственному
техническому университету
им И.И. Ползунова.

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Изображение на обложке:
Полотенце стеновое.
Государственный художественный
музей Алтайского края.

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс научного цитирования (РИНЦ) на платформе eLIBRARY.ru, в базу данных EBSCO Publishing, научным статьям присваиваются индексы DOI (Digital Object Identifier).

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.
Работы публикуются в авторской редакции.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Дата публикации: 2 июля 2016 г.

© Авторы статей, 2016

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2016

The Art of Eurasia **No. 1(2) 2016**

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 02.07.2016

Contacts

46 Lenina Avenue,
The international UNESCO chair
656038, Barnaul,
Russian Federation
phone: +7 (3852) 29-08-77
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

The Art of Eurasia Journal was established in 2015 by S.M. Belokurova, Russian Academy of Arts, Altai state Institute of culture, Altai state technical University, Altai regional state art Museum, Mikhail Shishin (Editor-in-Chief).

The scientific e-journal «The Art of Eurasia» is a specialized academic periodical on the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture. The Art of Eurasia Journal welcomes research papers, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal's topics: theory and history of art, architecture, design.

The journal provides members of the scientific community with the opportunity to publish the results of their research, creates a platform for the presentation of the works of artists, architects, sculptors, representatives of various artistic movements in the Eurasian space. The journal aims to cover the issues of art, its essence, tasks and problems, as well as to recall how these issues were solved in the works of outstanding thinkers of different times. The journal also provides information exchange between researchers of scientific schools of different regions and States, promotes cultural dialogue, joint projects in the field of art.

The Art of Eurasia Journal has a wide Russian speaking audience, living both in Russia and abroad. Its main target group comprises research scholars, university professors, post-graduates, undergraduates, artists, art critics, art managers and others who are interested in art criticism, theory and history of art.

The Art of Eurasia Journal is indexed by Russian science citation index, Digital Object Identifier (DOI), EBSCO Publishing.
The Art of Eurasia is a journal published every three months in four issues (March, June, September and December).

The Art of Eurasia Journal provides permanent free access to all issues in PDF. The journal applies blind peer-review procedures. All papers are subject to editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: <http://eurasia-art.ru/en>.

All issues of The Art of Eurasia journal are always open and free access. The authors are responsible for the accuracy and legality of the information contained in the articles. When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal «The Art of Eurasia» is required.

Editors

Editor-in-chief: Mikhail Shishin (Russia)
Editor: Sophia Belokurova (Russia)
Design and layout: Karina Kamenskaya (Russia)
Editorial staff: Irina Fotieva (Russia)

International Editorial Council

Zurab Tsereteli (Russian Academy of Arts)
Mikhail Shishin (Russian Academy of Arts)
Tatiana Kochemasova (Russian Academy of Arts)
Margarita Khabarova (Russian Academy of Arts)
Elena Romanova (Russian Academy of Arts)
Om Chand Handa (International NGO «Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren (Mongolian State University of Culture, Mongolia)
Jiaoren Fu (China-Russian Academy of Fine Arts, China)

Correspondent offices:

In Far Eastern region: Olga Zotova
e-mail: zotova-o@yandex.ru
phone: +7 (423) 241-11-94
In India: Prof. P. M. Gupta
e-mail: pkpmahajan@yahoo.co.in

Cover illustration: The wall towel. The State Art Museum of the Altai Krai.

СОДЕРЖАНИЕ

Обращение А.П. Левитина к читателям	6
Вступительное слово главного редактора М.Ю. Шишина	7
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Мышкина Н.С. История и история изучения монастыря Гандан	10
Шишин М.Ю. Дзанабадзар – духовная вершина Монголии	20
НАРОДНОЕ ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ	
Батсайхан Ц.-О. Ширмэл как художественный стиль Центральной Азии	29
Гончарик Н.П. Создание коллекции народного искусства Алтая	37
Гупта П., Шарма В.К. Искусство работы с глиной: выражение культурной и религиозной индивидуальности	52
Гупта П., Монга О.П., Шарма В.К. Малоизвестные художественные формы, связанные с этно-ботаническими традиционными знаниями горных общин	60
ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ	
Белокурова С.М. Поэтика женского образа в работах З. Уянги	73
Белоусова-Лебедева В.А. Графические автопортреты Андрея Поздеева	84
Грибоносова-Гребнева Е.В. Владимир Фаворский. Эпический стиль. Киргизская серия рисунков	100
Даценко А.А. Претворение импрессионистического метода в творчестве Карла Каля	110
Зотова О.И. Цветок лотоса: К вопросу о современных тенденциях в изобразительном искусстве Вьетнама	120
ВЕРНИСАЖ	
Москалюк М.В. Художественное пространство современной Сибири: образы и смыслы	135
Тугаринова С.Д. Выставка Дмитрия Тугаринова: традиции и современность	150
Октябрьская И.В. Батик Татяны Колточихиной: «От начала — без конца»	160
Уникальная выставка: «Каллиграфия»	164
Цзяожэнь Ф. Шестая международная биеннале в Пекине	167
ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ	
Пешков Е.В. Алтай. Россия. Монголия: к 85-летию со дня рождения заслуженного художника России Ф.С. Торхова	175
ВЕСТНИК АКАДЕМИИ	
Открытие творческих мастерских при Ростовском государственном строительном университете	193
Открытие памятника Глебу Успенскому в Туле	196
«Парадоксы анизотропии» Феликса Волосенкова	198
Живопись Владимира Соковнина	200
Выставка произведений Ефрема Ивановича Зверькова и лауреатов конкурса пейзажной живописи им. Е.И. Зверькова	202
«Грезы бытия» Ирины и Риммы Лотовых	204
«Отражения» Юлии Мерзликиной	206
«Цветы и птиц» Янь Дуньцзяня	209
Выставка «Российская академия художеств в Новосибирске»	211
Договор о строительстве Китайско-Российского центра культурного обмена	212
Памяти А.В. Толстого (1956–2016)	214

CONTENTS

A.P. Levitin's address to readers	6
Shishin M.Yu. Introductory remarks	7
EURASIAN HERITAGE	
Myshkina N.S. History and the history of Gandan monastery studying	10
Shishin M.Yu. Zanabazar – spiritual top of Mongolia	20
FOLK ART OF EURASIA	
Batsaikhan Ts.-O. Shirmel as the artistic style of the Central Asia	29
Goncharik N.P. Creating a collection of folk art of Altai	37
Gupta P., Sharma V.K. Clay art: expression of cultural & religious individuality	52
Gupta P., Monga O.P., Sharma V.K. Lesser-known art forms linked with ethno-botanic wisdom of mountain communities	60
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
Belokurova S.M. Poetics of the female image in the artworks of Z. Uyanga	73
Belousova-Lebedeva V.A. Graphic self-portraits of Andrei Pozdeev	84
Gribonosova-Grebneva E.V. Vladimir Favorsky. Epic style. Kirghiz series of drawings	100
Datsenko A.A. The implementation of the impressionistic method in the Karl Kahl's works	110
Zotova O.I. Lotus flower. Towards the question about modern trends on the Vietnam fine art	120
VERNISSAGE	
Moskalyuk M.V. Artistic space of modern Siberia: images and meanings	135
Tugarinova S.D. Dmitry Tugarinov's exhibition: traditions and modernity	150
Oktyabrskaya I.V. Tatiana Koltochikhina's batiks: «From the beginning without the end»	160
The unique exhibition: «Calligraphics»	164
Jiaoren F. The sixth international biennale in Beijing	167
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
Peshkov E.V. Altai. Russia. Mongolia: to the 85th anniversary of the birth of F.S. Torkhov	175
ACADEMY NEWS	
Opening of creative workshops at the Rostov State Construction University	193
Opening of the monument to Gleb Uspensky in Tula	196
«Paradoxes of anisotropy» by Felix Volosenkov	198
Painting by Vladimir Sokovnin	200
The exhibition of works of Efrem Zverkov and laureates of the landscape painting contest named after E.I. Zverkov	202
«Dreams of Being» by Irina and Rimma Lotov	204
«Reflections» by Yulia Merzlikina	206
«Flowers and Birds» by Yan Dongjiang	209
The exhibition "Russian Academy of Arts in Novosibirsk»	211
Treaty on the construction of the Chinese-Russian cultural exchange center	212
In memory of A.V. Tolstoy (1956–2016)	214



**Анатолий Павлович
Левитин,**
вице-президент
Российской академии
художеств,
председатель
Регионального
отделения Урала,
Сибири и Дальнего
Востока РАХ

В рубрике «Обращение к читателям» в нашем втором выпуске журнала мы с большой благодарностью предоставляем слово Анатолию Павловичу Левитину – известному в нашей стране и далеко за ее пределами живописцу, педагогу, профессору. Его работами гордятся крупнейшие музеи нашей страны и других государств. Обращение А.П. Левитина ценно еще и тем, что май – это месяц Победы в Великой Отечественной войне, которую он прошел, заслужив высокую награду – орден «Красной звезды», кроме многих медалей, за чем последовали и многочисленные награды уже в мирной жизни. Левитин является вице-президентом Российской академии художеств, народным художником России, возглавляет Региональное отделение «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств, ведет большую общественную и преподавательскую работу для стажеров Академии в живописных мастерских в Красноярске.

Именно поэтому, стараясь ближе познакомить читателей с патриархом отечественного искусства, редакция представляет [видеоинтервью с А.П. Левитиным](#), записанное в декабре 2015 года на академической выставке в Красноярске.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



**Михаил Юрьевич
Шишин**
Главный редактор

Уважаемые читатели!

Не только редакция, но и авторы первого номера журнала «Искусство Евразии» были приятно удивлены неожиданно большим вниманием, оказанным нашему первому выпуску с вашей стороны. Практически все крупные города России и, как оказалось, любители искусства еще из 10-ти стран, в том числе, Индии, Китая, Монголии, США, Японии, Франции и Германии, а также многострадального Ирака выходили на наш сайт. Мы уже получили и весомые замечания, и хорошие отзывы о представленных материалах. Спасибо всем, кто познакомился с нашим журналом; мы постараемся и впредь вас не разочаровывать.

Перед вами второй номер. Журнал стал больше, увеличилось число авторов и статей, чему мы очень рады и верим, что обретем в ближайшее время новых друзей – и читателей, и искусствоведов. Среди авторов нового выпуска мы с большой благодарностью отмечаем тех, кто становится нашими постоянными сотрудниками.

...Есть нечто сходное в редактировании и верстке журнала и в организации выставки. Сначала на вернисаж свозятся различные произведения, они стоят вдоль стен, многие еще в упаковке, и среди всего этого хаоса очень трудно представить будущую выставку. Но постепенно произведения развешиваются по стенам, выставляются в витринах и на подиумах, и начинает проявляться облик будущей экспозиции. Пройдет совсем немного времени, и выставка будет готова. Это удивительные и, можно сказать, красивые часы, когда залы пусты, еще нет или очень мало зрителей, а произведения хорошо освещены и будто бы в торжественном праздничном шествии идут на бал.

Художники точно знают, что их творения – «живые существа»: они реагируют на внимание и отношение к себе. Забыли картину, отвернули лицом к стене – и она как будто угасла. Но стоит только о работе заговорить, обратиться к ней, стоит только в душе зрителя вспыхнуть восхищению, а его глазам – загореться восторгом, как тотчас от картины пойдет волна необыкновенной энергии. Работы словно пробудятся, раскроются, как будто бы они ждали доброго слова и внимания, словно росток в пустыне. И получив эту живительную влагу доброго внимания, они щедро дарят не только очевидное, но и сокровенное.

Замечательный русский философ П.А. Флоренский в своем письме от 21 сентября 1929 года к крупнейшему ученому XX века, одному из провозвестников новой, ноосферной эпохи человечества В.И. Вернадскому писал о существовании «...в биосфере, или, быть может, на биосфере того, что можно было бы назвать пневмосферой, т.е. о существовании особой части вещества, вовлеченного в круговорот культуры или, точнее, круговорот духа... Есть много данных, правда, еще недостаточно оформленных, намекающих на особую стойкость вещественных образований, проработанных духом, например, предметов искусства. Это заставляет подозревать существование и соответственной особой сферы вещества в космосе». Если эта идея тонкого прорицателя, философа, математика и физика, а также замечательного теоретика

искусства Павла Флоренского верна, тогда любое произведение должно нести частицу этой пневматосферы. Но тогда и многократно возрастает роль художника: какой мыслью была наполнена его душа – именно это и закрепится в произведении и пойдет через века.

В очередном выпуске, дорогие читатели, вы встретите разных мастеров, как известных, так и еще не снискавших признания, но, на наш взгляд, обладающих большим потенциалом. На обложку мы вынесли узорчатый фрагмент русского крестьянского полотенца из маленького алтайского села. Мы сделали это сознательно, чтобы сказать, что подлинное и прекрасное произведение может возникнуть в самых простых и безыскусных условиях. Главное, чтобы горела искра в душе мастера, чтобы он испытывал радость и муки творчества; крайне важно, чтобы жило и сохранялось это произведение, и тогда обязательно когда-то вспыхнет ответное чувство восторга и радости у зрителя. И если журнал «Искусство Евразии» этому помогает, то мы будем считать, что все трудности и труды по его выпуску искуплены многократно.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear readers,

Not only the editors, but also the authors of the first issue of «The Art of Eurasia» journal were pleasantly surprised by the unexpectedly great attention paid to our first issue from your side. Almost all the major cities of Russia and, as it turned out, art lovers from 10 countries, including India, China, Mongolia, USA, Japan, France and Germany, as well as the long-suffering Iraq came to our website. We have already received significant comments and good feedback on the submitted materials. Thanks to everyone who has read our journal; we will try not to disappoint you in the future.

Here's the second issue. The journal has become more, the number of authors and articles has increased, which we are very happy and believe that we will find new friends in the near future – both readers and art critics. Among the authors of the new issue, we are very grateful to those who become our permanent partners.

...There is something similar in editing and layout of the journal and in the organization of the exhibition. First, various works are brought to the exhibition, they stand along the walls, many are still in the package, and among all this chaos it is very difficult to imagine the future exposition. But gradually the works are hung on the walls, exhibited in the showcases and on the catwalks, and the appearance of the future exposition begins to appear. It will take quite a bit of time, and the exhibition will be ready. These are amazing and, one can say, beautiful clocks, when the halls are empty, there are no or very few viewers, and the works are well lit and supposedly go to the ball in a solemn festive procession.

Artists know for sure that their creations are “living beings”: they react to attention and attitude to themselves. If you forgot the picture, turned it to face the wall, then it seemed to fade. But one has only to talk about this work, turn to it, one has only to admire in the soul of the viewer, and his eyes to catch fire with delight, as a wave of extraordinary energy will flow from the picture. Works as if awaken, open, as if they were waiting for a kind word and attention, like a sprout in the desert. And having received this life-giving moisture of kind attention, they generously give not only the obvious, but also the innermost.

The remarkable Russian philosopher P. A. Florensky in the letter of September 21, 1929 to the largest scientist of the XX century, one of heralds of a new, noospheric era of mankind V. I. Vernadsky wrote about the existence of «... in the biosphere, or, perhaps, on the biosphere of what could be called the pneumatic sphere, i.e. about the existence of a special part of a substance involved in the circulation of culture, or, more precisely, the circulation of spirit... There are a lot of data, however, still insufficiently issued, hinting at special durability of the material formations worked by spirit, for example, works of art. This makes one suspect the existence of a corresponding specific sphere of matter in space». If this idea of a fine soothsayer, philosopher, mathematician and physicist, as well as the remarkable art theorist Pavel Florensky, is correct, then any piece of art must carry a particle of this pneumatic sphere. But then the role of the artist increases many times: what thought his soul was filled with – this is what will be fixed in the work and will go through the centuries.

In this issue, dear readers, you will meet different masters, both well-known and not yet won recognition, but, in our opinion, with great potential. On the cover we placed a patterned fragment of a Russian peasant towel from a small Altai village. We did this consciously to say that a genuine and beautiful piece of art can arise in the simplest and most unsophisticated conditions. The main thing is to burn a spark in the soul of the master, so that he feels the joy and agony of creativity; it is extremely important that this work live and be preserved, and then the reciprocal feeling of delight and joy in the viewer will surely erupt once. And if «The Art of Eurasia» journal helps this, then we will assume that all the difficulties and works on its release have been redeemed many times.

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.001

УДК 72.01:726

ИСТОРИЯ И ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ МОНАСТЫРЯ ГАНДАН

Мышкина Наталья Сергеевна
Архитектор-дизайнер, искусствовед,
магистрант Алтайского
государственного технического
университета, преподаватель
факультета архитектуры и дизайна
Монгольского национального
университета.
Монголия, г. Улан-Батор.
myshkina.natalya@mail.ru

Аннотация

В статье рассмотрена история буддийского монастырского комплекса Гандан в г. Улан-Батор. Предпринята попытка обобщения пресбора ранее известной информации по истории комплекса в хронологическую последовательность. Проведен обзор истории изучения Гандана учеными и путешественниками прошлого. Приведены сведения о современных постройках и изменениях на территории монастыря.

Ключевые слова: Гандан, храмовый комплекс, история, Монголия.

Библиографическое описание для цитирования:

Мышкина Н.М. История и история изучения монастыря Гандан // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 10-19. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.001 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/9/>

Со времен прихода буддизма на территорию Монголии путешественники и исследователи разных веков описывали различные архитектурные сооружения, предназначенные для отправления буддистского культа. Разные храмы, ныне несуществующие и сохранившиеся до настоящего времени, были предметом изучения искусствоведов, но в данной статье мы рассмотрим именно храм Гандан. В свое время храм стал одним из факторов становления нынешней столицы Монголии, но ему

уделяли недостаточно внимания исследователи разных десятилетий. Так, последние освещенные в русскоязычной научной литературе сведения о Гандане датируются 1990 годом. Храм является крупнейшим на территории Монголии и одним из самых значительных храмов буддийского мира. Его культурная и историческая ценность несомненно велика и недостаточно представлена в русскоязычном секторе науки.

Историю Гандана (полное название Гандантэгченлин – (тиб.) «Большой Монастырь Полной Радости») можно проследить по описаниям ученых, обращавшихся к теме архитектуры и искусства Монголии и редким упоминаниям в дорожных дневниках путешественников. Прежде всего, следует заметить, что многие храмы, ныне относящиеся к храмовому комплексу Гандана, были основаны как самостоятельные. По этой причине исследователи, описывая именно монастырь Гандан, зачастую упускали из виду отдельные храмы и сооружения, находившиеся в то время за пределами монастырской ограды. Этот факт, а также то, что некоторые храмы огораживались капитальной стеной, вход в них был запрещен иноверцам вплоть до середины XX века, а женщинам и вовсе запрещалось приближаться к монастырским аймакам, объясняет возможные неточности в описании монастыря учеными прошлого.



Рис. 1. Храм Гандантэгченлин.
Фото: Н.М. Мышкина.

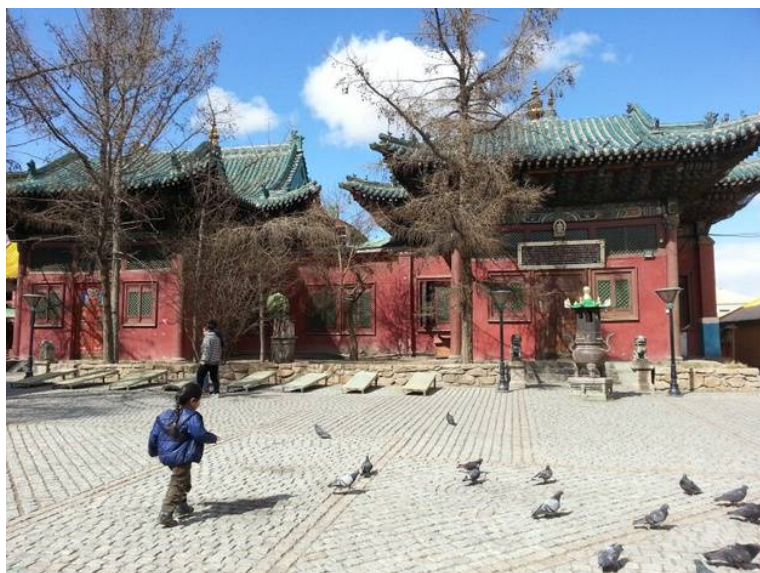


Рис. 2. Храм Гандантэгченлин.
Фото: Н.М. Мышкина.

Первый храм Гандана, по утверждению Ткачева, был основан еще в 1756 г. [12]. Вероятно, это был ныне восстановленный дацан Ташчойнпил. Существуют также утверждения, что в 1739 году был построен дацан Джуд, в настоящий момент входящий в состав монастырского комплекса. Дацан Гунгачоинлин также был построен как самостоятельный храм в 1809 году, но ныне является частью комплекса. В 1838, а по некоторым данным, которые выглядят более правдоподобными, в 1809 году, был построен шатровый соборный храм Гандана – Цогчин, заложенный пятым главой ламаистской церкви Монголии Цултэм Джигмед Дамби Джанцаном. Храм был создан по типу первого палаткообразного храма, построенного ундур-гэгэном Дзанабадзаром. Вначале были построены два храма цанита: большой – по типу Цокчина в Да-Хуре – и малый, неизвестной нам архитектуры [15]. В этот период Урга уже начала превращаться из кочевого монастыря в оседлый город. Как указывалось, торговым слободам запрещалось располагаться вблизи монастыря, поэтому, когда в начале XIX в. лавки и базары подступили к стенам монастырей Их-хурэ, а монастырь Да-Хурэ перекочевал в долину Чингильту, резиденция пятого богдо-гэгэна в 1836 году

откочевала с главными храмами в монастырь Гандан, на северо-запад долины. Многие ламы также перешли в Гандан, значительно увеличив его население [15]. В связи с этим в Гандане были построены новые храмы, и монастырь был поделен на аймаки. Малый храм цанита тогда же расширили до размеров большого и перестроили по его подобию. В 1840 году построен первый каменный храм Ваджрадхара, хранящий сделанную Дзанабадзаром в 1683 году статую Ваджрадхара. К 1841 году деревянный Цогчин был перестроен в каменный. К этому времени относится и сооружение в Гандане несохранившегося дворца богдо-гегена. В монастыре находились также усыпальницы третьего, пятого и седьмого богдо-гегенов.

Монастырь представлял, в сущности, высшую богословскую школу, где изучался цанит и проводились ученые диспуты, обучались богословию учащиеся из Бурятии, Калмыкии, Тувы и других областей. В то время в Монголии существовало несколько монастырей с таким названием, но только ургинский Гандан имел право присуждать высшее ученое звание монахам, закончившим полный курс учения по философии, астрологии, медицине, живописи, скульптуре, архитектуре и др. [11].



*Рис. 3. Храм Ваджрадхара.
Фото: Н.М. Мышкина.*

К концу XIX века Гандан состоял из четырех аймаков. Планировочные принципы Гандана целиком соответствовали принципам «хита». Монастырь располагался на сравнительно пологом склоне горы таким образом, что ламский городок подобно подкове, открытой на юг к священной горе Богдо-ул, опоясывал с юга храмовую площадь, которая занимала северную, наиболее высокую часть склона. На площади стояли все монастырские храмы и дворец богдо-гегена. Северную и западную границы Гандана замыкали 28 белых субурганов, ныне не существующих, которые были сооружены для «отогнания всякого рода бед и напастей» [10].

Д. Майдар считал, что монастырь Гандан представлял собой почти самостоятельный город в Урге и был вторым религиозным центром столицы [6].

В 1892–1894 гг. в качестве геолога экспедиции столицу поселил В.А. Обручев, оставив короткое упоминание Гандана: «Западную часть Урги, расположенную за речкой Сэльби на холме, составлял Гандан, населенный исключительно ламами, проходившими высший курс буддийского богословия. Эта духовная академия по внешности не отличалась от описанного города – те же дворы, окруженные

частоколами, над которыми поднимались узорчатые крыши двух больших кумирен, и пустынные улицы между дворами. Только по двум окраинам тянулись друг возле друга 28 субурганов, построенных благочестивыми поклонниками Будды ради очищения от грехов и отогнания разных бед и напастей» [9]. Из этой заметки можно сделать вывод о том, что в конце XIX в Гандане было два больших действующих храма: Гандан и Гунгачоилин.

В 1911 году Монголия провозгласила свою независимость и в связи с этим, а также с надеждой на излечение последнего богдо-гэгэна от слепоты, было принято решение о строительстве нового храма. Построенный в монголо-тибетском стиле, храм Мэгджид Джанрайсэг был посвящен бодисатве милосердия Авалокитешваре. Он стал новой вертикальной доминантой города. Здание храма было вместилищем статуи одиннадцатиглавого бога Авалокитешвары (тиб.: Ченреси), отлитой в Урге из ковanej меди [5]. В состав храма вошли также усыпальницы пятого, седьмого и восьмого богдо-гэгэнов [4].



*Рис. 4. Храм Джанрайсэг.
Фото: Н.М. Мышкина.*



Рис. 5. Гробница восьмого богдо-гэгэна, ныне библиотека. Фото: Н.М. Мышкина.

В конце тридцатых годов XX века его постигла общая участь всех монастырей страны: он был закрыт, монахи частично репрессированы, некоторые сняли сан и растворились в среде мирян [2]. В тот период были разрушены многие монастыри Монголии, и храмовый комплекс Гандана также пострадал.

В храме Мэгджид Джанрайсэг была уничтожена статуя Авалокитешвары, сам храм был закрыт и заброшен. Г.Ц. Цыбиков писал о разговоре с ламой, в котором выяснилось, что крыша храма срывается ветром, потому нуждается в ремонте, который собираются сделать на добровольные пожертвования прихожан [14]. Разрушены дацан Тапчоимпхэл, Гунгачоилин, прекращена работа дацана Джуд. В числе разрушенных особенно интересными были здания факультетов, построенные специально для занятий лам, и «стена» из двадцати восьми белоснежных субурганов [10]. В 1949 году правительство МНР сочло нужным опять открыть Гандантэгченлин. Вплоть до конца века он оставался единственным из бывших 747 монастырей Монголии, кому разрешено было быть организационным центром буддийской общины страны [1].

С 1990 года началось возрождение буддизма в Монголии, возникла необходимость в возведении новых храмов и реставрации сохранившихся. В монастырском комплексе Гандана был отреставрирован храм Мэгджид Джанрайсэг, в 1996 году была изготовлена новая позолоченная статуя Авалокитешвары. Рядом с этим храмом в 1992 году был построен храм Дэченгалпа, посвященный Калачакре, ранее уничтоженный в центре города. Слева – Монгольский университет буддизма имени Дзанабадзара, основанный в 1970 году. В 1998 году восстановил свои функции Джуд дацан, дацан Тапчойнпил был восстановлен в 1990–1994 годах, чуть дальше восстанавливали дацан Гунгачоинлин – в 1990-2001 годах [8]. В 1956 году на территории перед храмом Мижид Жанрайсиг был сооружен большой кирпичный, оштукатуренный и побеленный субурган, окруженный небольшими традиционными для ламаизма восемью ступами, по случаю 2500-летия возникновения буддизма [13]. Довольно подробно архитектура храмов комплекса освещена Ткачевым. Описывая архитектуру некоторых храмов комплекса, он замечает, что сооружение каменной ограды с воротами вокруг Гандана не принесло никакого градостроительного выигрыша, более того – изъяло из городской среды выразительный архитектурный комплекс [12].



Рис. 6. Дацан Дэченгалта (храм Калачакры).
Фото: Н.М. Мышкина.



Рис. 7. Дацан Тапчойнпил.
Фото: Н.М. Мышкина.

Современная территория монастырского комплекса делится на две части – внутренний двор изначального монастыря Гандан и современная территория, включающая монастыри, в разное время включенные в состав комплекса. Двор исторического Гандана начинается со статуй львов и великолепных Святых ворот. За монастырской оградой направо от ворот находится контора монастыря и гостевой гэр. Налево располагается прямоугольное в плане оштукатуренное кирпичное здание библиотеки-хранилища. В соседнем здании китайской архитектуры также располагается фонд монастырской библиотеки. Здание строилось как мемориальный храм для хранения набальзамированной мумии последнего богдо-гэгэна. За библиотекой в углу у северной стены монастыря расположены бурханы и субурганы, каменные, тщательно побеленные, воздвигнутые уже в XX веке [3]. В северной части находятся храмы Ваджрадхара и Гандан. В той же части находятся и две статуи Зонхавы в окружении субурганов. В южной части двора находится храм Деданповран, знаменитый тем, что в нем в 1904 году жил Далай-лама XIII, бежавший из Лхасы во время вторжения британских войск в Тибет. Находясь в Монголии, 13-ый Далай-лама познакомился с Ф.И. Щербатским, П.К. Козловым, проявлял интерес к России, принимал в Лхасе русское посольство во главе с А. Доржиевым, оказал содействие строительству Буддийского храма в Петрограде [1].

В настоящий момент состав сооружений монастырского комплекса значительно изменился. К северу от Буддистского университета строится Цогчин храма Мэгджид Джайнрайсэг, строительство начато летом 2015 года. Самым значительным строением нового времени обещает стать храм в восточной части комплекса. Здание почти квадратное в плане, размерами около 60 х 60 метров характеризуется современной архитектурой с элементами стилизации – крышу украшают золотой ганжир и четыре декоративных угловых судэрэвч в китайском стиле.



*Рис. 8. Главные ворота
монастырского комплекса Гандан.*



Рис. 9. Буддийская духовная академия.



Рис. 10. Главная аллея Гандана.



Рис. 11. Священные ворота Гандана.

Анализ фотографий разных лет свидетельствует о том, что детали территории монастыря изменяются каждый год. Появляются новые клумбы, цветники, зеленые насаждения, дорожки. Добавляются декоративные элементы входов в храмы, периодически меняется цвет храмов. Изредка появляются скульптурные объекты культа, например, золотые ступни Будды. Значительным изменением последнего десятилетия стало благоустройство центральной аллеи. Положительную оценку заслуживают строители монастыря, выполняющие хозяйственные вспомогательные постройки в общей стилистике и колорите монастырского комплекса.

Монастырский комплекс Гандан является интереснейшим объектом для подробного изучения. В статье представлены новые факты об этом комплексе, но восстановление

хронологии изменений всего комплекса представляется трудным. Составлению подробного описания состава монастырского комплекса нередко мешают различия в разных названиях храмов. Так, например, главный храм Гандана можно называть Гандан, Гандантэгченлин, Цокчин, Храм трех субурганов, Гол-сум, Ваджратара и Очидара. Затруднения вызывает и тот факт, что многие ученые описывали лишь два-три храма, наиболее привлекательных, по их мнению. Зачастую описание затрагивало лишь геометрическую форму и цвет здания, меняющийся, как уже было замечено ранее, каждые несколько лет. Остальные здания оставались без внимания, поэтому установить точные даты постройки, демонтажа и реконструкции зачастую трудно.

Литература

1. Жуковская Н.А. Судьба кочевой культуры. Рассказы о Монголии и монголах. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 112с.: ил.
2. Лам нарын сэтгүүл (Ламский журнал). – №4. – 2010.
3. Ломакина И.И. Улан-Батор. – Л., 1977.
4. Майдар Д., Турчин П., Сайн-эр Д. Градостроительство МНР. – Улан-Батор: Госиздательство МНР, 1983.
5. Майдар Д. Монголын архитектур ба хот байгуулалт (Архитектура и градостроительство Монголии). – М., 1971.
6. Майдар Д., Пюрвеев Д. От кочевой до мобильной архитектуры. – М.: Стройиздат, 1980.
7. Майдар Д. Памятники истории и культуры Монголии. – М., 1981.
8. Монастыри Улан-Батора [Электронный ресурс]. URL: <http://www.legendtour.ru/rus/mongolia/ulaanbaatar/gandan-monastery.shtml>.
9. Обручев В.А. От Кяхты до Кульджи. – М.: Издательство АН СССР, 1956.
10. Позднеев А. М. Монголия и монголы. Результаты поездки в Монголию, исполненной в 1892–1893 гг. – СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1896–1898.
11. Позднеев А.М. Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии в связи с отношением сего последнего к народу. Записки Русского географического общества по отделению этнографии, т. XVI. – Спб., 1887.
12. Ткачев В. Н. История монгольской архитектуры. – М.: Издательство АСВ, 2009. – 288 с.
13. Цултэм Н. Архитектура Монголии. – Улан-Батор: Госиздательство, 1988. – 96 с.
14. Цыбиков Г. Ц. Избранные труды в двух томах. Том 2. – Новосибирск, 1991.
15. Щепетильников Н.М. Архитектура Монголии. – М., 1960.

Статья поступила в редакцию 05.03.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.001

HISTORY AND THE HISTORY OF GANDAN MONASTERY STUDYING

Myshkina Natalya Sergeevna

Architect-designer, art historian, graduate student
of the Altai State Technical University,
teacher of the Faculty of Architecture and Design
of the Mongolian National University.
Mongolia, Ulaanbaatar.
myshkina.natalya@mail.ru

Abstract

The article describes the history of the Buddhist monastery complex Gandan in the city of Ulaanbaatar. An attempt was made to summarize the pre-collection of previously known information on the history of the complex in chronological order. A review of the history of the study of Gandan by scientists and travelers of the past has been made. Information about modern buildings and changes in the monastery are given here.

Keywords: Gandan, temple complex, history, Mongolia.

Bibliographic description for citation:

Myshkina N.S. History and the history of Gandan monastery studying. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1 (2), pp. 10-19. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/9/> (In Russian).

References

1. Zhukovskaya N.L. *Sud'ba kochevoi kul'tury. Rasskazy o Mongolii i mongolakh* [The fate of nomadic culture. Stories about Mongolia and the Mongols]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 112 p.
2. *Lam naryn setguul – Lama's Journal*, No. 4, 2010. (In Mongolian)
3. Lomakina I.I. *Ulan-Bator* [Ulaanbaatar]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1977.
4. Maidar D., Turchin P., Sain-er D. *Gradostroitel'stvo MNR* [Urban planning of the Mongolian People's Republic]. Ulaanbaatar, Gosizdatel'stvo MNR, 1983. (In Russian)
5. Maidar D. *Mongolyn arkhitektur ba khot baiguulalt* [Architecture and urban planning of Mongolia]. Moscow, 1971. (In Mongolian)
6. Maidar D., Pyurveev D. *Ot kochevoi do mobil'noi arkhitektury* [From nomadic to mobile architecture]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1980.
7. Maidar D. *Pamyatniki istorii i kul'tury Mongolii* [Monuments of the history and culture of Mongolia]. Moscow, 1981.
8. Monasteries of Ulaanbaatar. Available at: <http://www.legendtour.ru/rus/mongolia/ulaanbaatar/gandan-monastery.shtml>
9. Obruchev V.A. *Ot Kyakhty do Kul'dzhi* [From Kyakhta to Kuldzhi]. Moscow, Publishing House of Academy of Sciences of the USSR, 1956.

10. Pozdneev A.M. *Mongoliya i mongoly. Rezul'taty poezdki v Mongoliyu, ispolnennoi v 1892–1893 gg.* [Mongolia and Mongols. The results of the trip to Mongolia, executed in 1892–1893]. St. Petersburg, Typography of the Imperial Academy of Sciences, 1896–1898.
11. Pozdneev A.M. *Ocherki byta buddiiskikh monastyrei i buddiiskogo dukhovenstva v Mongolii v svyazi s otnosheniem sego poslednego k narodu. Zapiski Russkogo geograficheskogo obshchestva po otdeleniyu etnografii, t. XVI* [Essays on the life of Buddhist monasteries and Buddhist clergy in Mongolia in connection with the attitude of the latter to the people. Notes of the Russian Geographical Society on the Department of Ethnography, vol. XVI]. St. Petersburg, 1887.
12. Tkachev V.N. *Istoriya mongol'skoi arkhitektury* [The history of Mongolian architecture]. Moscow, ASV Publ., 2009. 288 p.
13. Tsultem N. *Arkitektura Mongolii* [Architecture of Mongolia]. Ulaanbaatar, Gosizdatel'stvo, 1988. 96 p. (In Russian)
14. Tsybikov G. Ts. *Izbrannye trudy v dveh tomakh. Tom 2* [Selected Works in Two Volumes. Volume 2]. Novosibirsk, 1991.
15. Shchepetil'nikov N.M. *Arkitektura Mongolii* [The architecture of Mongolia]. Moscow, 1960.

Received: March 5, 2016.

ДЗАНАБАДЗАР – ДУХОВНАЯ ВЕРШИНА МОНГОЛИИ

Шишин Михаил Юрьевич

доктор философских наук, профессор, член-
корреспондент РАН, искусствовед, член
Союза художников России.

Заместитель директора по науке Института
архитектуры и дизайна Алтайского
государственного технического университета,
заведующий международной кафедрой
ЮНЕСКО.

Россия, г. Барнаул.

shishinm@gmail.com

Аннотация

В статье представлены основные этапы большой общественной, религиозно-философской и художественной жизни Дзанабадзара – выдающейся личности Монголии второй половины XVII – начала XVIII вв. Его путь отмечен большими достижениями в государственной жизни – была заложена особая форма государственного управления, сочетавшая светскую и религиозные формы, им был разработан алфавит – соёмбо, который помог перевести на монгольский язык фундаментальные труды по религиозной обрядовости и метафизике, он проявил себя и как глубокий мыслитель, что нашло отражение в его философских трудах, и как выдающийся скульптор – его произведения скульптурной пластики поражают совершенством форм, пропорциями и несут образы высочайшей духовности. Особенно выделяются две его скульптуры – Зеленая и Белая Тары. Дзанабадзар заложил основы монгольской школы скульптуры. Его имя носит главный художественный музей в Улан-Баторе.

Ключевые слова: монгольское искусство, буддийская скульптура, творчество Дзанабадзара.

Библиографическое описание для цитирования:

Шишин М.Ю. Дзанабадзар – духовная вершина Монголии // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 20-28. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/10/>

В центре Улан-Батора находится музей имени Дзанабадзара. Посетивший его уходит с ясным чувством, что соприкоснулся с чем-то выдающимся, с безусловными шедеврами искусства, особенно в зале, посвященном скульптору Дзанабадзару. Очерк и фильм, представляемые на страницах нашего журнала, дают лишь самые первые,

общие представления о нем. Мы попытались внести свой посильный вклад в то, чтобы об искусстве Дзанабадзара стало больше известно на просторах Евразии.

Его полное имя, с которым он вошел в историю, – Джецун Дамба Хутухту Ундур Геген Дзанабадзар (Занабадзар). Он происходил из княжеского рода Халхи – крупнейших феодалов Монголии, который восходил к Чингисхану. Дзанабадзар был наделен многими замечательными качествами: был политическим деятелем и старался объединить Монголию и остановить междоусобные войны западных и халхинских феодалов. Фактически с него начинается особая линия правления, сочетающая религиозную и светскую власть, так называемая власть богдо-гегенов, прерванная только после революции. Он был крупным религиозным мыслителем, и в разных источниках называется свыше 120 приписываемых ему трактатов по многим вопросам, начиная с буддийской метафизики и заканчивая вопросами жизнеустройства монастырей и простых общинников. Кроме того, он был талантливым художником и по сути дела создал школу буддийской бронзовой скульптуры. Ему приписывают проекты нескольких монастырей и яркие религиозно-поэтические произведения.



Рис. 1. Дзанабадзар. Будда Вайрочана. XVII в. Литье, позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств им. Дзанабадзара (Улан-Батор). Фото: М.Ю. Шишин.



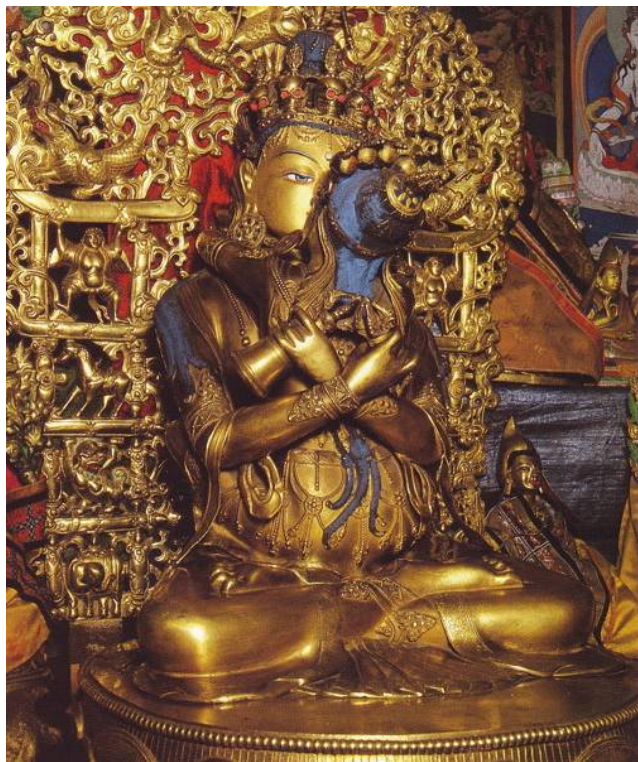
Рис. 2. Дзанабадзар. Будда Акчоба. XVII в. Литье, позолоченная бронза. Музей изобразительных искусств им. Дзанабадзара (Улан-Батор). Фото: М.Ю. Шишин.

Жизнь (1635–1724) и творчество Дзанабадзара еще недостаточно освещены в российской научно-искусствоведческой литературе. Кроме кратких интернет-описаний можно назвать две книги монгольского художника и искусствоведа Н. Цултэма, где рассматривается его творчество [2, 3]. Основательные исследования по Дзанабадзару и его школе ведутся в Монголии. Постараемся кратко представить его

биографию и тот вклад, который он внес в духовную, художественную и государственную жизнь своей родины.

Само имя его исполнено глубокого смысла. Дзана – первая часть слова восходит к санскритскому слову «дхьяна» – мудрость, достигаемая в медитативном опыте, а «Бадзар» – «важдра» – молния. Соответственно, имя может быть переведено как «Просветленная мудрость» или «Мудрость, обретенная в озарении» [1].

Бережно сохраняемая устная традиция о первом Богдо-Гегене Монголии рассказывает о многих чудесных событиях, которые с первых лет сопровождали Дзанабадзара. Он рано научился читать, почти в 3 года, и, что самое удивительное, сразу овладел тибетским языком. В год его рождения из жизни уходит выдающийся лама Джаван Тараната Гунданьямбо Богдо Джецун Дамбы, и способности ребенка, а также другие знаки указывают ламам на то, что произошла реинкарнация, и перед ними не просто второй сын Тушите хана, а хубилган-перерожденец. Дальше следует цепь ярких событий: в возрасте 5 лет он занимает важнейший религиозный пост, в 13 лет строит первый храм, а дальше следует особая миссия в Тибет, где и духовный правитель Тибета Делай-Лама, и глава государства Панчен-Лама удостоивают его особым вниманием и отмечают его среди всех учеников. Метафизическая традиция цепи перерождений возводит линию, к которой принадлежит Дзанабадзар, к 500 первым пандитам, современникам и первым ученикам и последователям Будды Гаутамы. Обучение в Ахасе проходит весьма успешно, и Дзанабадзар стремится остаться на факультетах буддийских монастырей, но следует приказ владык Тибета вернуться ему на родину и поднять выше буддийское вероучение.



*Рис. 3. Дзанабадзар. Ваджрадара с Дакини.
Литье, позолоченная бронза, XXVII в.
Монастырь Гандантэгчинлин.
Фото: М.Ю. Шишин.*



*Рис. 4. Дзанабадзар. Амитоба. XVII в.
Литье, позолоченная бронза. Музей
изобразительных искусств им. Дзанабадзара
(Улан-Батор). Фото: М.Ю. Шишин.*

Духовный авторитет и знания Дзанабадзара были столь велики, что он сразу становится духовным лидером Монголии. Это признают как простые люди, так и китайский император. Есть легенда, по которой, проверяя прозорливость Дзанабадзара, император повелел положить на его сидение том Священного Гонджура. Коснувшись его, Дзанабадзар садится на сидение. Император указывает на то, что он святотатственно сел на том Гонджура, на что Дзанабадзар показал ему том с пустыми страницами.

Дзанабадзар стремился всеми силами удержать амбициозных князей от раскола страны. Участвовал в различных съездах, силой своего авторитета пытался остановить насилие. Известно, что ряд князей прямо высказывался за то, чтобы вверить ему свои войска и области. Но кровавое колесо насилия, в основе которого лежали, как правило, лишь амбиции феодалов, было раскручено, и Дзанабадзару пришлось бежать со своими учениками и скрываться от озверевших солдат, разрушающих и оскверняющих святыни и храмы, которые уже были возведены самим просветителем. В этих условиях им принимается сложнейшее решение обратиться к императору Китая за помощью и фактически войти в состав империи. Ценой потери суверенитета останавливается братоубийственная война, и это можно рассматривать как величайшую драму монгольского народа, но именно в это время и был заложен духовный вектор, который не только вернет свободу Монголии через два с лишним века, но и развернет духовный потенциал народа. Обладая высочайшей прозорливостью, Дзанабадзар тонко почувствовал, что нужно, во-первых, просто спасти от насилия народ, а во-вторых, дать ему покой, уверенность в своих силах, умиротворить и просветить. История блестяще доказала верность идей Дзанабадзара.

Постараемся отметить некоторые шаги, предпринятые им во имя будущего. Известно, что он изучает в Тибете многие науки и искусства. В необразованной истерзанной войной стране нужны были очаги возрождения, и вновь, в который раз во всемирной истории, ими становятся монастыри. Так было в Европе в Средние века, так было в России на этапе объединения страны вокруг единого центра Москвы. Дзанабадзар не только как духовный лидер закладывает монастыри, но и сам их проектирует. Кроме уже привычной миссии монастыря вести службу, просвещать народ, распространять веру, оказывать помощь страждущим, они своим обликом вселяли в души людей мир и спокойствие. Каждый, кто путешествовал по Монголии, помнит то захватывающее чувство, когда на горизонте, среди безлесых холмов, на удивительно выразительной по контуру возвышенности возникает в лучах заходящего солнца монастырь-дацан. Торжественность и непоколебимая сила идут от его белых стен, прочных и простых линий храмов. Возведением подобного рода монастырей Дзанабадзар умиротворял округу, успокаивал души людей, вселял надежду. Если теперь к этому еще прибавить и саму обрядовую и мировоззренческую основу буддизма, то понятны становятся те шаги по утверждению мира, братства и любви, что утверждал Дзанабадзар. Это была его внутренняя задача. Красноречиво об этом говорит и поныне живущая и многократно повторяемая молитва «Умиротворение времени», в которой он призывает о ниспослании спасения для всех живущих и умиротворении пожара бед человеческих [3]. Создание сети монастырей по стране, выправление монастырской жизни, наставления для простых общинников по самому широкому кругу вопросов: от того, как себя следует вести и какими должны быть прически и одежды, – создали широкий культурно-духовный фон.

А дальше следовали более продуманные и профетически верные шаги. Известно, что, Дзанабадзар создает специальный алфавит – соёмбо. Мысль о том, что это необходимо сделать, возникла у него давно. Еще будучи в Тибете, он делится своими планами по созданию алфавита для монголов с Далай-Ламой и получает одобрение. Создать алфавит означает поднять уровень культуры. Но для этого нужно было видеть слабые и несовершенные стороны действующего алфавита, возникшего еще во времена Чингисхана, и необходим был такой письменный строй, который помог бы адекватно передавать для монголов мудрость Тибета, Индии и других стран. Дзанабадзар блестяще с этим справляется.

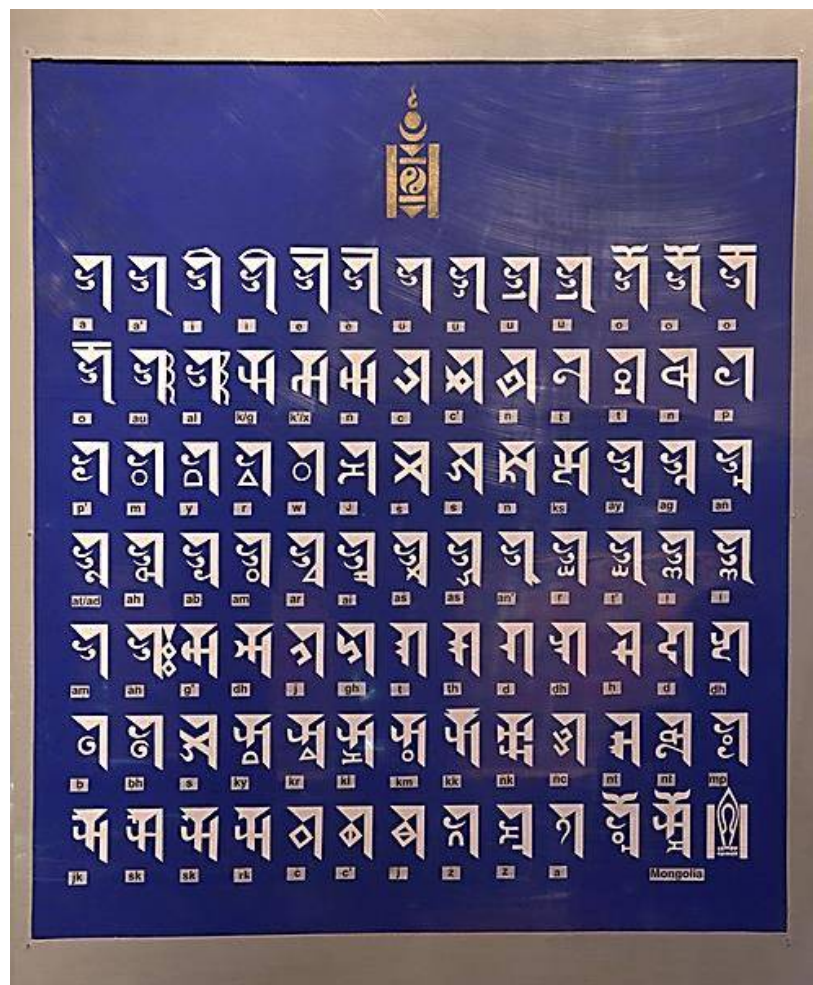


Рис. 5. Созданный Дзанабадзаром специальный алфавит – соёмбо.

Новая письменность начинает стремительно распространяться среди учеников Дзанабадзара и по монастырям. На монгольский язык переводятся фундаментальные многостраничные и многотомные буддийские трактаты, такие как Донжур и Ганджур. Соембо живо и в настоящее время, входит в государственные знаки Монголии. Стоит оценить и высокий художественный дар Дзанабадзара в выработке нового начертания букв. Они просты и имеют в качестве модуля квадрат. Спокойный уверенный строй букв красиво выкладывается на любой поверхности – от книжного листа до поверхности скалы, что можно встретить в комплексах наскальных рисунков в Монголии. Но кроме красоты и эстетических достоинств, шрифт достаточно прост и легко применим для печатных форм. Дзанабадзар знал об огромной потребности в книгах в монастырях,

знал об опыте ксилографических изданий книг в Тибете и в других странах буддийского мира. С появлением нового алфавита из крупных монастырских центров к периферии, к новым монастырям потекли живительные струйки буддийской учености и духовности и, что особенно важно, написанные на родном для монголов языке. С каждой книгой, с каждым новым переводом все крепче становился духовный вектор, заложенный Дзанабадзаром.

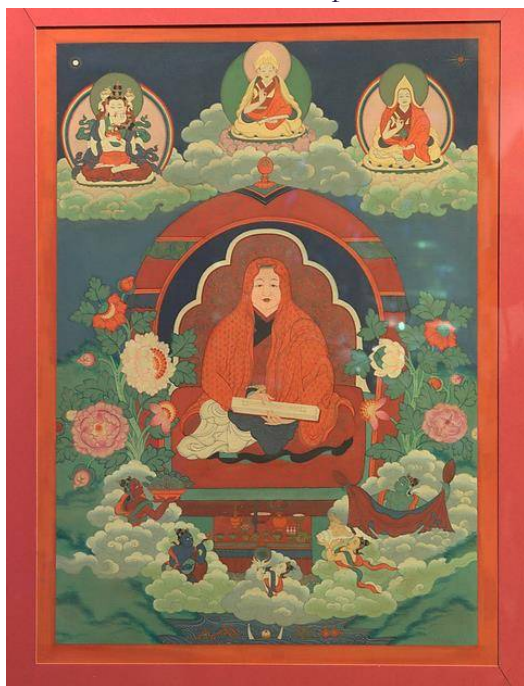


Рис. 6. Портрет матери Дзанабадзара. Музей изобразительных искусств им. Дзанабадзара (Улан-Батор). Фото: М.Ю. Шишин.



Рис. 7. Отпечаток рук Дзанабадзара. Музей изобразительных искусств им. Дзанабадзара (Улан-Батор). Фото: М.Ю. Шишин.



Рис. 8. Автопортрет Дзанабадзара. Музей изобразительных искусств им. Дзанабадзара (Улан-Батор). Фото: М.Ю. Шишин.



Рис. 9. Государственный знак Монголии. Музей изобразительных искусств им. Дзанабадзара (Улан-Батор). Фото: М.Ю. Шишин.

Но просветитель стремится охватить как можно больше сфер жизни и использовать весь арсенал средств духовного просвещения людей. И тут ему очень пригодилась его высокая художественная одаренность. Скульптуры и иконы-танки, созданные им, поражают своим совершенством. Дзанабадзара называют и Рафаэлем, и Микеланджело Азии. Красота Дхияни-будд, Белой и Зеленой Тары очевидна и вызывает восторг даже у человека, незнакомого с буддийским вероучением и не понимающего смысла буддийских образов и символов; возникает чувство, что перед нами Красота, низведенная с Космических высот. В художественном музее Дзанабадзара есть зал, в котором выставлены его главные произведения: Белая Тара, пять Дхияни-будд и другие скульптуры. Помимо красоты, выразительности и пропорциональности линий, можно обнаружить и то, что проходит сквозной линией через все деяния Дзанабадзара, — высокое духовное спокойствие, отраженное в образах совершенных Космических Будд, отзывчивость и милосердие (семь всевидящих глаз Тары, возникшей, как известно, из слезы сострадания ко всем живущим Авалокитешвары).



*Рис. 10. Дзанабадзар. Сияматара. XVII в.
Литье, позолоченная бронза. Музей-резиденция
Богдо-хана. Фото: М.Ю. Шишин.*



*Рис. 11. Дзанабадзар. Сияматара. XVII в.
Литье, позолоченная бронза. Музей-резиденция
Богдо-хана. Фото: М.Ю. Шишин.*



Рис. 12. Дзанабадзар. Ваджрасаттва. XVII в.
Литье, позолоченная бронза, Храм-музей
Чойжин-ламы. Фото: М.Ю. Шишин.



Рис. 13. Дзанабадзар. Амогосиди. XVII в.
Литье, позолоченная бронза. Музей
изобразительных искусств им. Дзанабадзара
(Улан-Батор). Фото: М.Ю. Шишин.

Чтобы ярче представить себе значение этих скульптур, нужно на мгновение представить ту обстановку, в которых они создавались: кровь, насилие, политические интриги, мрак и муть текущей, окружающей Дзанабадзара жизни. Если взглядеться, то можно увидеть, что постаментом для его прекрасных скульптур является лотос, канонический элемент буддийской скульптуры. Но его можно осмыслить и метафорически. Дзанабадзар прекрасно осознавал, что, как из тины болот поднимается к солнцу самый совершенный из цветов – белоснежный лотос, так и заложенные им на родине основы просвещения и духовности пробьются и преодолению все преграды, расцветут в будущем. Он многое завещал и Монголии, и всей Евразии, и самый главный завет – все, что способствует просвещению и одухотворению жизни, не погибает ни при каких условиях и даже из бездны может поднять страну, а все, что этому препятствует, обречено.

Литература

1. Дзанабадзар – «просветленная мудрость» [Электронный ресурс]. URL: <https://nowimir.ru/DATA/030031.htm>
 2. Цултэм Н. Выдающийся монгольский скульптор Г. Дзанабадзар. – Улан-Батор: Госиздательство, 1982. – 126 с.
 3. Цултэм Н.О. Искусство Монголии. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – 232 с.
- Статья поступила в редакцию 19.04.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.002

ZANABAZAR – SPIRITUAL TOP OF MONGOLIA

Shishin Mikhail Yurievich

Art critic, Corresponding member of the Russian

Academy of Arts, Doctor of Philosophy,

Professor, Head of the International UNESCO

Chair of the Altai State Technical University.

Russia, Barnaul.

shishinm@gmail.com

Abstract

There are main stages of the big social, religious, philosophical and artistic life of the outstanding personality of Mongolia of the second half of 17th and the beginning of 18th centuries – Zanabazar are represented in this article. His way is marked with the great achievements in the state life, there was established a special form of government, combined secular and religious forms, the soyombo alphabet was elaborated by him and it helped in translating into Mongolian the major works about religious formalism and metaphysics, he proved himself both as the deep thinker, that was reflected in his philosophical works and as the prominent sculptor as his works in sculpture plastic arts amaze with the perfection of forms, proportions and the images of the supreme spirituality. Two his sculptures are particularly emphasized, they are Green and White Taras. Zanabazar laid the basis for the Mongolian school of sculpture. The main art museum in Ulaanbaatar is named after him.

Keywords: Mongolian art, Buddhist sculpture, Zanabadzar.

Bibliographic description for citation:

Shishin M.Yu. Zanabazar – spiritual top of Mongolia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1 (2), pp. 20-28. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/10/> (In Russian).

References

1. Zanabadzar – «enlightened wisdom». Available at: <https://nowimir.ru/DATA/030031.htm> (In Russian).
2. Tsultem N. *Vydayushchiysya mongol'skii skulptor G. Džanabadžar* [Outstanding Mongolian sculptor G. Zanabadzar]. Ulaanbaatar, Gosizdatel'stvo, 1982. 126 p.
3. Tsultem N. *Iskusstvo Mongolii* [Art of Mongolia]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. 232 p.

Received: April 19, 2016.

Народное искусство Евразии

FOLK ART OF EURASIA

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.003

УДК 745/749

ШИРМЭЛ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Циен-Ойдов Батсайхан
Кандидит искусствования,
Монгольский государственный
университет культуры и искусств.
Монголия, г. Улан-Батор.
battextile@yahoo.com

Аннотация

Монгольское искусство прошло долгий путь развития, внесло свой самобытный вклад в художественную жизнь народов Азии. На протяжении тысячелетий на территории Монголии сменяли друг друга различные племена и народы, сложилось на базе их многовековых культурных традиций монгольское искусство. Ранняя цивилизация, созданная племенами хуннов, сяньбийцев, уйгуров, тюрков и киданей, была воспринята в тех или иных формах искусством средневековья и последующих веков.

Ключевые слова: ширмэл, войлочный ковер, ковровое искусство, Монголия.

Библиографическое описание для цитирования:

Батсайхан Ц.-О. Ширмэл как художественный стиль Центральной Азии // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 29-36. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.003 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/13/>

Благодаря ученым и археологическим находкам известно, что Монголия не была страной, где бродили только орды диких кочевников, как думали раньше. На ее территории с давних времен существовали важные центры культуры. Как точно выразил Д.Б. Пюрвеев, «если до сих пор нам были более известны шедевры культуры и искусства древних цивилизаций античности, средневековья, Ренессанса в Европе, то теперь нам предстоит открыть таинственную и захватывающую страницу мировой цивилизации – искусство Центральной Азии и ее образующего ядра – Великой степи» [6].

В древний период искусство арабов, персов, скифов, племен Алтая и Сибири оказало влияние на формирование художественного сознания монголов.

В средневековые многие образы искусства и архитектуры, особенности религии были восприняты монголами из Индии через Тибет и Китай. Чтобы понять искусство Монголии, надо помнить, что она находится на пересечении торговых путей Центральной Азии, связывавших древние центры культуры: Индию, Среднюю Азию, Китай, Тибет и Европию. И естественно, искусство Монголии развивалось в связи, а иногда и под влиянием искусства этих стран.

Но художественный стиль, выработанный монгольскими мастерами, отличается особенной графикой орнамента. Н.В. Кочешков отмечает, что «огромная роль в украшении изделий из кожи, войлока и тканей принадлежит орнаменту. Это-то своеобразие в начертании и в колорите монгольского орнамента и отличает изделия монгольских художников от изделий других кочевых народов Центральной и Средней Азии и Южной Сибири» [5].

Художественный мир кочевников, от древности до сегодняшнего дня, невозможно понять без войлочных изделий, в том числе простеганного ковра «ширмэл», несущего утилитарный, декоративный и символический смысл.

«Ширмэл» – ковер для юрты. Войлочный ковер «ширмэл» – особый жанр коврового искусства. Его главной отличительной чертой является простегивание нитей верблюжьей шерсти параллельной строчкой. В задачу простегивания входила не только сама отделка и украшение ковра, но и проблема длительного ежедневного пользования изделием [4].

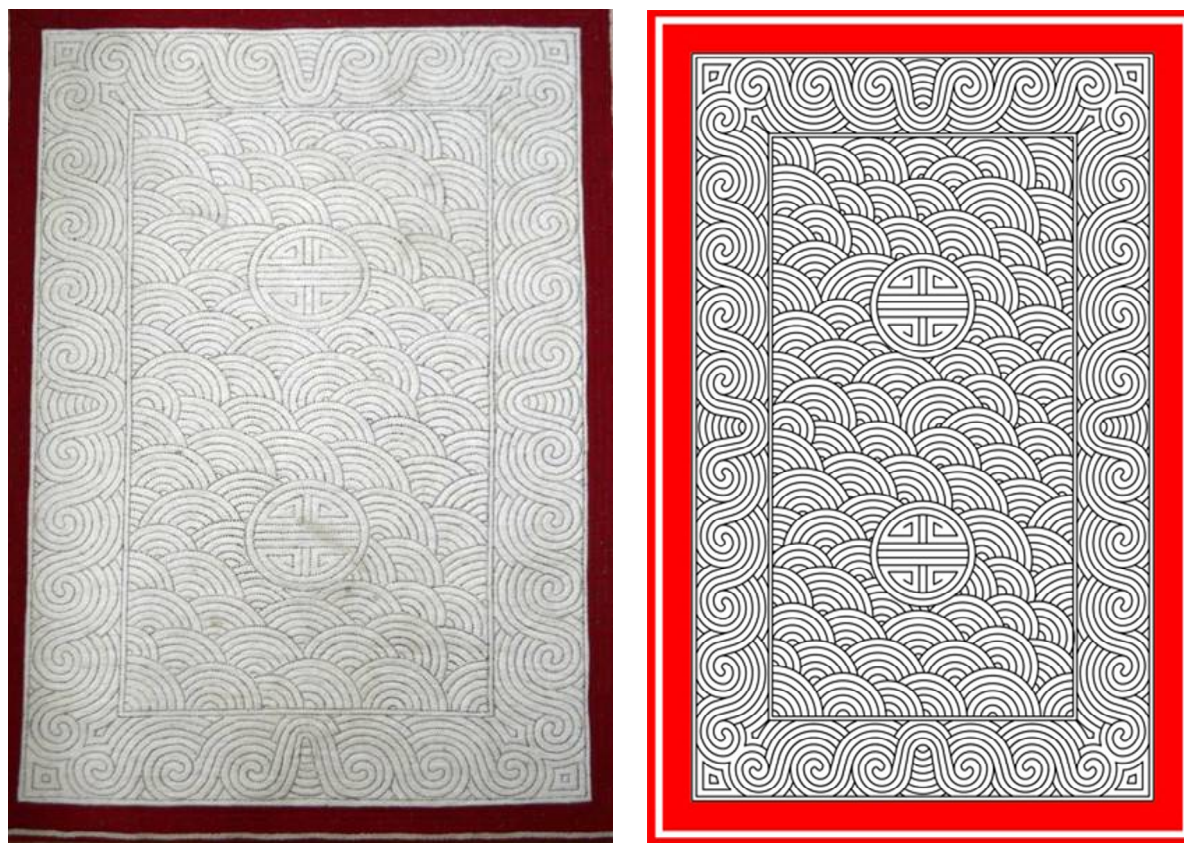


Рис. 1. Войлочный ковер. Автор Ц. Батсайхан.

Художественные особенности и стилистический характер орнамента ковровых изделий развивались в течение долгого времени. Орнаментация и техническое исполнение войлочных ковров монголов берут начало в памятниках искусства скифского времени: в войлочных изделиях Ноин-Улы и Гол мод (III до н.э. – I в. н.э.). Эти изделия являются одним из самых ранних находок войлочного ковра. В древний период в художественных образах прикладного искусства появляются мифологические персонажи (звериный стиль), то же наблюдалось и в искусстве ковровых изделий. Стиль искусства следующего по времени гуннского (хуннского) периода отличается динамизмом и экспрессивностью образов, распространением композиций борьбы зверей и наряду с этим усилением орнаментальности с соответствующей ей схематизацией реальных форм.



Рис. 2. Войлочный ковер. Автор Ц. Батсайхан.



Рис. 3. Войлочный ковер.
Автор Ц. Батсайхан.

Период хунну является отправной точкой для изучения коврового искусства Монголии. Основным источником для изучения древних ковровых изделий являются археологические материалы и редкие письменные источники. У хуннов ковровые изделия по назначению можно разделить на три вида: пантеонные, настенные, подстилочные. Они сделаны из войлока, покрыты тканью с аппликацией, простеганы сухожильными нитями. Скорее всего, в кочевническом государстве Хунну существовал канонический метод оформления ковров и технология производственного характера, так как найдены совершенно одинаковые ковры этого типа.

Изысканные плоскостные линейно-пятновые изображения были получены на рубеже нашей эры на ковровом декоре стиля хунну. В центральном поле ковра

изображались стихийные силы природы посредством мотива волнисто-завитковой спирали. На кайме ковра, уникального образца этого времени, изображены «терзающие» животные, решенные линией и пятном. Таким образом, весь рисунок хуннского ковра символизирует небо и жизнь на земле. Линия и пятно – выразительное сочетание, и хуннские мастера удачно освоили эту комбинацию.



Рис. 4. Войлочный ковер. Автор Ц. Батсайхан.



Рис. 5. Войлочный ковер. Автор Ц. Батсайхан.

Высокий художественный уровень свидетельствует о том, что хуннский период не является начальной стадией войлочного коврового искусства Центральной Азии: только в течение ряда веков могли сложиться столь высокие художественные достижения. Кроме утилитарного использования, по мнению учёных, художественно оформленные ковры предназначались пантеону, усыпальному месту представителей элиты.

Сегодня этот ковёр почти единственный полноценный носитель звериного стиля в ковровом искусстве древнего периода.

Распад хуннского государства и переселение народов оказали влияние на культуру и искусство Евразии, один из результатов – повсеместное распространение войлочного ковра.

В целом, мы считаем, что древние ковровые изделия в некоторой степени несли свойства культового характера, и в то время уже существовал канон композиции, характерный для современного ковра.

Для коврового искусства кочевых народов средневековый период является переломным. Дело в том, что с этого периода древняя традиция художественного

оформления войлочно-ковровых изделий кочевых народов, на наш взгляд, разделилась на две основные группы: монгольские, монголо-тюркские.

Остановимся теперь на коврах периода Великой Монгольской Империи. Из-за плохой сохранности трудно полностью воссоздать художественный образ предметов. Но один из ковров с сохранившейся центральной частью позволяет сделать ряд выводов. Композиция этого ковра с аппликацией отличается уравновешенностью и четкостью. В орнаменте используются мотивы растительного происхождения в виде свастики, образующей квадраты. Ковер – ценнейшая находка для изучения эволюции композиции войлочного ковра. Сходные черты с данным ковром можно увидеть на коврах XIX-XX вв. алтайцев, нанайцев, ногайцев и среднеазиатских народов.



Рис. 6. Войлочный ковер. Автор Ц. Батсайхан.

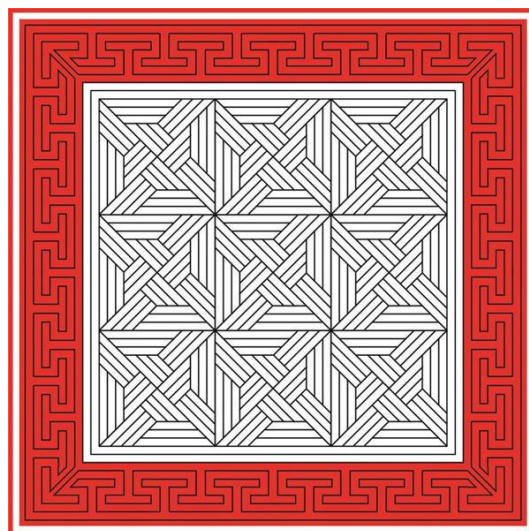
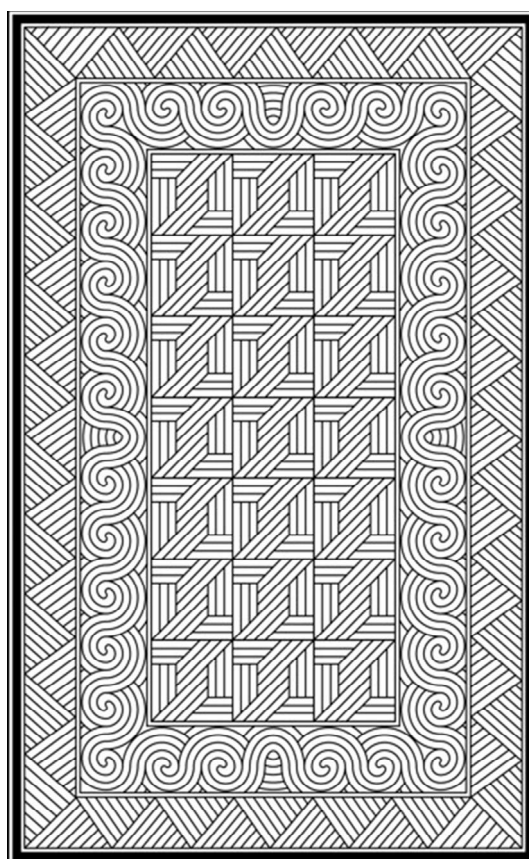


Рис. 7. Войлочный ковер. Автор Ц. Батсайхан.

Технология этого ковра – почти та же аппликационная техника хуннского времени, отсутствие ткани, немного упрощенная техника исполнения, аппликация выполнена из верблюжьей шерсти.

В 1259 году после смерти Великого хана Мункэ Монгольская Империя разделилась на четыре государства: Империя Юань, Цагадайское ханство, государство Ильханов, четвертым государством был улус Джучи, или – Золотая Орда. Со временем Юаньская империя приняла буддизм, остальные три державы приняли ислам. В связи с принятием разных религий художественное оформление войлочных ковров у кочевых народов в дальнейшем развивалось по разному направлению. На развитие искусства большое влияние оказывали общественный строй, религия.

У монголов, бурятов, тувинцев, принявших буддизм, техника аппликации переходит на культовое панно «Зээгт наамал» из шелка. На коврах сохраняется прошивание, главной чертой оформления ковров стал геометризованный орнамент, носивший глубокий смысл. Народы Средней Азии, например, казахи, киргизы, принявшие ислам, на войлочных коврах сохранили технику цветной аппликации древних хунну [3].

Художественное оформление войлочных изделий средневековья подразделяется на два периода: до и после принятия ламаизма. Первый период характеризуется сохранением древних традиций. Художественный образ геометрического орнамента, который определяет войлочный ковер сегодня, по нашему мнению, образовался именно в средние века после проникновения в Монголию буддизма.

В XVI – начале XX вв., то есть в период буддизма, у монголов основным подстилочным средством являлся войлочный простеганный ковер. Резко континентальный климат, сырость, холод, кочевой образ жизни заставляли использовать именно войлочный ковер. Орнамент и художественный образ монгольских ковровых изделий со времени проникновения ламаизма становятся спокойными и простыми.

Особенностью украшения является орнаментированное прошивание, которое имело повсеместное распространение. Основным средством передачи изображения на белом войлоке была изящная точечно-прерывная, самобытная контурная линия шва из верблюжьей шерсти темно-коричневого цвета или в редком случае – из сухожилий. В коврах «ширмэл» яснее, чем в каких-либо других изделиях из войлока, видна зависимость их орнамента от техники исполнения. Параллельность строчки простегивания – главная черта построения орнамента. Тонкая работа, четкий рисунок орнамента, строгая ритмически и симметрично решенная декоративная композиция, скромная цветовая палитра – отличительные черты стиля войлочных ковров [1].

Существенная особенность узора монгольского войлочного ковра проявляется в том, что мотивы каймы не повторяют мотивов центрального поля и как бы противопоставлены им по рисунку и в цвете, создавая гармоническое единство, основанное не на сходстве элементов, а на их контрасте. Композиция войлочных ковров строится на соблюдении принципа построения замкнутого орнамента, то есть на симметричном, раппортном расположении мотивов узора, и отличается простотой, пропорциональностью и связанностью элементов. Монгольские подстилочные войлочные ковры по своему декоративному оформлению принципиально отличаются от войлочных ковров других народов [2].

Со второй четверти XX века традиционный войлочный ковер стал постепенно уступать место другим видам ковровых изделий. Несмотря на это, войлочный ковер и в целом войлочные изделия являются одним из вкладов кочевников в мировое прикладное искусство.

Литература

1. Батсайхан Ц. Дизайн монгольских ковровых изделий: культурно-исторические традиции, эволюция, современная практика. Диссертация ... канд. искусствоведения : 17.00.06 / Циен-Ойдов Батсайхан. – Москва, 2013. – 306 с.
2. Батсайхан Ц. Композиция войлочного ковра – ширдэг // Дизайн и технологии. – 2013. – №36 (78). – С. 5-9.
3. Батсайхан Ц., Бесчастнов Н.П. Культурно-историческая эволюция орнамента ковровых изделий Монголии // Известия вузов. Технология текстильной промышленности. – 2013. – №1 (343). – С. 107-111.
4. Батсайхан Ц., Бесчастнов Н.П. Ширдэг традиционный ковер для юрты // Сборник научных трудов аспирантов. Вып. 18. – М.: МГТУ им. А.Н.Косыгина, 2012. – С. 140-144.
5. Кочешков Н.В. Народное искусство монголов. – М., 1973.
6. Пюрвеев Д.Б. Летящие кони солнечных дорог [Электронный ресурс]. URL: <http://artyx.ru/> “ARTYX.RU: История искусств”

Статья поступила в редакцию 25.02.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.003

SHIRMEL AS THE ARTISTIC STYLE OF THE CENTRAL ASIA

Tsien-Oydov Batsaikhan
PhD in Arts, Mongolian State University
of Culture and Arts.
Mongolia, Ulaanbaatar.
battextile@yahoo.com

Abstract

Mongolian art passed a long way of development, introduced its own distinctive contribution in the artistic life of Asian nations. During millenniums on the Mongolia territory different tribes and nations replaced each other, there was formed Mongolian art on the basis of the centuries-old culture traditions. The early civilization, created by the tribes of the Xiongnu, the Xianbei, the Uighurs, the Turkic people and Khitan people, was perceived in one form or another as the art of the Middle Ages and the following centuries.

Keywords: shirmel, felt carpet, carpet art, Mongolia.

Bibliographic description for citation:

Batsaikhan T. Shirmel as the artistic style of the Central Asia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 29-36. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/13/> (In Russian).

References

1. Batsaikhan T. *Dizain mongol'skikh kovrovnykh izdelii: kul'turno-istoricheskie traditsii, evolyutsiya, sovremennaya praktika*. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya 17.00.06 [Design of Mongolian carpets: cultural and historical traditions, evolution, modern practice. Thesis of PhD in Arts]. Moscow, 2013. 306 p.
2. Batsaikhan T. *Kompozitsiya voilochnogo kovra – shirdeg* [Felt carpet composition – shirdeg]. *Dizain i tekhnologii – Design and technology*, 2013, No. 36 (78), pp. 5-9.
3. Batsaikhan T., Beschastnov N.P. *Kul'turno-istoricheskaya evolyutsiya ornamenta kovrovnykh izdelii Mongolii* [Cultural and historical evolution of the ornament of carpet products of Mongolia]. *Izvestiya vuzov. Tekhnologiya tekstil'noi promyshlennosti – News of universities. Textile Technology*, 2013, No. 1 (343), pp. 107-111.
4. Batsaikhan T., Beschastnov N.P. *Shirdeg traditsionnyi kover dlya yurty* [Shirdag as traditional yurt carpet]. Collection of scientific works of graduate students. Issue 18. Moscow, Publishing house of the MSTU named after A. N. Kosygin, 2012, pp. 140-144.
5. Kocheshkov N.V. *Narodnoe iskusstvo mongolov* [Folk art of the Mongols]. Moscow, 1973.
6. Pyurveev D.B. *Letyashchie koni solnechnykh dorog* [Flying horses of sunny roads]. Available at: <http://artyx.ru/> “ARTYX.RU: История искусств”. (In Russian).

Received: February 25, 2016.

СОЗДАНИЕ КОЛЛЕКЦИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА АЛТАЯ

Гончарик Нина Прокопьевна
Искусствовед, старший научный
сотрудник Государственного
художественного музея Алтайского
края, заслуженный работник культуры
РФ, член Союза художников РФ.
Россия, г. Барнаул.
nina.goncharik@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматриваются материалы первых музейных экспедиций по районам Алтайского края, проходивших под руководством искусствоведа Л.И. Снитко в 1968–1972 гг., которые положили начало созданию коллекции местного народного искусства.

Ключевые слова: Л.И. Снитко, народное искусство алтайцев, русское традиционное искусство, народная резьба по дереву, народная роспись по дереву, ткачество и вышивка.

Библиографическое описание для цитирования:

Гончарик Н.П. Создание коллекции народного искусства Алтая // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 37-51. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.004 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/14/>

Памяти искусствоведа Ларисы Иосифовны Снитко посвящается



В музейном собрании ГХМАК (Государственного художественного музея Алтайского края) находится в настоящее время более полутора тысяч произведений народного искусства, созданных руками мастеров различных национальностей, проживающих в Алтайском крае. Поисковая работа по сбору предметов местного народного искусства началась с приходом в музей искусствоведа Ларисы Иосифовны Снитко (1928–1982) (рис. 1).

Рис. 1. Лариса Иосифовна Снитко.

Подвижнический труд Снитко, первого профессионального искусствоведа на Алтае, пропагандиста и исследователя изобразительного искусства, кандидата искусствоведения, члена Союза художников, педагога и общественного деятеля – значительное явление в художественной жизни Алтая 1960-х – 1980-х годов, поднявшее престиж искусствоведческой профессии.

Филолог, выпускница Барнаульского государственного педагогического института (1951), Л.И. Снитко в 1966 году окончила искусствоведческое отделение Уральского государственного университета. В этом же году поступила в аспирантуру и одновременно в Алтайский краевой музей изобразительных и прикладных искусств (ныне Государственный художественный музей Алтайского края) на должность старшего научного сотрудника.

С именем Снитко связано истинное понимание сути многообразной музейной практики, начало научного подхода к вопросам комплектования и каталогизации музейного собрания, издательской и просветительской деятельности музея. Огромна ее заслуга в том, что музей отдаленного от центра региона имеет шедевры русской и советской классики. Как показало время, благодаря Ларисе Иосифовне были выработаны верные принципы формирования коллекции молодого музея, открывшего свои залы в 1959 году, в том числе, приоритетный отбор в собрание музея произведений, отражающих культуру своего региона.

Научная работа Снитко по теме «Становление профессионального искусства на Алтае» и связанные с ней открытия, возвращение истории имен основоположников профессионального искусства Алтая, сопровождались ценными приобретениями. Благодаря неутомимости Ларисы Иосифовны, музей обладает теперь уникальным собранием работ первых профессионалов Алтая – Г.И. Гуркина и А.О. Никулина, А.Н. Борисова, художников, работавших на Алтае в 1920-е годы, в годы Великой Отечественной войны. Снитко занималась комплектованием произведений современных алтайских художников, а также руководила первыми экспедициями по краю, положившими начало созданию коллекции народного искусства Алтая.

Первая экспедиция в Горный Алтай состоялась в 1968 году, через год после прихода Ларисы Иосифовны в музей. Экспедиции предшествовала большая подготовительная работа – общение с художниками, учеными из Новосибирска и Москвы, совершавшими туда творческие и научно-поисковые командировки.

Открытие мира яркой народной культуры русских переселенцев на Алтае увидела Снитко в живописных этюдах художницы Майи Дмитриевны Ковешниковой (1926–2013), выполненных в селе Верхний Уймон Усть-Коксинского района Горно-Алтайской автономной области. В 1967 году музеем приобретена у автора картина «Изба Прова из Уймона» (1966, рис. 2), на которой изображен интерьер крестьянской избы. Взгляд привлекают расписные стены, длинные узорные концы лежащего на столе старинного полотенца, которое собирателю Л. Снитко удалось приобрести у владельцев и привезти в музей из поездки в Горный Алтай в 1968 году. В эту поездку ее участники, Л.И. Снитко и художница Илзе Рихардовна Рудзите (р. 1937), приехавшая на Алтай в 1963 году после окончания Рижской академии художеств, отправились своим ходом, без машины. Было интересно село Верхний Уймон как место остановки Николая Константиновича Рериха (1874–1947) на Алтае в 1926 году по пути в Индию.

Участникам экспедиции известно было также высокое мнение Н.К. Рериха о замечательном искусстве мастера народной домовой росписи из Верхнего Уймона

Агафьи Семеновны Атамановой, «Агашевны», как ее любовно называли в народе. Росписей «Агашевны» еще достаточно было в то время, в той же избе Прова из Уймона. И. Рудзите их много копировала, а впоследствии написала портрет «Народная мастерица бабушка Агашевна» (1974, рис. 3), также являющийся собственностью музея.

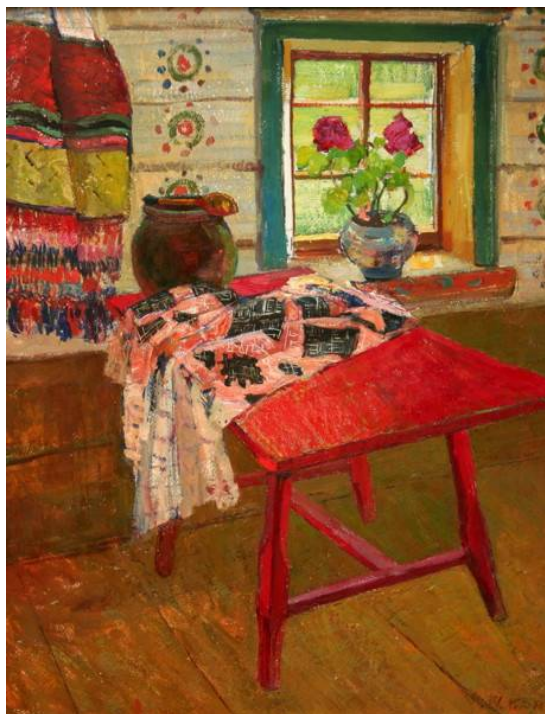


Рис. 2. Ковешникова Майя Дмитриевна (1926–2013). Красна изба углами. 1966. Картон, темпера. 100 × 78,5. ГХМАК.

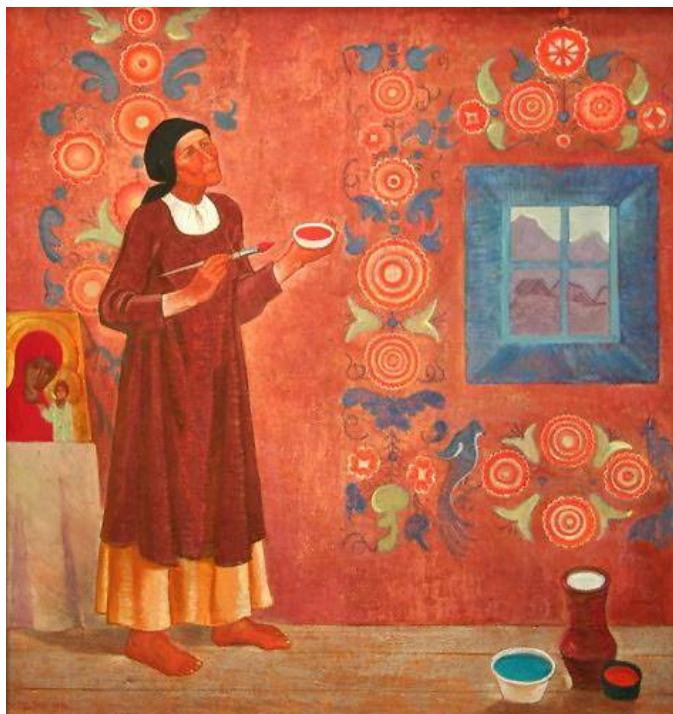


Рис. 3. Рудзите Илзе Рихардовна, р. 1937. Уймонская мастерица бабушка Агашевна. 1974. Холст, темпера. 129 × 122. ГХМАК.



Рис. 4. Мечешев Ярымка Эредеевич (1908–1941). Сарлык. Кедр, резьба, тонировка. 28 × 16,5 × 9,8. ГХМАК.

Снитко, как и многие ученые в то время, интересовалась историей и этнографией местного населения – коренных жителей алтайцев, а также переселенцев из разных районов России, проживающих на территории Горно-Алтайской автономной области.

В Новосибирске, работая в библиотеках, музеях, занимаясь поисками работ у коллекционеров, в одном из частных собраний она получила для музея в дар деревянную скульптуру «Сарлык» (рис. 4) талантливого алтайского художника-самоучки Ярымки Мечешева (1908–1941). Это небольшая по размеру фигурка сарлыка, вырезанная из кедра, обобщенная по силуэту, отличается удивительной монументальностью. Мастер провел детство в Кош-Агачском районе, был пастухом. «Присматривая за байским стадом и наблюдая за животными, вырезал из дерева

их фигурки» [6, с. 58]. С 1934 по 1937 год он учился в Ойротской художественной школе. Его работы были рекомендованы на международную выставку в Париж. В музейном экспонате видится яркая народная основа, уходящая своими корнями в глубокую древность. Как и многие анималистические образы Я. Мечешева, фигурка длинношерстного сарлыка-яка наследует традиционные черты народной скульптуры. Фигурка животного коротконога, статична, в ней присутствует профильный показ преувеличенных, даже гипертрофированных, объемов длинной шерсти на морде, хвосте и особенно на брюхе и лапах, свисающей до земли. Вместе с тем она отличается красотой линейных очертаний и восточной грацией.

В Москве Л.И. Снитко во время учебных поездок в аспирантуру знакомится с научным сотрудником Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) Ниной Ильиничной Каплан, автором монографии о народном искусстве Алтая [3], написанной по результатам экспедиций института, проходивших в Алтайском крае в 1952–1957 годах. В планировании музейных поисковых экспедиций до 1975 года Снитко исходит из задачи создания коллекции народного искусства русских переселенцев и коренного населения алтайцев. За период с 1968 по 1972 год, в который Лариса Иосифовна занималась комплектованием народного искусства Алтая, музеем было совершено 6 экспедиций в районы края (1968, 1970 и по 2 экспедиции в 1971 и 1972 годах). Две экспедиции, по одной в 1971 и 1972 годах, были организованы для сбора предметов алтайского народного искусства. В 1972 году к сотрудникам музея присоединилась Н.И. Каплан.

Собранная в двух экспедициях коллекция алтайского народного искусства немногочисленна, немногим более 30-ти предметов. Но она представляет разнообразные материалы, наличие традиций, разработанности технологии, своеобразие орнаментальных мотивов в сохранившихся у населения от родителей, дедов предметах (рис. 5).

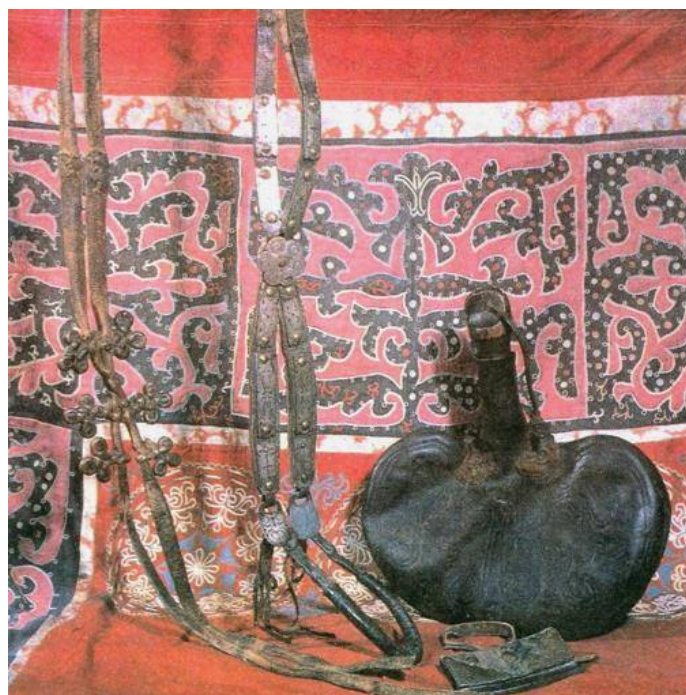


Рис. 5. Алтайское народное искусство – предметы убранства коня, мешочек для огнива, ташаур. ГХМАК.

Деревянные изделия из села Кулада Онгудайского района отличаются лаконизмом и одновременно изысканностью декора, удивительной согласованностью его с формой предмета. Например, конок (ведерко для молока из красноватого кедра). По верхнему краю у него две полосы врезного орнамента из мелких треугольников. Крюк для подвешивания мешков, детской зыбки имеет плоскую форму и украшен по сторонам углубленными двойными ломаными линиями. Лаконизмом формы и декоративного оформления отличаются ступка и чаши из села Большой Яломан Онгудайского района. Одна из них из капо-корня. Мастером с большим вкусом обыграна природная крапчатая фактура материала.

Красив кожаный ташаур (сосуд для хранения молочной водки) из села Кайсык Усть-Канского района. На тулове с обеих сторон тисненные изображения. В центре двояная спираль с симметричными завитками, слева и справа солярные знаки в виде крестообразно пересеченных фигур, перевернутые спаренные дуги, возможно, это тамга, родовой знак, используемый скотоводами-кочевниками для клеймения своего скота.

Художественная обработка металла – одна из интереснейших областей искусства алтайцев. В музейной коллекции есть два мешочка для огнива, кожаные кошельки которых имеют медные угловые накладки с чеканным орнаментом из цветочных розеток, волнообразных линий, точек, кружков. Предметы конской упряжи, сделаны из кожаных ремней, поверх которых прикреплены посеребренные круглые и плоские накладки с чеканным или черненным узором. Орнаментация и форма металлических деталей узд – блях, двусторонних застежек – восходит генетически к отдаленным историческим эпохам. Доведенное до совершенства еще в древние времена мастерство в изготовлении убранства верхового коня у кочевых народов Южной Сибири не менялось на протяжении веков.

Предметов женского рукоделия в музее немного. Редко встречаются в селах алтайские войлоки. Искусство ковроделия представлено в музее настенным ковриком, сделанным из роговидных цветных лоскутков хлопчатобумажной ткани в технике аппликации. Автор – Александра Ухановна Агадина (р. 1918), проживающая в селе Большой Яломан Онгудайского района. От нее же в музей поступили детали женского народного костюма. Изделия Агадиной, выполненные из современных материалов, отличаются применением традиционных мотивов орнамента в коврике и техники кроя в чегедеке. Мастером высокого класса называет Агадину Н.И. Каплан [4], высказывая вместе с тем озабоченность современным состоянием народных ремесел. Каплан проводила беседы и лекции по местам следования экспедиции об алтайском народном искусстве, его древних истоках [9], необходимости возрождения традиционных навыков, знаний, умелом их применении в современной жизни.

По завершении поездки Н.И.Каплан по Горному Алтаю в составе музейной экспедиции Л.И. Снитко провела совещание по итогам прошедших экспедиций, определив задачи поисковой работы на будущее (рис. 6).



*Рис. 6. После экспедиции. 1972.
Сотрудники музея, 2-я справа
А.И. Снитко, 4-я слева Н.И. Каплан,
старший научный сотрудник
НИИ художественной
промышленности, г. Москва.
Фото С.И. Пирогова. ГХМАК.*

Четыре из проведенных музеем за 1968–1972 годы экспедиции (3 – в Горный Алтай по селам Усть-Коксинского и Усть-Канского районов и одна – в Сорокинский район) Лариса Иосифовна возглавляла сама. Они отразили интерес исследователя к старообрядческому населению Алтая. Особенно много Снитко работала в селе Верхний Уймон Усть-Коксинского района. Уймонцев относили к числу тех крупных переселенческих групп старообрядцев, которые «довольно долго придерживаются в жизненном обиходе старой родины, удерживают свой говор, помнят о своем происхождении» [5, с. 52]. Поисковую работу в экспедициях Лариса Иосифовна совмещала с чтением лекций по изобразительному искусству, выступлениями на учительских конференциях о сохранении народной культуры, создании музеев народного искусства.

Всего из 4-х экспедиций Снитко привезла в музей более 100 предметов. Достоянием музея стали уникальные экспонаты – интерьерные росписи из Усть-Коксинского и Усть-Канского районов Южного Алтая, прялки, отличающиеся скульптурной выразительностью форм и архаичностью росписей, пояса и опояски, вытканые геометрическими узорами древнего происхождения, обрядовые полотенца.

Большой интерес представляют интерьерные росписи, выполненные в традициях русской орнаментальной культуры XVII века «с типичным для нее жизнелюбием», по общему строю и колориту очень близкие росписям Русского Севера [3, с. 12]. Традиция эта сохранилась в Усть-Коксинском районе вплоть до 40-х годов XIX века. Там многие помнят об «Агашевне», талантливой русской художнице, поэтессе Агафье Семеновне Атамановой (ок. 1860–1942), родом из потомственной старообрядческой семьи, сестре Вахрамея Семеновича Атаманова, проводника Н.К. Рериха в экспедиции 1926 года, маршрут которой проходил через Алтай. В домах, как отмечает Снитко в дневнике экспедиции 1968 года, она видела росписи Агашевны [1, л. 4 об.]. Годы жизни мастера нам известны также из дневниковых записей Снитко [1, л. 7 об.]. В 1970 году в семье Ленских из Верхнего Уймона были приобретены фрагменты стеновой росписи. Среди них простенок, имеющий характерный мотив – растущий из вазона куст с цветами-кружками, розетками, знаками цветущей жизни и двумя «птушками», являющихся символом счастливой семейной пары (рис. 7).



Рис. 7. Атаманова Агафья Семеновна (1860–1942). Простенок. Дерево, масло, роспись. 169 x 78 x 3,4.

Можно предположить, что и опечье из села Усть-Кокса Усть-Коксинского района также расписывала Агафья Семеновна Атаманова. На красном фоне изображены в центре большой зеленый круг с венцом ультрамариновых бутонов, по сторонам стелющиеся побеги с цветами, к ним привязаны: слева – синий конь и желтая птица над ним, а справа – желтый полосатый зверь на цепи, «се лев, се кот». Исходя из уходящей в глубокую древность символики правого и левого в народной росписи, парные птицы означают супружескую пару, одна птица является олицетворением человека [2, с. 162-163]. В росписи опечья слева изображена одна птица. В дневнике экспедиций Снитко записи воспоминаний местных жителей об А.С. Атамановой: «Художник, доктор, поэтесса. Агашевну хоть куда поверни. Была интересна, [ходила] с одной косой. Замуж не выходила» [1, л. 22-23]. Со слов владелицы опечья в дневнике записана дата росписи – 1903 год [1, л. 25]. Опечье в свое время было зарисовано в Усть-Коксе экспедицией НИИХП в 1956 году [3, цв. табл. III], а в 1971 приобретено в музей (рис. 8).



Рис. 8. Атаманова Агафья Семеновна (1860–1942). Опечье. 1903. Дерево, масло, роспись. 45 x 209 x 6.

Кроме росписей А.С. Атамановой, в музее появились в период первых экспедиций потолок с цветочной гирляндой на белом фоне (рис. 9) и несколько прялок. Три прялки из Усть-Коксинского района имеют сходство по форме низа лопастей в виде волютообразных арочек с дисками-серьгами по сторонам точеной ножки и снаружи. У двух (рис. 10) центрическая композиция росписи с цветочными розетками в круге, выражающими идею белого света. У третьей известно только имя автора – Виналий Максимович Ленских (рис. 11, 12). В дневнике Снитко есть запись о том, что мастер делал прялку в конце XIX века [1, л. 19 об.]. Можно предположить, что мастер – потомок переселенцев с Севера, судя по резному узору на внутренней стороне в виде зубчатой линии в технике трехгранно-выемчатой резьбы и следами росписи из красных розанов с белыми оживками на темном фоне, аналогии которым встречаются в прялках вологодского типа.



Рис. 9. Потолок. Дерево, масло, роспись. 155 x 155 x 3,5.
Село Белый Ануй Усть-Канского района Горно-Алтайской
автономной области (ГААО).



Рис. 10. Прялка. Дерево,
резьба, токарная работа,
роспись. 81,6x23,358,5
Село Катанда Усть-
Коксинского района ГААО.



Рис. 11. Ленских Виналий Максимович. Прялка.
Кон. XIX в. Дерево, резьба,
токарная работа, роспись.
74,7 x 19,6 x 50,5.



Рис. 12. Ленских Виналий Максимович. Прялка. Кон. XIX в.
Дерево, резьба, токарная работа, роспись. 74,7 x 19,6 x 50,5
(оборот).

Маршрут последней экспедиции Л.И. Снитко (1972) определился в связи с желанием посмотреть народные росписи в северных районах Алтайского края (Сорокинском, Кытмановском) по следам экспедиций НИИХП. Но росписей там найти не удалось. Результатом поездки стали отдельные предметы узорного ткачества и вышивки и два предмета резного дерева: наличник из села Хмелевка Сорокинского района, также зарисованный экспедицией НИИХП [3, цв. табл. I] и рамка для зеркала (рис. 13). Наличник имеет богатый резной фронтон с раскреповкой, пилястры с капительками, накладные резные украшения красного, синего и зеленого цвета (рис. 14). В резном декоре наличника соединяется пропиловочная и накладная резьба, растительные и зооморфные мотивы, что является важнейшей особенностью деревянной резьбы Алтая конца XIX – начала XX века [7, с. 124-125].



Рис. 13. Рама для зеркала. Дерево, резьба, раскраска, роспись. 64,5 x 30 x 3,5.
Село Новокрасилово Сорокинского района
Алтайского края.



Рис. 14. Наличник. Дерево, резьба, раскраска.
220 x 105 x 15. Село Хмелевка Сорокинского района
Алтайского края.

Текстильные изделия из Усть-Коксинского и Усть-Канского районов, относящиеся к этому же периоду, заслуживают особого внимания. Они отличаются богатством и разнообразием техник тканья и вышивки. Орнаментированные концы обрядовых стеновых полотенец состоят из трех отдельно выполненных тканых и вышитых частей, символизирующих древние представления человека о трехчастной структуре мира. Можно гордиться тем, что в нашем собрании есть вещи, представляющие локальную традицию, аналогов которым «пока обнаружить не удалось» [8, с. 99].

Одним из таких шедевров является полотенце из Верхнего Уймона, о котором мы уже говорили, его изобразила Майя Ковешникова в работе «Изба Прова из Уймона», а потом привезла в музей Лариса Снитко (рис. 15). Каждая из трех его частей изготовлена отдельно, каждая вручную обработана архаичным швом «через край» для соединения. Орнаментальная композиция из трех сфер ассоциируется с образом мирового дерева. Средняя часть тканая, состоит из трех широких фриз, обрамленных узкими узорными полосками. Верхний узор вышит росписью бумажными нитками красного и черного цвета. Внизу вышивка белой строчкой по продернутому фону – нижняя зона мироздания. Здесь доминирует белое – цвет смерти. Геометрический орнамент трехчастной композиции полотенца состоит из рядов гребенчатых ромбов

с крестообразными фигурами внутри. Поражает удивительная цветовая гармония изысканного сочетания приглушенных по тону узоров бежевых и черных в средней и нижней части с красными и черными сверху.

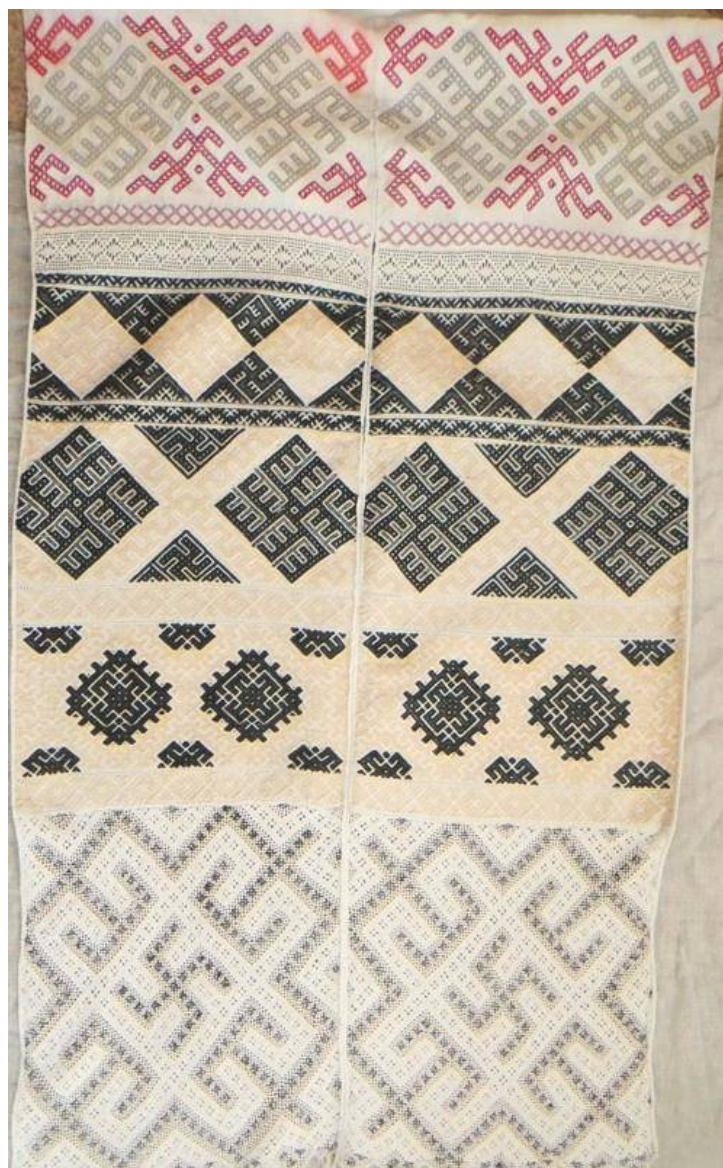


Рис. 15. Полотенце стеновое. Лен, бумага, вышивка росписью, белой строчкой, ткачество браное, выборное, вязка крючком. 68 x 156,3. Село Верхний Уймон Усть-Коксинского района ГААО.

Каждый экспонат из полотенеchnой коллекции неповторим. Восхищает многообразие композиционных вариантов трехчастных узоров. В каждом своя изюминка, традиционные сюжеты древа с птицами (рис. 16), кониками, редкая техника – счетная гладь (рис. 17), высокое мастерство исполнения.

Большую группу предметов составляют тканые на стане или на дощечках пояса и опояски с узорами, в основном, геометрического характера (рис. 18). Есть также несколько поясов с вытканными буквами и надписями, которые либо вплетаются в орнаментальный узор, либо сами становятся орнаментом. На одном из них оранжевый узор на черном фоне состоит из геометрических фигур, между которыми дважды повторяются буквы ГИХСЫН. Это первые буквы слов Иисусовой молитвы – «Господи Иисусе Христе Сыне Божий помилуй нас» (рис. 19). На втором выткана шутливая надпись или слова из песни – «...ты лети мой голубок, унеси мой поецок» (рис. 20).



Рис. 16. Полотенце. Лен, бумага, вышивка двойным крестом, вязка крючком. 38 x 238.

Село Березовка Усть-Коксинского района ГААО.



Рис. 17. Конец стенового полотенца.

Лен, шерсть, бумага, вышивка счетной гладью, белой строчкой, ткачество браное. 68,4 x 70.

Село Белый Ануй Усть-Канского района ГААО.



Рис. 18. Пояса из экспедиций А.П. Снитко.



Рис. 19. Пояс. Бумага, шерсть, ткань. 3 × 248.
Село Верхний Уймон
Усть-Коксинского района ГААО.



Рис. 20. Пояс. Лен, шерсть, ткань. 3 × 215.
Усть-Коксинский район
ГААО.

Таков краткий обзор коллекции, насчитывающей почти 150 редчайших экспонатов, эталонных образцов народного искусства, собранных в период первых музейных экспедиций 1968–1972 годов лично Ларисой Иосифовной Снитко и под ее руководством. Их отличают яркость, богатство фантазии и семантическая наполненность образов. Они стали отправной точкой для дальнейшего продолжения ответственной работы по изучению и комплектованию народного искусства Алтайского края. А в экспозиции нового музея будут являться основой изучения древних корней, разнообразных технологий народного искусства Алтая недавнего прошлого.

Литература

1. Архив ГХМАК. Ф. IV, Д. 9, 72 л.
2. Барадулин В.А. Народные росписи Урала и Приуралья. – Л., Худ. РСФСР, 1988. – 199 с.
3. Каплан Н.И. Очерки по народному искусству Алтая. – М.: Госуд. изд-во. 1961. – 97 с.
4. Каплан Н.И. Из родника народного творчества // Алтайская правда. – 1972. – 9 сентября.
5. Клеменц Д.А. Население Сибири // Сибирь. Ее современное состояние и нужды. – СПб., 1908. – С. 37-78.
6. Маточкин Е.П.. Стихийный талант // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 4. – С. 58-60.
7. Родионов А.М. Чистодеревщики. Заметки и размышления о деревянной резьбе Алтая. – Барнаул. Алт. кн. изд-во, 1981. – 142 с.

8. Русакова Л.М. Образ мира в геометрическом орнаменте на полотенцах русских крестьянок Алтая // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. – Новосибирск. Изд-во «Наука», 1987. – С. 99-125.

9. Тондовская А.М. Дневник экспедиции // Молодежь Алтая. – 1972. – 26 октября.

Статья поступила в редакцию 13.03.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.004

CREATING A COLLECTION OF FOLK ART OF ALTAI

Goncharik Nina Prokopyevna
Art critic, senior researcher,
the State Art Museum of the Altai Krai.
Russia, Barnaul.
nina.goncharik@yandex.ru

Abstract

The article discusses the materials of the first museum expeditions to the areas of the Altai Krai, which were led by art historian L.I. Snitko in 1968–1972 and marked the beginning of the creation of a local folk art collection.

Keywords: L.I. Snitko, Altai folk art, Russian traditional art, folk wood carving, folk painting on wood, weaving and embroidery.

Bibliographic description for citation:

Goncharik N.P. Creating a collection of folk Art of Altai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 37-51. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.004. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/13/> (In Russian).

References

1. Archive of the State Art Museum of the Altai Krai. F. IV, d. 9, l. 72.
2. Baradulin V.A. *Narodnye rospisi Urala i Priural'ya* [Folk paintings of the Urals and Urals]. Leningrad, Khud. RSFSR, 1988. 199 p.
3. Kaplan N.I. *Ocherki po narodnomu iskusstvu Altaya* [Essays on the folk art of Altai]. Moscow, State publishing house, 1961. 97 p.
4. Kaplan N.I. *Iz rodnika narodnogo tvorchestva* [From the spring of folk art]. *Altayskaya pravda – Altai truth*, 1972, September 9th.
5. Clementz D.A. *Naselenie Sibiri* [The population of Siberia]. In: *Sibir'. Ee sovremennoe sostoyanie i nuzhdy* [Siberia. Its current state and needs]. St. Petersburg, 1908, pp. 37-78.
6. Matochkin E.P. *Stikhiynyi talant* [Spontaneous talent]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya – World of science, culture, education*, 2009, No. 4, pp. 58-60.
7. Rodionov A.M. *Chistoderevshchiki. Zametki i razmyshleniya o derevyannoi rez'be Altaya* [Woodcarvers. Notes and reflections on the Altai wood carving]. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1981. 142 p.
8. Rusakova L.M. *Obraz mira v geometricheskom ornamente na polotentsakh russkikh krest'yanok Altaya* [The image of the world in a geometric pattern on the towels of Russian peasant women of Altai]. In: *Traditsionnye obryady i iskusstvo russkogo i korennykh narodov Sibiri* [Traditional rituals and art of Russian and indigenous peoples of Siberia]. Novosibirsk, Nauka, 1987, pp. 99-125.
9. Tondovskaya A.M. *Dnevnik ekspeditsii* [Expedition diary]. *Molodezh' Altaya – Youth of Altai*, 1972, October 26th.

Received: March 13, 2016.

ИСКУССТВО РАБОТЫ С ГЛИНОЙ: ВЫРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРНОЙ И РЕЛИГИОЗНОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Панкай Гупта

Институт комплексных гималайских
исследований Университета штата
Химачал-Прадеш.
Индия, г. Шимла.
pkrmahajan@yahoo.co.in

Виджай Кумар Шарма

Институт комплексных гималайских
исследований Университета штата
Химачал-Прадеш.
Индия, г. Шимла.
vrdrattan@yahoo.com

Аннотация

В настоящей статье предпринимается попытка представить редкое искусство изготовления глиняных кукол и игрушек жителями штата Химачал в Гималаях. Рассматриваются вопросы интерпретации этого вида народного искусства; дается обзор и анализ данных художественных форм. Авторы статьи, кроме того, размышляют о культурной и экологической значимости искусства.

Ключевые слова: народное искусство Индии, история индийской керамики, народные индийские праздники, Кангра.

Библиографическое описание для цитирования:

Гупта П., Шарма В.К. Искусство работы с глиной: выражение культурной и религиозной индивидуальности // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 52-59.
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.005 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/15/>

Введение

Оперативные руководящие принципы для осуществления Конвенции о всемирном наследии говорят о том, что «культурное и природное наследие принадлежит к числу бесценных и незаменимых достояний не только каждого народа, но и человечества в целом. Потеря, из-за повреждения или исчезновения, любого из его объектов означает обеднение наследия всех народов мира».

Культурное наследие является гениальной иллюстрацией человеческой цивилизации, начиная с самой древности, и передается от одного поколения к другому. Оно представляет жизнь этносов, их обычаи, философию и другие достижения нации. Культурное наследие объединяет человечество многими различными способами. Некоторые способы просты, другие нет. Помимо очевидных для всех экономических расчетов и интересов, связанных с культурным наследием, оно очаровывает путешественников и любителей искусства и, кроме того, вносит свой вклад в копилку человеческого знания. Археологические памятники, исторические поселения, религиозные сооружения и жертвенники раскрывают перед нами давно минувшие дни, системы верований, демонстрируют технологический и творческий блеск нации. Это подтверждает связь между прошлым и настоящим и возрождает для нас достижения прошлого.

Культурное наследие, как и все, принадлежащее прошлому, очень хрупко и, если мы не принимаем меры, легко утрачиваем. «Наследие» означает то, что унаследовано из прошлого и может быть передано следующим поколениям. Понятие «культурное наследие» складывалось на протяжении последних нескольких десятилетий. Первоначально оно означало совокупность художественных и антикварных шедевров, но теперь используется более широко и включает все, что имеет непреходящую значимость для людей.

Народное искусство является выражением традиционных культур мира. Искусство скульптуры или работы по камню, глине, металлу, мрамору, дереву является одним из самых ранних в Индии. Искусство работы с глиной распространяется вместе с цивилизацией, и оно так же старо, как и история человечества. Лепка из глины обладает неповторимой привлекательностью. Ее религиозная коннотация и использование ее предметов в ритуальных церемониях показывают глубокий смысл и многогранность этого искусства.

Историческое прошлое

Искусство работы с глиной и изготовления керамики имеет славное прошлое и является одним из самых знаковых и «материально ощутимых» искусств во всем мире. В Египте глиняные горшки держали в печи для обжига, впоследствии они полировались или покрывались, опять же, тонким слоем глины. Точно так же древнегреческие сосуды широко известны своей особой формой и отделкой, иллюстрирующей повседневную жизнь людей и истории богов, богинь и героев. Немецкие гончары известны как открыватели керамики. Она требовала более тонких глин и более высокой температуры в печи. Нежный, прозрачный фарфор был первоначально создан в Китае. Посуда «раку» – другой тип керамики – была разработана в Японии, где чайные чашки были смоделированы вручную из очень грубой глины. В Индии первые образцы керамики были найдены при раскопках ранних поселений Мехргарха и долины Инда. Давно сложившееся народное искусство работы с глиной в Индии является одним из самых хорошо развитых и по многим аспектам непревзойденных во всем мире. Археологические раскопки показывают, что мастера, изготавливающие глиняную посуду, были умелыми уже в период неолита. Художники Хараппского периода были знатоками различных методов керамики. Вильгельм Рау (1972) обнаружил ссылки на гончарное искусство в ведических рукописях. За длительный период индийский стиль работы с глиной претерпел существенную

эволюцию, при этом ряд различных стилей, по сути, явился модификациями первоначального единого стиля. Появление этого направления народного ремесла-искусства связано с цивилизацией долины Инда, и с тех пор разные методы изготовления изделий из глины, как керамика, фаянс и фарфор, развивались на протяжении веков. В то время как глиняная посуда, хотя и часто весьма декоративная, имеет, прежде всего, утилитарную значимость, другие виды изделий из глины, такие как различные формы скульптуры, занимают важное место в мире искусства. Во время правления Ашоки были распространены многочисленные скульптуры животных, особенно львов. Сам Будда не изображался в виде человека вплоть до II века до нашей эры.

Таким образом, работа с глиной широко практикуется в Индии на протяжении веков. Глиняные фигурки людей, животных, птиц и т.д. использовались и в качестве объектов религиозного поклонения, и как игрушки, и как украшения, и как этнические атрибуты [3]. Создание глиняных игрушек и включение сцен из повседневной жизни в религиозные праздники знаменовало неуклонное движение к натуралистическим приемам в искусстве работы с глиной во многих областях [2]. Глиняные фигурки в качестве этнографических сувениров были представлены на многих выставках второй половины XIX века [1]. Народное искусство местных общин процветало в Индии на протяжении многих эпох не только в области работы с глиной, но и живописи, художественного литья. Его развитие мотивировалось религиозными ритуалами и убеждениями, спросом на ярмарках и фестивалях, запросом на местных идолов и т.д. Изготовление оружия, масок, кухонной утвари и др. соседствовало с развитием изобразительного искусства. Люди, живущие в регионе Гималаев, унаследовали доарийскую культуру, которая раскрывается в народном искусстве. Гималайский регион, будучи местом встреч разнообразных религиозных групп и традиций, хранил свои местные культуры и, следовательно, народное искусство. Местные художники и ремесленники, творчество которых можно разделить на три основных типа – ритуалистическое, утилитарное и служащее для личного самовыражения, – удовлетворяли потребности горных общин, проживающих в отдаленных и труднодоступных районах.

Искусство изготовления глиняной игрушки

Глина является естественным материалом, который содержит мелкозернистые минералы группы каолинита, монтмориллонита или других слоистых алюмосиликатов, но может содержать и песчаные и карбонатные частицы, щелочные металлы и т.д. Глина аналогична пластику; затвердевает при сушке или обжиге. Индия имеет самые старые традиции изготовления глиняных игрушек, и первая такая игрушка, обнаруженная археологами, это изображение матери и ребенка, символизирующее материнскую любовь. Эти игрушки были предназначены не только для игры, но и для передачи важных местных традиций, для исторических повествований и моральных поучений, для создания и трансляции мифологических представлений и символов, ритуалов и духовных практик и так далее. В Индии, в штатах Западная Бенгалия, Махараштра, Бихар, Андхра-Прадеш, Раджастан, Пенджаб и Харьяна, существуют богатые традиции изготовления глиняных игрушек. В Западной Бенгалии, помимо общепринятых глиняных изображений богов и богинь, художники изготавливают фигурки святых, изображения хижин, домашних животных, крестьян, танцующих

фигур, которые сделаны с большим мастерством. Изображающие Кришну фигурки, изготовленные в селении Нагар в округе Надия Западной Бенгалии, являются лучшими в этом роде и всегда демонстрируются среди других игрушек из глины. Жители этого селения используют глину, привезенную с берегов реки *Чурни*; их фигурки в основном представляют деревенские сцены и образы божеств. Бихар также славится этим искусством; здесь особенно популярны фигурки слонов, а также группы танцоров. Люди в селении *Кондапали* в штате Андхра-Прадеш используют смесь коровьего навоза, опилок и глины и разрисовывают игрушки яркими, блестящими красками. Этот вид искусства занимает свое особое место среди других. Изображения бога Ганеши, популярные на фестивале *Винаяка Чатуртхи* (Vinayaka Chaturthi)¹, и богини Дурги на фестивале *Навратри* (Navratri)² высоко ценятся.

Есть мифы и легенды, связанные с созданием изображений богов из глины. Например, в Западной Бенгалии считается, что изображение богини Дурги является незавершенным без глины, взятой с крыльца дома проститутки. При этом глина должна быть взята из рук проститутки по завещанию или благословению. Считается, что когда люди посещают проститутку, они оставляют свои достоинства и чистоту за дверью, и таким образом почва на крыльце становится чистой и добродетельной. Все такие ритуалы и обычаи напоминают нам, что равновесие Вселенной покоится на взаимоподдержке; одно нуждается в поддержке другого, и все во Вселенной основано на взаимозависимости.



Рис. 1 и 2. Глиняные фигурки.

¹ Винаяка Чатуртхи – индуистский праздник, отмечаемый в честь слоголового бога Ганеши. Праздник отмечается как всей общиной, так и каждой семьей. На уровне общины празднование включает в себя установку глиняных изображений Ганеши в общественных местах и последующее коллективное поклонение. В домах также устанавливаются изображения Ганеши для поклонения; в конце праздника они погружаются в водоемы.

² Навратри – фестиваль, посвященный поклонению индуистской богини Дурги. Слово Navratri на санскрите означает «девять ночей» (Нава – девять, и ратри – ночи). За эти девять ночей и десять дней люди поклоняются девяти формам богини.

В дополнение к известным и типичным художественным формам игрушек или изображений богов есть также оригинальные формы, которые ограничены небольшими общинами и утрачиваются постепенно из-за отсутствия интереса к ним со стороны новых поколений. Эти формы, в частности, необычайно распространены среди некоторых общин, проживающих в штате Химачал, в районах Биласпур, Солана, Шимла, Манди и Кангра. Хотя в основном их делают женщины, но мужчины также принимают участие; однако, ни один из них не является профессиональным художником. Эти изображения изготавливаются особенно интенсивно во время праздников, и после ритуальных церемоний их погружают в воду, закапывают в лесах или просто отдают детям.

Ралипуджа – один из красочных фестивалей, проводимых в Кангре, во время которого изготавливают глиняные изображения. Молодые незамужние девушки делают маленькие глиняные фигурки бога Шивы и его супруги Парвати, помещают их на доску и творят молитвы в течение одного месяца. В конце месяца совершаются ритуалы свадеб. В последний день эти фигурки торжественно выносят в паланкине и доставляют на берег реки, где они погружаются в воду. Весь фестиваль организован как церемонии бракосочетания с приглашением гостей. Во время фестиваля девушки молятся богине, чтобы она благословила их найти добродетельного мужа.

Харийали Тидж – еще один праздник, который отмечается в августе или сентябре. За пятнадцать дней до фестиваля глиняные фигуры Шивы и Парвати украшаются цветами. Это день поклонения богу Шиве, и он связан с благосостоянием семьи. Женщины готовят глиняные игрушки и изображения Шивы и Парвати, которым поклоняются в течение двух дней, а затем они погружаются в реку. Часть фигурок отдают детям. Место, где должна проводиться *пуджа*, тщательно промывают и штукатурят с коровьим навозом. Для церемонии также делают «*фанголи*», то есть украшения на полу с помощью пасты из рисовой муки.

Глиняные изображения богов, куклы и игрушки занимают основное место в этом ремесле. Хотя глиняные изображения используются в религиозных церемониях, но другой целью является использование их как игрушек для детей. Они в основном имитируют повседневную жизнь. Женщины делают птиц, животных, богов, богинь, цветы и деревья, фрукты и т. д. Весь процесс изготовления глиняных изделий включает сбор сырья, подготовку материала, формовку, сушку и раскраску. Красота этих изделий заключается в их изящной и выразительной форме.



Рис. 3. Фигурки божеств из глины.

Материалы для изготовления глиняной игрушки включают глину, хлопок, воду, мелкие бамбуковые палочки, рисовую муку, натуральные краски и кисти. Традиционная техника требует сбора глины из соответствующего места. Кроме того, глина собирается в особый день. При этом семья, изготавливающая изделия, как правило, сама не занимается сбором глины. Время, дата и место сбора также принимаются во внимание. Мастер соблюдает все религиозные ограничения в течение всего времени работы, например, воздерживается от употребления в пищу мяса, не носит обувь и т. д.; женщины во время критических дней не участвуют в процессе. Глину обычно собирают в лесу. Большие куски глины растираются в порошок, его просеивают через марлю и сушат. При подготовке глины для формовки к ней добавляют хлопок вместе с водой. Эту массу далее непрерывно бьют железной палкой или молотком так, что хлопок распределяется равномерно по глине. Хлопок придает прочность глине, и изделия держат форму. Маленькие палочки используются, чтобы сделать каркас изделия. Антропоморфные фигуры лепят с надлежащей одеждой, украшениями и ювелирными изделиями. Птицы обычно – воробьи или павлины, животные – лев, корова, лошади или слоны. Во время Харийали Тидж чаще всего делают воробьев различных типов, с одним или несколькими клювами, от двух до восьми. После того, как глина сформована, изделие сушат на солнце. Так как эти изделия должны быть использованы для ритуальных церемоний и рассматриваются как некая замена самих богов, то обжиг в печи здесь не применяется. Антропоморфные фигуры сзади плоские, а на фронтальной поверхности выпуклые, со всеми деталями, обычно от 3 до 5 дюймов в высоту, но также может быть до 1 фута. Эти изображения богов рассматриваются как воплощение связи между душой и Богом.

После того, как изделия высушены, они покрываются пастой из рисовой муки. Изначально все фигуры окрашены в белый цвет, а затем наносятся краски для придания красоты и разнообразия. Затем изделия вновь сушат на солнце, и во время религиозных обрядов они хранятся на украшенном подиуме. После богослужения фигуры бога Шивы и Парвати погружают в воду, а глиняные игрушки в виде птиц и животных распространяются среди детей.

Химачал имеет пеструю историю и является местом встреч нескольких рас и племен, и их взаимодействие оставило свой отпечаток на его истории и культуре. Народное искусство главным образом утилитарно и декоративно, но не художественно в строгом смысле слова. Это искусство наивного стиля, где не соблюдаются современные правила пропорции и перспективы. Занимаются им, как правило, самоучки. Искусство изготовления глиняных изделий в штате Химачал отражает как традиционные формы и социальные ценности, так и новые веяния.

Культурные и экологические коннотации

Изготовление глиняных изделий – не такой легкий процесс, как может показаться. Глина принимает форму в течение нескольких дней. После церемонии изображения богов погружаются в реку или море. Погружение означает их возвращение в стихию, где они первоначально были. Это также означает слияние богов с высшим сознанием и удаление нежелательных мыслей. Существуют культурные коннотации между женским началом и фестивалями. Древние тексты восхваляют добродетели женственности и жизненно важную роль женщин в воспитании будущих поколений. В целом, роль женщин в трансляции культурного наследия огромна для современного мира. Участие

женщин в различных сферах культуры имеет принципиальное значение. Женщины являются хранителями культурного наследия, которое включает не только искусство, но и приготовление пищи, медицинские традиции. Создание гималайскими женщинами фигурок птиц, растений, животных и т. д. подтверждает их любовь к природе и близость с ней.

Заключительные замечания

Гималайский регион имеет богатое наследие народных традиций – мифы, верования, обряды, ритуалы и традиционные ремесла, берущие начало в древности и эволюционировавшие с течением времени. Помимо своей исключительной эстетической значимости, народное искусство и культура играют активную роль в восстановлении национальной целостности, стимулируя социальную гармонию и обеспечивая сохранение базовых ценностей. Тем не менее, под влиянием всепроникающей глобальной макро-культуры народная культура исчезает. Отсюда ясна необходимость в исследовании, анализе и сохранении ее различных форм.

Литература

1. Mathur S. Living Ethnological Exhibits: The Case of 1886. Cultural Anthropology, 2000, pp. 492-524.
2. Mukharji T. N. Art Manufactures of India: specially compiled for the Glasgow International Exhibition. Calcutta, Superintendent of Government Printing, 1888.
3. Watt G. Indian Art at Delhi, 1903: Being the Official Catalogue of the Delhi Exhibition, 1902-1903, Calcutta, Superintendent of Government Printing, 1903.
4. World Heritage Centre. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 2005.

Статья поступила в редакцию 06.12.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.005

CLAY ART: EXPRESSION OF CULTURAL & RELIGIOUS INDIVIDUALITY

Pankaj Gupta
Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University.
India, Shimla.
pkpmahajan@yahoo.co.in

Vijay Kumar Sharma
Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University.
India, Shimla.
vrdrattan@yahoo.com

Abstract

In the present paper, an effort has been made to focus on the rare art of making clay dolls and toys among the women folk in Himachal Himalay. It has explored the issues of connoisseurship, with emphasis on folk art. The paper provides a comprehensive account of the folk art form. The also deliberates on the cultural and ecological significance of the art.

Keywords: Indian folk art, Indian ceramics history, Indian folk festivals, Kangra.

Bibliographic description for citation:

Gupta P., Sharma V.K. Clay art: expression of cultural & religious individuality. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 52-59. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.005. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/15/> (In Russian).

References

1. Mathur S. Living Ethnological Exhibits: The Case of 1886. *Cultural Anthropology*, 2000, pp. 492-524.
2. Mukharji T. N. Art Manufactures of India: specially compiled for the Glasgow International Exhibition. Calcutta, Superintendent of Government Printing, 1888.
3. Watt G. Indian Art at Delhi, 1903: Being the Official Catalogue of the Delhi Exhibition, 1902-1903, Calcutta, Superintendent of Government Printing, 1903.
4. World Heritage Centre. Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. Paris: UNESCO World Heritage Centre, 2005.

Received: December 06, 2015.

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФОРМЫ, СВЯЗАННЫЕ С ЭТНО-БОТАНИЧЕСКИМИ ТРАДИЦИОННЫМИ ЗНАНИЯМИ ГОРНЫХ ОБЩИН

Панкай Гупта

Институт комплексных гималайских
исследований Университета
штата Химачал-Прадеш.
Индия, г. Шимла.
pkrmahajan@yahoo.co.in

Ом Паркаш Монга

Университет Шулини.
Индия, Химачал-Прадеш, г. Солан.
ormonga2001@yahoo.com

Виджай Кумар Шарма

Институт комплексных гималайских
исследований Университета
штата Химачал-Прадеш.
Индия, г. Шимла.
vrdrattan@yahoo.com

Аннотация

Предметом статьи является искусство и эстетика горных общин как одно из проявлений их культурного своеобразия и идентичности. В работе предпринята попытка раскрыть данную тему на материале некоторых малоизвестных художественных форм штата Химачал в Гималаях. Хотя сельские общины широко используют эти формы для своих повседневных нужд, при этом они часто рассматриваются скорее с утилитарной точки зрения, чем как художественные артефакты. В то же время для того чтобы сохранить культурно-художественные традиции, связанные с их созданием, необходимо рассматривать данные формы именно как художественные артефакты.

Ключевые слова: народное прикладное искусство, художественная форма, индийские ремесла, культурное наследие.

Библиографическое описание для цитирования:

Гупта П., Монга О.П., Шарма В.К. Малоизвестные художественные формы, связанные с этно-ботаническими традиционными знаниями горных общин // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 60-72. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.006 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/16/>

Введение

Толстой определял искусство как «человеческую деятельность, при которой один человек сознательно, с помощью определенных внешних приемов, передает другим людям чувства, которые он пережил, так, что другие люди заражаются этими чувствами и испытывают их» [4]. Эстетическая и творческая деятельность играет центральную роль в жизни людей. Но, чтобы подойти к вопросу о ценности искусства аналитически, надо спросить: ценность для кого? Для художника? Для зрителей? Для общества и/или для лиц за пределами аудитории? Различается ли ценность искусства для каждой из этих категорий? Знания, накапливаемые в рамках художественной и эстетической деятельности, помогают нам в оценке общего уровня и состояния человечества в целом, таким образом соединяя искусство, науку и общество. С другой стороны, традиционная мудрость и способы использования природных ресурсов представляют собой совокупный объем знаний и убеждений, накапливающихся методом проб и ошибок и передающихся от поколения к поколению.

Древнее искусство в основном, но не полностью опирается на девять великих цивилизаций древности: Египет, Месопотамия, Персия, Греция, Китай, Рим, Индия, кельтские народы и майя. Каждый из этих центров ранней цивилизации создал неповторимый стиль своего искусства. Греческие философы изначально чувствовали, что эстетически привлекательные объекты сами по себе прекрасны. Одновременно с этим культурная идентичность и эстетическое чувство древних общин, как правило, выражалась через их искусство. Эстетизация жизни – это проявление и общественных ценностей, и социально-экономической организации [1]. Эстетические объекты и акты соединяют между собой разные социокультурные ценности с помощью символического языка. В некоторых частях мира орнамент является указателем возраста, семейного положения и социального ранга человека. Украшения, которые люди надевают на себя, характеризуют не только принадлежность к той или иной религиозной и социальной группе, но также уровень местной технологии. Сходство между археологическим и этнографическим материалом определяет культурную преемственность. Различные методы были разработаны учеными для анализа отношений между эстетикой и социальной идентичностью; так, индийское искусство всегда стимулировало духовные или философские размышления среди зрителей и поклонников. Согласно Капилу Ватсайяну (Kapil Vatsayan) «классические индийские архитектура, скульптура, живопись, литература, музыка и танцевальные формы развивались по своим собственным правилам, но они взаимодействовали друг с другом не только на основе единых базовых духовных основ индийской религиозно-философской мысли, но также благодаря тому, что была детально разработана система связи определенных символов и духовных состояний». В былые времена сфера образования была гораздо шире, и знания и навыки в искусстве были важным компонентом обучения. Многочисленные виды художественного мастерства и художественные формы упоминаются в древних текстах. Тексты об искусстве встречаются в известном трактате *Nitisaar* (Nitisaar), созданном Садже Шукрачарья (Sage Shukracharya). По его словам, есть бесконечное число форм искусства, но лишь шестьдесят четыре из них, как правило, распространены среди людей. Эти искусства подразделяются на разные категории, из которых примерно двадцать четыре художественные формы основаны на специальных видах мастерства, которые включают работу с бамбуком, с деревом, а также мастерство изготовления

различных предметов из растительного материала – циновок из листьев, метел, веревок и корзин.

История индийского ремесла восходит к ведическому периоду, когда люди занимались гончарным ремеслом, плетением, резьбой по дереву, и их художественные навыки давали им средства к существованию. Во время Маурьев Индия пережила период художественного взлета, который отразился на ступах и скульптурах, найденных в Бхархуте, Матхуре, Амравати и Вайшали. Созданные во времена династии Гупта храмово-монастырские пещерные комплексы Аджанты и Эллоры демонстрируют упорство и блестящее мастерство их создателей. Но, несмотря на общее развитие искусства и архитектуры в Индии, горные районы оставались уединенными и разработали свои собственные формы культуры и искусства.

Культура горных общин включает ценности, верования, кодексы и конвенции поведения, которые развивались благодаря взаимодействию друг с другом и очень варьировались от места к месту и в зависимости от времени. Искусство и эстетика принадлежали к сферам, в которых формировались и сохранялись различные культурные ценности. Выявление ценности искусства помогает в определении отношений между искусством и другими сферами деятельности; так, рост технического мастерства художников является неотъемлемой частью развития искусства в целом. Искусство горных общин в основном носит характер фольклора, но оно достаточно ярко и несет в себе большой заряд энергии.

Благодаря своей художественной тонкости и будучи известным и достаточно признанным, искусство Химачала занимает важные позиции на мировом рынке; например, миниатюры Кангры, с их особенно ярким колористическим решением, связанные с религиозными мотивами, известны во всем мире. Конечно, искусство не ограничивается только картинами; не меньшую роль играет и прикладное искусство – керамика, украшения домов, костюмы, ювелирные украшения и т. д. Искусство, как правило, демонстрирует уровень художественной энергии народных художников-ремесленников и, следовательно, общий уровень культуры горных общин.

Путешествуя по Химачалу, можно встретить различные виды народного искусства. Изысканная резьба по дереву, вышивка, плетение корзин и керамика являются наиболее популярными формами народного прикладного искусства. В этом русле работают народные художники, не получившие специального образования, и многие проекты воспроизводятся из поколения в поколение. Например, вряд ли можно найти какие-либо изменения в мотивах традиционных вышитых платков Чамба, хотя с течением времени можно наблюдать импровизации молодых художников. Некоторые народные мастера пробуют выражать себя в новых формах и делают вещи, носящие индивидуальный отпечаток. Точнее говоря, эти художники пытаются вносить современные мотивы в старые формы.

Люди, живущие в недоступных горных долинах Химачала, сохраняют свою этническую индивидуальность и неповторимость через социальную организацию, язык, обряды, торжества, а также через костюмы, украшения, через искусства и ремесла. Невероятное множество традиций, мировоззренческих и философских принципов, которые в совокупности лежат в основе всех обрядов, таинств и праздников горцев, тянется из древности, и они сохранились почти нетронутыми до настоящего времени. Эти аспекты культуры помогают сохранять внутреннюю связь и глубину жизни общин, равно как и гармонию в их социальной структуре. Тем не менее, с течением времени

ситуация меняется, и горные культуры переживают трансформации. Поэтому в данной статье предпринята попытка обсудить некоторые малоизвестные художественные формы штата Химачал. Хотя сельские общины широко используют их для своих повседневных нужд, но при этом они рассматриваются скорее с утилитарной точки зрения, чем как художественные артефакты. В то же время для того чтобы сохранить культурно-художественные традиции, связанные с их созданием, необходимо рассматривать данные формы именно как художественные артефакты.

Эстетика малоизвестных художественных форм

Биоразнообразие дает населению ресурсы, которые, в свою очередь, служат для удовлетворения потребностей в питании, жилье, топливе, воде, а также для получения дохода. Но они также дают и возможности для культурного самовыражения и для развития. Поэтому древние знания всегда так или иначе включают методы использования биоресурсов. Хотя плетение корзин и циновок принадлежит к числу самых известных ремесел в истории человечества, нам трудно сказать, к какому времени отнести начало их зарождения. Древнейшие известные корзины, датированные с помощью радиоуглеродного метода, были обнаружены на территории Фаюма в Верхнем Египте и насчитывают почти 7000 лет; здесь надо учесть, что так как корзины плетутся из скоропортящихся материалов, то они редко сохраняются и доходят до наших дней.

Корзины особенно важны для жителей гористого штата Химачал, которые должны постоянно подниматься на возвышенности со своими продуктами питания и сельхозпродукцией. И среди различных типов контейнеров корзины используются наиболее часто, но их плетение рассматривается скорее как повседневная работа, чем как вид искусства. Но на самом деле плетение является выражением горного искусства. Корзина соткана из множества каких-либо волокон, которые могут сгибаться и принимать нужную форму – из хвои, стеблей бамбука, из травы и из волокон дерева. Некоторые общины известны именно своими способами плетения корзин. Они используются и для переноски грузов, и для социально-религиозных церемоний.



Рис. 1. Сельская жительница плетет корзину.

Издавна корзины больших размеров использовались для хранения зерна в амбарах. Традиционным способом сохранения продовольственного зерна на более длительный срок были «перу» (peru) – большие корзины с крышками. В зависимости от типа использования и размера корзины, они называются по-разному, например, корзина для риса, используемого во время брачных церемоний, известна как «бхатадаа» (bhatadaa); «токроо» (tokroo) используется для коровьего навоза, привозимого на поля, «чаабрии» (chhaabree) используется для сушки травы и зерна, «карндoo» (karndoo) – корзина для хлеба, в то время как «килтаа» (kiltaa) используется для сбора сельхозпродукции.



Рис. 2. Корзина для сельхозпродуктов.



Рис. 3. Типичная корзина для фруктов.



Рис. 4. Различные виды корзин.

Корзины изготовлены из бамбука. Целый стебель растения разрезают специальным ножом и потом разделяют в продольном направлении на волокна различных размеров с помощью резака. Процесс ткачества – всегда ручная работа. Для изготовления корзины мягкие волокна соединяются вместе путем намотки на них специальной полоски. Эти полосы затем свертываются, как ленты, и также соединяются тонкой полоской с фиксированными пробелами; таким образом создавался шаблон, который потом повторялся. Плетение корзин является одной из самых сложных художественных форм. Ранее мастера по плетению корзин и циновок принадлежали к низшей касте в социальной иерархии, но с течением времени люди из высших социальных слоев также овладевали этим ремеслом.



Рис. 5. Плетение бамбуковой корзины.

Плетение корзин и циновок является одним из первых искусств, которым овладел человек и которое осуществляется путем переплетения листьев и веток, с минимальным использованием инструментов. В деревнях Химачала и мужчины, и женщины практикуют это ремесло [3]. Циновки, как правило, используются во время молитвы, медитации или поклонения, для общественных мероприятий и для сна в течение лета. В циновках листья переплетались таким образом, чтобы получить удобный шаблон. Эти циновки мягкие, невесомые, прохладные и имеют блестящую поверхность. Поскольку они растительного происхождения, то считаются гигиеничными, а также «чистыми», то есть подходящими для религиозных целей. В некоторых районах плетение циновок является вспомогательной профессией. Иногда в них используются окрашенные ветви наряду с природными цветами, чтобы создать геометрический рисунок.



Рис. 6. Плетение циновки.

Для плетения циновки листья кхаюра (*Phoenix sysestris*) используются в качестве утка. Листья сначала вялятся и затем расщепляются на части различной длины в зависимости от размера элемента, который должен быть подготовлен. Иногда они также окрашиваются натуральными или синтетическими красками. Плетение циновок производится руками, без использования каких-либо инструментов, кроме ножа для резки края и обрезки нити. Тонкие длинные пряди изготавливаются и позже вплетаются, в зависимости от технологии. Циновки, используемые под угощение во время общинных праздников и свадеб, как правило, длиннее, чем те, которые используются для сна и молитвы. Длина может варьироваться от полуметра до десяти метров, а ширина – от полуметра до трех метров. После завершения плетения края обрабатываются и скрепляются. Обычно используется тип саржевого плетения. Искусство изготовления плетеных циновок сегодня исчезает; люди в сельских районах начали использовать пластиковые коврики и корзины. Поэтому существует необходимость в возрождении этого искусства для будущих поколений [2].

Теперь немного о веревке. Веревка имеет первостепенное значение в самых разных областях, таких как строительство, сельское хозяйство, спорт и социально-культурная деятельность. Поэтому она использовалась с незапамятных времен. Для того чтобы связать веревку, было разработано большое число различных узлов для множества целей. Употребление веревок для охоты, тяги, резки, крепежа, носки, подъема в горы восходит к доисторическим временам. Возможно, длинные растительные волокна были использованы в качестве шнуров в еще более ранние времена. Древний Египет был, пожалуй, первой цивилизацией, создавшей специальные методы производства веревок. Египетские веревки датируются 4000 г. – 3500 до н.э. и обычно сделаны из волокон тростника.

Веревка в старину изготавливалась из волокон финиковых пальм, льна, травы, папируса, кожи или шерсти животных. В Индии производство койры является одним из старейших видов кустарной промышленности. В Химачале канаты изготавливают из растений, таких как «бхеул» (*Grewia oppositifolia*) и гашиш (конопля). Ветви бхеула используются для извлечения волокон, а листья в качестве корма для скота.

Измельченные ветки сушат в тени, а потом на солнце. Через некоторое время они связываются в пучки и вымачиваются в воде. Вымачивание способствует гниению и отторжению клеточных тканей и пектина, окружающих пучки волокон, а также помогает в отделении волокна от стебля. По опыту сельских ремесленников время вымачивания должно быть фиксированным, так как в случае перемачивания разделение волокон становится проблематичным и ухудшается качество волокна.



Рис. 7. Местный мастер изготавливает веревку.



Рис. 8. Простой инструмент для плетения веревки.



Рис. 9. Вережка-узdechka для домашних животных.

Для вымачивания пучки веток погружаются в воду на два-три месяца. После этого с них снимается кора, образуя узкие полоски. Эти полоски промывают тщательно в проточной воде, чтобы удалить внешнюю целлюлозу и получить внутреннюю кору. Внутреннюю кору (или растительные волокна) сушат на солнце, на местном наречии

это называется «шел». Шел используется для изготовления веревки. В дополнение к самим веревкам люди создавали различные элементы из веревок для разных сельскохозяйственных и бытовых нужд. Вербки используются для привязывания скота, переноски сельскохозяйственной продукции, возведения временных укрытий и закрепления церемониальных ворот, а также для изготовления традиционных гирлянд во время празднования. Обычно этим занимаются старики, молодое поколение, как правило, не проявляет интереса.

Кхаюр (*Phoenix sylvestris*), является одним из растений, используемых для изготовления традиционных метел. Метлы, помимо уборки дома, используются в ритуальных церемониях. Они изготавливаются из ветвей деревьев и кустарников. Метлы, полученные из кхаюра, представляют и эстетическую ценность. Для изготовления метел листовые ветви дерева собирают, сушат и отбивают, чтобы ослабить волокна. Связки из пяти-шести таких готовых ветвей достаточно для метлы. Искусство изготовления метел падает из-за проникновения модернизации и утраты многих их бывших предназначений, а также и традиционных мест изготовления. В последние годы пластиковые метлы заменили традиционные. Таким образом, это искусство также должно специально охраняться.



Рис. 10. Женщина делает метлу.



Рис. 11. Листовая тарелка.

Искусство изготовления листовых тарелок было когда-то очень распространенным и полезным для бедных общин. Листья таура (*Bauhinia vahlii*) используют для приготовления традиционных листовых тарелок, называемых «паттал» (pattal). Эти тарелки употребляются во время радостных событий, таких как брак, фестивали, различные праздники. Будучи растительного происхождения, они считаются чистыми, следовательно, используются в религиозных целях. Для их изготовления листья растения собираются и скрепляются вместе бамбуковыми шипами, чтобы придать круглую форму. Но сегодня, опять же, эти тарелки почти вытеснены бумажными и пластиковыми.

Другое искусство, которое менее распространено в сельских районах Химачала, это изготовление традиционной обуви, «пулле» (pulle). Со времен древности человеку надо было защищаться от суровых природных условий, особенно в горных районах. Для этого он строил жилища, изготавливал одежду и обувь. С течением времени они менялись в соответствии с изменяющимися потребностями. Обувь здесь не является исключением. Ее делали из травы, дерева, шкуры, руна, шерсти, хлопка и натурального волокна. Тем не менее, в результате модернизации промышленная обувь вытеснила ручную, но сельские общины в некоторых районах Химачала, особенно в селах района Кулу, до сих пор делают обувь из конопляного волокна. История этой обуви очень давняя, но в нынешнем веке она стала старомодной, и лишь некоторые деревенские общины употребляют ее, хотя когда-то она была в каждом сельском доме. Конопляная обувь употреблялась в качестве домашней, по той причине, что, будучи растительного происхождения, она считалась гигиеничной. Конопля в этих районах доступна в изобилии, и из-за ее длинных волокон, обладающих высокой прочностью на разрыв, обувь также легка и прочна. Волокна конопли являются одними из самых сложных натуральных волокон: они непроницаемы для воды, ультрафиолетового света и устойчивы к грибкам.

Процесс изготовления обуви начинается, когда конопля сбрасывает листву. Сухие растения выкорчевываются, и пучки сухих стеблей замачивают в воде, как правило, в какой-то речушке или ручье, в течение двух или трех месяцев. Потом ветки бьют о камни или скалы, и снова замачивают в воде, пока они не приобретают волокнистую форму. Отделенные волокна многократно промывают, чтобы смягчить, а затем сушат. После этого волокна переплетают веревками разной толщины. Для подошвы используются жесткие волокна, а самые тонкие окрашиваются и используются для верхней части обуви. Раньше большинство женщин в каждой семье было вовлечено в изготовление обуви из конопли, и это считалось демонстрацией художественного вкуса будущей невесты. Верхняя часть обуви, как правило, имеет геометрический и цветочный рисунок. Эту обувь можно стирать, и она весьма прочна. Яркие цвета, такие как пурпурный, синий, зеленый, красный и желтый в основном используются для придания обуви внешней привлекательности. Такую обувь также носили в храмах и священных местах, где кожаные изделия запрещены.



Рис. 12. Традиционная обувь.

Народное искусство Химачала имеет давнюю и разнообразную историю, которая отражена в его артефактах и древних ремеслах. Они демонстрируют богатство его наследия, его социальную атмосферу, которые являются отражением культурного разнообразия горной области. С древних времен искусство и эстетика Химачала имели влияние на его социальную структуру, культуру, традиции и образ жизни общин. Поэтому имеет смысл работать над темой ценности искусства, для того чтобы помочь определить отношения между искусством и обществом.

Как уже сказано, народные искусства и ремесла пользуются большим спросом на национальном и международном рынке. Правительство принимает меры для поддержки ремесленников, занятых в нем. Тем не менее, многие формы сельского искусства по-прежнему нуждаются в специальной поддержке. При этом необходима разработка соответствующих документов, чтобы защитить интересы и традиции общин, занятых этими ремеслами.

С ростом значимости и признанности концепции зеленой экономики, сохранение экологически чистых природных ресурсов, похоже, становится нашим единственным выбором. Даже несмотря на то, что синтетические заменители могут производиться в массовых масштабах и иметь более низкие цены по сравнению с натуральными волокнами, нельзя игнорировать угрозы, связанные с их производством и использованием. Не-биоразлагаемый характер синтетического материала – серьезнейший минус в сравнении с естественностью биологического разложения материалов природных.

Художественные формы, которые развились в горных районах штата Химачал в Гималаях, являются результатом художественных навыков, поисков и творчества коренных народов. Они должны быть признаны, оценены и сохранены для будущих поколений. Традиционные знания играют ключевую роль в формировании устойчивых и гармоничных связей между человеком и природой в обществах, больше полагающихся на природу для удовлетворения своих разнообразных потребностей. К несчастью, мало внимания было уделено сохранению этих традиций, и их исчезновение в современной цивилизации, в связи с механизацией, которая заменяет традиционные ремесла, несомненно, влияет на экологическое и социально-культурное многообразие. Поэтому существует настоятельная необходимость поощрять эти малоизвестные художественные формы, чтобы накопленные знания не были утрачены. Исследование этно-ботанических приемов и навыков сегодня дополняется этно-антропологическими дисциплинами, и эти исследования свидетельствуют, что материальная культура, которая лежит в основе традиционного хозяйства, находится на грани исчезновения и должна быть сохранена.

Заключительные замечания

Искусство и эстетика – не изолированные сферы общественной жизни; они являются ее неперенным условием и аспектом. История любого общества основана не только на политических и экономических событиях, но на активной деятельности его членов в социокультурной сфере. Эстетическая и художественная деятельность способствует развитию творческого мышления, способности к решению задач, а также, в целом, познавательных, эмоциональных и психомоторных механизмов. Это обеспечивает взаимопонимание и развитие кросс-культурных связей в сложном конгломерате цивилизаций и культур. Кроме этого, кустарная промышленность

предлагает многочисленные возможности для карьерного роста сельской молодежи, особенно для экономически неблагополучных групп населения. Химачал имеет богатое наследие народных традиций. Тем не менее, под влиянием макрокультуры народная культура исчезает, равно как и социокультурная уникальность разнообразных местных сообществ. Сохранение культурного наследия имеет первостепенное значение и является национальным и глобальным приоритетом. Насущной необходимостью является признание культурного своеобразия и разнообразия горных сообществ, исследование их ценностей и мировоззрения, изучение процессов культурной трансформации. И, наконец, необходимо выявлять и исследовать другие малоизвестные художественные формы, что, безусловно, поможет в разработке долгосрочных программ для развития и сохранения культурного наследия.

Литература

1. Dubin L.S. The History of Beads from 30000 BC to the Present. London, Thames and Hudson Limited, 1987.
2. Gupta P. Culture Ecology Interface. New Delhi, Satyam Publishing House, 2010.
3. Gupta P., Sharma, V. K. Reckoning the Ethno-botanical Wisdom of Communities living in Lower Sutlej Basin of Himachal Himalayas. In: Life sciences Leaflets, 2013, No. 3, pp. 55-69.
4. Tolstoy L. What is Art? Harmondsworth, Penguin Classics, 1995.

Статья поступила в редакцию 06.12.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.006

LESSER-KNOWN ART FORMS LINKED WITH ETHNO-BOTANIC WISDOM OF MOUNTAIN COMMUNITIES

Pankaj Gupta
Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University.
India, Shimla.
pkpmahajan@yahoo.co.in

Vijay Kumar Sharma
Institute of Integrated Himalayan Studies,
Himachal Pradesh University.
India, Shimla.
vrdrattan@yahoo.com

Om Parkash Monga
Shoolini University,
India, Himachal Pradesh, Solan.
opmonga2001@yahoo.com

Abstract

The paper intends to focus at the art and aesthetics of mountain communities, which are the expressions of their individuality. In the paper, an effort has been made to deliberate upon some lesser-known art forms of Himachal Himalay. Although, the rural communities to meet their day-to-day requirements have used these extensively, but they are regarded more as utilities of daily use than the artifacts. In order to preserve their use and traditions linked with their creation, it is important that these must be considered as artifacts.

Keywords: folk arts and crafts, art form, Indian crafts, cultural heritage.

Bibliographic description for citation:

Gupta P., Monga O.P., Sharma V.K. Lesser-known art forms linked with ethno-botanic wisdom of mountain communities. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 60-72. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/16/> (In Russian).

References

1. Dubin L.S. The History of Beads from 30000 BC to the Present. London, Thames and Hudson Limited, 1987.
2. Gupta P. Culture Ecology Interface. New Delhi, Satyam Publishing House, 2010.
3. Gupta P., Sharma, V. K. Reckoning the Ethno-botanical Wisdom of Communities living in Lower Sutlej Basin of Himachal Himalayas. In: Life sciences Leaflets, 2013, No. 3, pp. 55-69.
4. Tolstoy L. What is Art? Harmondsworth, Penguin Classics, 1995.

Received: December 06, 2015.

Искусство XX – XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.007

УДК 76:7.01

ПОЭТИКА ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В РАБОТАХ З. УЯНГИ

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

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

Аннотация

Статья посвящена одной из наиболее важных тем в творчестве ведущего монгольского графика Зоригт Уянги. Так называемая «женская» серия в творчестве художницы представляется одной из значимых. Именно в этой серии можно увидеть несколько творческих удач З. Уянги. В статье предпринята попытка анализа нескольких работ в серии.

Ключевые слова: Зоригт Уянга, графика, образ женщины, современное монгольское искусство.

Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. Поэтика женского образа в работах З. Уянги // Искусство Евразии. – 2016. – № 1(2). – С. 73-83. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/18/>

Зоригт Уянга – один из ведущих художников-графиков современной Монголии. Она с гордостью и большим чувством вспоминает годы учебы в Институте им. И.Е. Репина в Ленинграде в мастерской А.А. Пахомова. Школа русского искусства отчетливо сказывается в ее творчестве, но вместе с тем можно смело утверждать, что она монгольский художник по самой своей сути.

Особенностью искусства З. Уянги является то, что она разрабатывает темы порой обширными сериями, мастерски применяя при этом все техники графики: от карандаша до монотипии и компьютерной графики. Нами уже предпринималась попытка

проанализировать одну из ее, безусловно, удачных серий, посвященную балету [2; 3]. Расширим рамки рассмотрения творчества художницы и сделаем предметом исследования вообще образ женщины в ее искусстве. Это продиктовано в первую очередь тем, что именно женские образы доминируют в работах художницы и в определенном смысле объединяют все серии работ. Их очень много, но, во многом учитывая пожелания самой З. Уянги, остановимся на 18 графических произведениях, которые дают представления и о наиболее любимых аспектах художницы и хорошо представляют ее систему выразительных средств в различных техниках – офорт, акватинта и монотипия.

Что позволяет объединить эти работы в серию, несмотря на различия в графических техниках? Во-первых, композиционное построение. Абстрактный фон, скорее свет, чем реальное пространство, и в центре одна, редко несколько фигур. Во-вторых, отсутствие конкретики образа. Это всегда отвлеченный женский образ, в большей степени некий типичный образ, нежели реальный человек. В-третьих, четко просматриваемый историко-культурный контекст. Несмотря на всю типологическую обобщенность, мы можем уверенно говорить, что перед нами именно монгольская женщина, на это всегда указывают элементы костюма и прически, речь о которой ниже.

Эти три особенности объединяют работы, и в определенном смысле цель художницы: творчески осмыслить и раскрыть все ипостаси образа монгольской женщины. Задача статьи – в анализе нескольких работ определить средства художественной выразительности, которыми пользуется художница, а также показать, что особенно и почему волнует художницу в выбранной теме.



*Рис. 1. З. Уянга. Коса.
1993–1994 гг.
Цинковая доска. 30 x 35 см.*

По словам самой З. Уянги, тема монгольской женщины ее интересует давно. Художница отмечает, что ей всегда хотелось раскрыть характер женщин Монголии: сдержанный, спокойный, но вполне самодостаточный. Все ее работы, действительно, отличаются некоторой молчаливостью, строгостью. Даже те листы, сюжет которых имеет бытовую основу, например, разговор двух подруг или занятие девушек сложной прической подруги, всегда крайне «немногословны». Создается устойчивое ощущение, что в определенной точке процесс замирает на долю секунды, останавливается, все погружается в тишину. И именно эта доля секунды и перенесена художницей на лист. В этом, может быть, бессознательно со стороны художницы, отражен один из важнейших принципов культуры Востока в целом и Монголии в частности — немногословие. Возможно, поэтому каждая из героинь З. Уянги погружена в молчание или глубокую задумчивость.

Отдельного упоминания заслуживает фон. Все рассматриваемые работы не имеют четко определенной локализации места действия: мы можем лишь догадываться, что дело происходит в юрте, которая никак не обозначена, или просто в открытом пространстве степи. Таким образом, мы можем сделать первый вывод о том, что серия Уянги посвящена не просто монгольской женщине, а, если уместен такой термин, монгольскому архетипу женщины, той категории, которую мы можем встретить в монгольских мифах или сказаниях.



Рис. 2. З. Уянга. Мать. 2012 г.
Литография. 77 x 55,5 см.



Рис. 3. З. Уянга. Ахир. 2004 г.
Линогравюра. 50 x 50 см.

Интересен тот факт, что наиболее важным (и, пожалуй, единственным значимым) женским божеством в мифологии монгольских народов является Мать-Земля (Этуген). Это прародительница всего сущего, а по некоторым легендам — мать первого человека или богатыря, героя эпосов. Интересно, что собственно в монгольской и ойратской героической эпике женские образы недостаточно яркие и выразительны. Это всегда

некие волшебные красавицы, к которым стремится главный герой. Героини эпосов – невесты богатырей – это воплощенная женственность. Они отличаются от героинь-богатырш, например, бурятских сказаний. В более поздних версиях монголо-ойратских сказаний невесты богатырей являются и носительницами буддийской религии, и хранительницами реликвий ламаизма [4, с. 363]. Итак, на основе анализа эпики и мифологии монголов можно выявить некоторые сущностные черты идеального женского образа, который устойчиво существует в монгольском мировоззрении и который вдохновляет и является духовным камертоном для художницы З. Уянга.

Выше мы говорили о композиционных особенностях, которые объединяют в «женскую» серию достаточно большое количество работ. Однако, есть еще одна деталь, которая, словно сквозная тема, проходит через все работы. Это – традиционная монгольская прическа замужней женщины, напоминающая два крыла. Такая прическа характерна для женщин народов *мингат* и *халха*. Ее технология очень сложна и в современной Монголии, где трепетно относятся к сохранению, например, национального костюма, не считая его «пережитком» ушедшей эпохи, женщину с такой прической уже не встретишь. Однако, ее можно увидеть на фотографиях начала прошлого века, когда такую прическу носили в обычной жизни. Конечно, любая устойчивая форма в традиционной культуре имеет достаточно глубокие, семантические основания. То же самое относится и к женской прическе. Версий, трактующих данную форму, достаточно много. Одна из самых распространенных говорит о том, что форма прически – это символ крыльев мифической птицы Хангарьд. Образ птицы Хангарьд пришел в культуру монголов из индийских легенд о Гаруде, получеловеке-полуптице, борцом со змеями-нагами, перевозящем на своей спине Вишну. По мнению исследователя монгольской традиционной культуры Ч. Арьяасурэна, образ Хангарьд пришел в монгольскую культуру в XVI веке через Китай вместе с буддизмом. В монгольской мифологии закрепилось представление о «четырех силах мира» – дракон и Хангарьд, символизирующих небо, и лев и тигр, символизирующих землю [1, с. 733]. Исследователь С. Дулам в своей работе «Монгол бэлгэдэл зүй» анализирует символику орнамента «хангарьд». В частности, он пишет, что данный орнамент (сам образ Хангарьд, используемый в декоративно-прикладном искусстве) символизирует красоту. Вышивка орнамента хангарьд на детской и свадебной одежде и обуви означала прекрасное будущее. Также исследователь приводит примеры из эпики, где говорится, что вырезанное изображение Хангарьд в верхнем круглом окне юрты защищает жилище от зла, опасности, войны [5, с. 143-144]. Таким образом, данный сложный символ, несмотря на его привнесенность, оказался достаточно устойчивым в монгольской традиционной культуре и связанным с ролью женщины. В работах З. Уянги символ птицы Хангарьд стал связующим элементом для всех работ. В некоторых из них этот элемент интересно обыгрывается художницей и раскрывает художественный образ.

Проследим на примере конкретных работ, как разрабатывается женский образ, и акцентируем внимание именно на упомянутую выше деталь. Первая работа, которую мы рассмотрим, это офорт-акватинта «Женщина, собирающая аргал» 1993 года.



*Рис. 4. З. Уянга.
Женщина, собирающая аргал.
1993 г. Офорт-акватинта.
35 x 24,5 см.*

Прежде всего, следует сказать, что это удивительно тонкая по исполнению и качеству работа. Точность линий, сочетание полутонов, композиционное построение – все это характеризует З. Уянгу как мастера этой графической техники. Что касается содержания работы, то следует сказать, что собиранием аргала – традиционного топлива для обогрева юрты – занимаются дети или женщины. В данной работе мы видим очень интересный образ. Это женщина в красивой национальной одежде с большой корзиной за плечами. Она немного ссутулилась, видимо под тяжестью ноши, ее движения порывисты, но шаги твердые и устойчивые. Обыденное занятие выполняется ею автоматически, не отвлекая от мыслей, которые плотно замкнуты в душе, что хорошо передает лицо, которое светлым пятном ярко выделяется на бархатистом темном фоне и выглядит бесстрастным и отрешенным. Плоскостность решения образа, отсутствие эмоций, условность и в то же время острая выразительность образа сближает это произведение с национальным монгольским стилем монгол-зураг. Очевидно, что художница с интересом и любовью переосмысливает художественное наследие своего народа. Именно в этом ключе были выполнены и акватинты («Сидящая женщина» 1993–1994 гг., «Женщина народа барга» 1994 г., «Обедающая женщина» 1993–1994 гг., «Разговор» 1993–1994 гг.).



Рис. 5. З. Уянга. Сидящая женщина.
1993-1994 гг. Офорт-акватинта.
34,5 x 24,5 см.

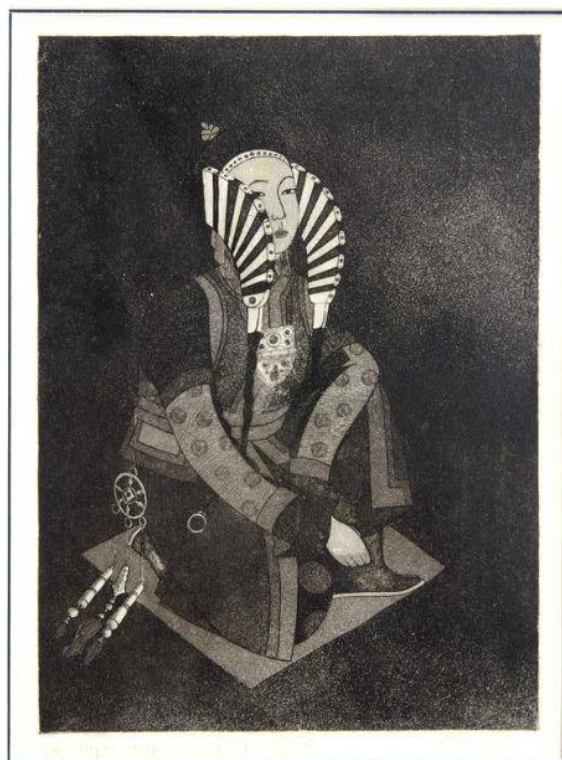


Рис. 6. З. Уянга. Женщина народа барга.
1994 г. Офорт-акватинта. 25 x 35 см.



Рис. 7. З. Уянга. Обедающая женщина.
1993 г. Офорт-акватинта. 39,5 x 30 см.



Рис. 8. З. Уянга. Разговор. 1993–1994 гг.
Офорт-акватинта. 37,2 x 37,2 см.

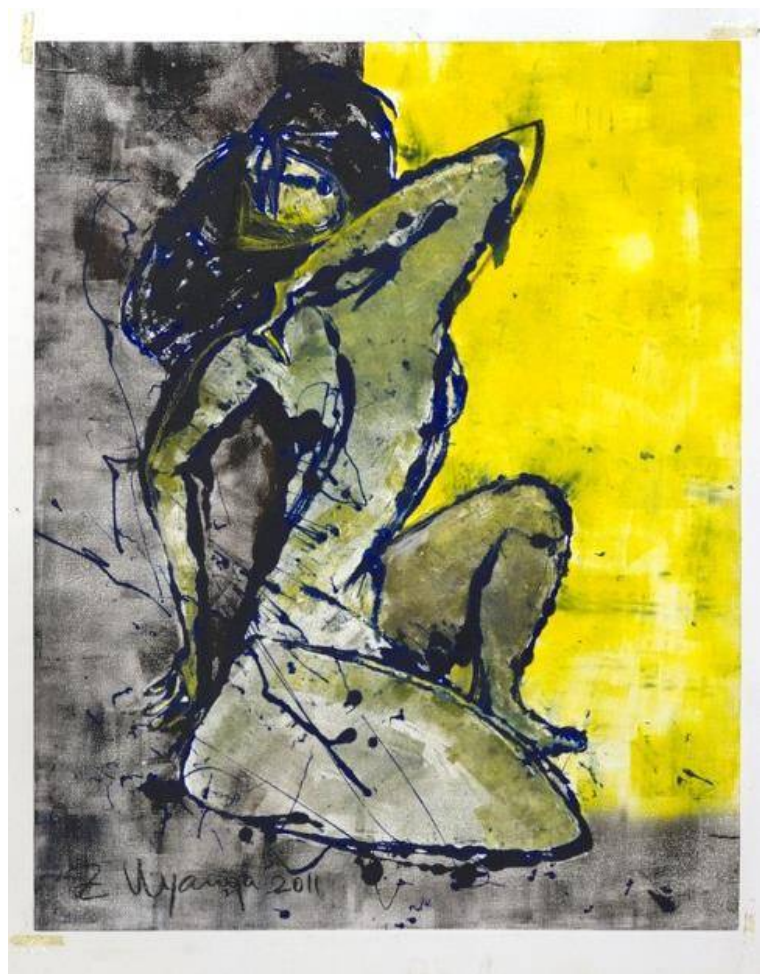
Другие работы, объединенные общей темой – «Женщины Монголии», относящиеся к двухтысячным годам, выполнены преимущественно в монотипии. По своей стилистической манере данные работы более свободные, отличаются выразительностью рисунка, использованием локальных, но сдержанных цветовых пятен. В этой части серии достаточно большое количество изображений обнаженной натуры («Женщина на красном стуле», монотипия, 2011 г.; «Невеста», офорт на меди, 2004 г.; «Утром рано», монотипия, 2011 г.). Интересен подход к изображению обнаженной натуры, который использует художница. Верхняя часть женского тела – изящная и утонченная, нижняя часть – от бедер достаточно тяжелая, словно прижата к земле. В этом кроется несколько важных содержательных моментов: во-первых, З. Уянга указывает на то, что изображаемая именно женщина – жена (на это указывает прическа) и мать (об этом говорят характерные очертания тела); во-вторых, именно эта форма восходит к образу Матери-Земли, главным женским архетипом монгольской культуры. Наиболее удачной представляется работа «Утром рано». Художницей найден очень удачный ракурс фигуры просыпающейся женщины, которая словно делит композицию на две части. Особую роль здесь играет фон: насыщенный золотистый справа и темно-серый слева. Работа наполнена интереснейшими цветовыми сочетаниями: мы видим, как теплый солнечный свет заливает лицо и фигуру женщины, и как постепенно светлеет мрак за ее спиной.



Рис. 9. З. Уянга. Женщина на красном стуле. 2011 г. Монотипия. 91 x 74 см.



Рис. 10. З. Уянга. Невеста. 2004 г. Офорт на меди. 54 x 40 см.



*Рис. 11. З. Уянга. Утром рано.
2011 г. Монотипия. 91 x 74 см.*

Офорт на меди «Невеста» представляет интерес в том плане, что в работе сочетаются и пересмотр традиций, и рассказ о некой личной истории. Мы видим изображение женской фигуры, ее угловатое тело и наивное кукольное лицо говорят о крайней молодости. О том, что она невеста, говорит и наполовину сделанная прическа замужней женщины. Художница погружает героиню в пограничное переходное состояние между детством и взрослой жизнью. Господствующий насыщенный синий цвет в работе – словно олицетворение сумерек, также переходного состояния между вечером и ночью. Художница вводит в композицию элемент – раму, окружающую фигуру девушки. С точки зрения монгольской художественной культуры это может быть лишь дверной проем, сакральное место, с которым связано множество обрядов. Таким образом, художницей создан задумчивый образ девушки, вступающей во взрослую жизнь.

Конечно, в своей серии художница не могла обойти тему материнства. Монотипия «Ночь» посвящена как раз этому сюжету. Женщина в черном дэли, кормящая грудью ребенка, словно парит в насыщенном синем цвете. Мы не видим пространства юрты, мы ощущаем лишь тишину ночи и тесную взаимосвязь, возникшую между матерью и ребенком в этот момент. З. Уянга лишает работу любых бытовых деталей, возвышая сюжет до уровня культурной и духовной константы.



Рис. 12. З. Уянга. Ночь. 2011 г.
Монотипия. 91 x 74 см.



Рис. 13. З. Уянга. В ожидании гостей. 2011 г.
Монотипия. 91 x 74 см.

И в поздних своих работах З. Уянга обращается к этнографическим мотивам. Творческой удачей художницы, выразительной по цвету стала монотипия «В ожидании гостей». В ней она обращается к незамысловатому сюжету: женщина в национальном костюме лепит манты (бууз). По изяществу линий и выразительности ракурса женщин напоминает героиню монотипии «Утром рано». Обычная хозяйка юрты изображается, как царица: гордый взгляд на зрителя, тонкие пальцы, прямая осанка. В лице читается спокойствие и уверенность в своих силах и своей красоте.

Работы последних лет убедительно говорят о том, что З. Уянга продолжает работать над главной для нее темой. Каждой новой серией и отдельными графическими работами она все полнее представляет сложный, исполненный и героики, и поэтики образ монгольской женщины. А многогранность и масштабность (сотни выполненных работ) в целом начинают напоминать эпическое полотно – сказание о монгольской женщине, осененной крыльями птицы Хангарьд.

Литература

1. Арьясурэн Ч. Монгол ёс заншлын их тайлбар толь. – Улаанбаатар, 2001. – 928 с.
2. Белокурова С.М. Офорт «Жизель» Зоригт Уянги // Искусство Сибири и Дальнего Востока: наследие, современность, перспективы (Материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием). – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2015. – С. 14-17.
3. Белокурова С.М. Творчество монгольской художницы Зоригт Уянги: анализ «балетной» серии // Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова. – 2015. – № 1-2. – С. 52-55.

4. Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов. – М: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2003. – 608с.
5. Дулам С. Монгол бэлдгэл зүй. III боть. – Улаанбаатар, 2011. – 280 с.

Статья поступила в редакцию 02.05.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.007

POETICS OF THE FEMALE IMAGE IN THE ARTWORKS OF Z. UYANGA

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

The study was carried out with the support
of the grant of the RHF and the Ministry of
Science of Mongolia “The Art of Siberia and
Mongolia of the XX – early XXI centuries:
cross-cultural interactions and the influence
of artistic traditions” № 15-24-03002.

Abstract

The article is devoted to one of the most important topics in the works of the leading Mongolian graphic artist Zorigt Uyanga. The so-called “female” series in the artist’s work seems to be one of the most significant. It is in this series that one can see several creative successes of Z. Uyanga. The article attempts to analyze several works in the series.

Keywords: Zorigt Uyanga, graphics, image of a woman, modern Mongolian art.

Bibliographic description for citation:

Belokurova S.M. Poetics of the female image in the artworks of Z. Uyanga. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 73-83. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/18/> (In Russian).

References

1. Ariyasuren Ch. *Mongol yos zanshlyn ikh tailbar toil* [Medium Definition Dictionary of Mongolian Customs and Culture]. Ulaanbaatar, 2001. 928 p. (In Mongolian)
2. Belokurova S.M. Etching «Giselle» by Zorigt Uyanga. In: *Iskusstvo Sibiri i Dal'nego Vostoka: nasledie, sovremennost', perspektivy* [Art of Siberia and the Far East: Heritage, Modernity, Prospects (Materials of the interregional scientific-practical conference with international participation)]. Barnaul, Altai State Technical University, 2015, pp. 14-17.
3. Belokurova S.M. *Tvorchestvo mongol'skoy khudozhnitsy Zorigt Uyangi: analiz «baletnoy» serii* [Creativity of the Mongolian artist Zorigt Uyanga: analysis of the «ballet» series]. *Vestnik AltGTU – Bulletin of Altai State Technical University*, 2015, No. 1-2, pp. 52-55.
4. Vladimirtsov B.Ya. *Raboty po literature mongol'skikh narodov* [Works on the literature of the Mongolian peoples]. Moscow, Vostochnaya literatura RAS, 2003. 608 p.
5. Dulam S. *Mongol belgel zui. III boti* [Studies Of Mongolia. Vol. 3]. Ulaanbaatar, 2011. 280 p.

Received: May 02, 2016.

ГРАФИЧЕСКИЕ АВТОПОРТРЕТЫ АНДРЕЯ ПОЗДЕЕВА

Белоусова-Лебедева Вероника Анатольевна

Научный сотрудник

МБУК «Музей-усадьба В.И. Сурикова».

Россия, г. Красноярск.

forest.9@list.ru

Аннотация

Графические автопортреты всемирно известного красноярского художника Андрея Геннадьевича Поздеева (1926–1998) ярко представляют основные этапы его творческого пути. Особенно выразительна серия автопортретов в технике линогравюры 1983 года, она не только стала значимым этапом в графике, но и оказала серьезное влияние на живопись мастера.

Ключевые слова: графика, автопортрет, красноярская живопись, графика Поздеева, линогравюра, офорт.

Библиографическое описание для цитирования:

Белоусова-Лебедева В.А. Графические автопортреты Андрея Поздеева // Искусство Евразии. – 2016. – № 1(2). – С. 84-99. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/19/>

Андрей Геннадьевич Поздеев (1926–1998) – всемирно известный красноярский художник, одна из крупнейших фигур в российском искусстве второй половины XX века. Его творческий путь отличается целеустремленностью в поиске истины и полной самостоятельностью формальной эволюции.

Поздеев более известен как живописец, основная часть его наследия – живописные полотна, однако графика не была для него только техникой для эскизов и набросков, графические работы – полноправная часть творческой эволюции мастера. Кроме того, и эскизы часто становятся у него отдельными произведениями или даже графическими сериями, которые лишь отдаленно перекликаются с итоговым живописным произведением того же сюжета.

Автопортреты в творчестве любого художника занимают особое место, Андрей Геннадьевич – не исключение: за свою творческую жизнь он создал огромное количество автопортретов (более 40 живописных и около 30 графических), абсолютное большинство из которых относятся ко второй половине его творческой жизни (70-е – 90-е годы). Все они – результат предельно честного и внимательного изучения себя, своего места в мире, осмысления роли художника и философа в обществе. Именно обобщение собственного изображения до уровня портрета-типа позволяет относить

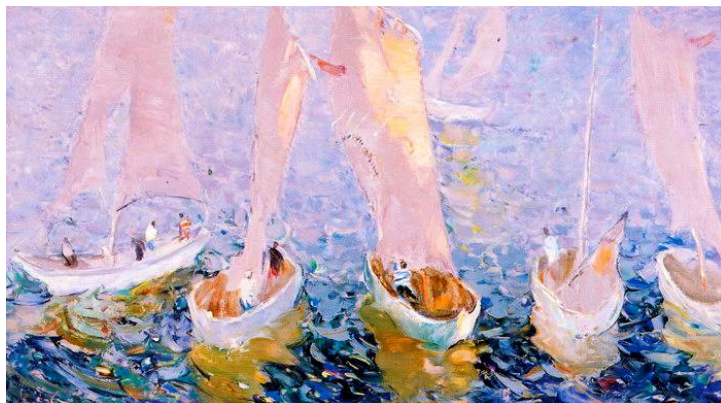
к автопортретам такие многочисленные серии, как «Художник», «Художник и модель», «В мастерской».

Вообще портрет-тип характерен для художника. Он изображал очень разных людей – от актеров до грузчиков – и «в каждом сознательно или интуитивно стремился открыть аспект, важный в большом человеческом смысле», «личный уровень взаимодействия с окружающим миром <...> неизбежно переходит на более отстраненно-объективный, обобщенный уровень, качественно более высокий» [1, с. 87]. Каждый портрет у Поздеева всегда шире, чем изображение конкретного человека, он всегда невероятно узнаваем, остро характерен, однако за каждым стоит целое явление, воплощение какого-либо аспекта человеческого характера, вида деятельности, типа личности. Так и автопортрет зачастую – это художник и человек вообще: философ, мудрец, старец, при этом фигура художника даже в самых обобщенных формах остается ярко узнаваемой, индивидуальной.

В одной статье трудно охватить весь круг автопортретов, созданных в различных графических техниках с 1950-х по 1990-е годы, поэтому здесь будет детально рассмотрена лишь серия линогравюр, созданная в 1983 году. Эта серия примечательна тем, что шесть родственных по композиции и технике листов ярко рисуют творческий метод мастера и его пути поиска формы. Кроме того, достижения этой серии значительно повлияли на эволюцию живописного творчества, а сама техника линогравюры дала импульс ряду открытий в области возможностей линии и лаконичных тональных пятен.



*Рис. 1. А.Г. Поздеев.
Пейзаж с лужами. 1950.
Бумага, акварель. 29 x 40.*



*Рис. 2. А.Г. Поздеев.
Паруса. 1960.
Картон, масло. 60 x 108.*

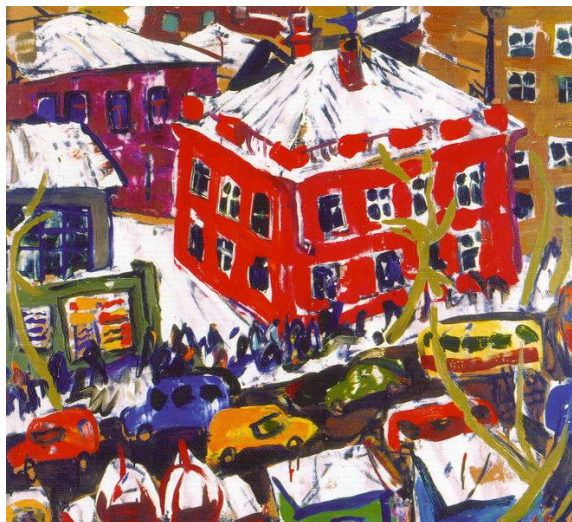


Рис. 3. А.Г. Поздеев. Пейзаж с красным домом. 1968. Картон, масло. 85 × 95.



Рис. 4. А.Г. Поздеев. Натюрморт. Фарфор и фаянс. 1973. Холст, масло. 125 × 150.



Рис. 5. А.Г. Поздеев. Голгофа. 1981. Холст, масло. 280 × 280.



Рис. 6. А.Г. Поздеев. Когда пишу сирень. 1975. Холст, масло. 105 × 120.



Рис. 7. А.Г. Поздеев. Чаша (I). 1989. Холст, масло. 280 × 280.



Рис. 8. А.Г. Поздеев. Театральные люди. 1986. Холст, масло. 100 × 115.

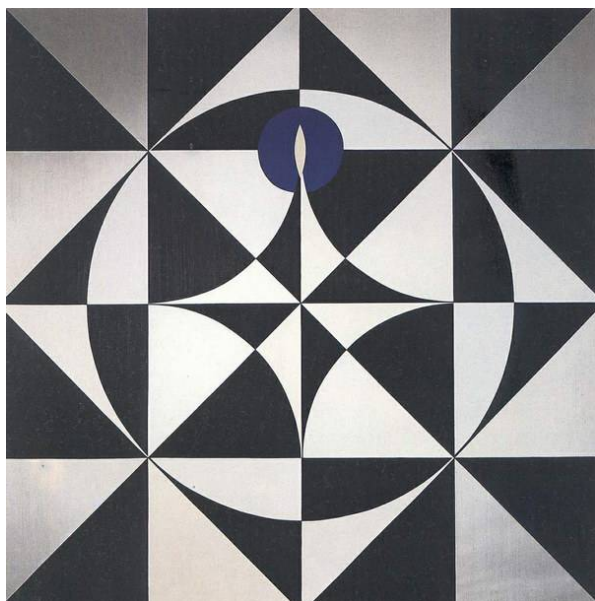


Рис. 9. А.Г. Поздеев. Вознесение. 1989. Холст, масло. 140 × 140.



Рис. 10. А.Г. Поздеев. Красный букет. 1990. Холст, масло. 130 × 130.



Рис. 11. А.Г. Поздеев. Тайная вечеря. 1990. Холст, масло. 280 × 280.



Рис. 12. А.Г. Поздеев. Художник. 1991. Холст, масло. 140 × 130.

Линогравюрой художник начал заниматься в зените своего творческого пути — в конце 1970-х, по воспоминаниям, «в 1978 году художник купил линолеум и выполнил свою первую линогравюру «Автопортрет» [2, с. 1], а уже в 1983 появляются шесть автопортретов, вписанных в точный квадрат (40 х 40). Совершенно не случайно первой пробой новой техники стал именно автопортрет. Как пишет В. Чирков, «о жанре портрета, в котором художник много работал, Андрей Геннадьевич как-то сказал: “Если я не почувствую человека, я не буду его писать”. Графика вообще, эстамп в частности позволяют вот это самое портретное “почувствование” постичь в глубине, бесконечно варьируя форму. Лучшей натуры, наверное, чем сам художник, не может быть» [4, с. 1].

Первый автопортрет, скорее всего, не сохранился: художник был невероятно суров к себе, он был первым и самым строгим критиком своих работ. По воспоминаниям

современников, он уничтожал портрет, если считал, что не схватил суть человека, не нашел его образ. Е. Безызвестных пишет: «Поздеев сам признавался, что образ у него “доходит” во время работы. Были случаи, когда портрет разочаровывал автора, не набирал нужную силу (обычно он уничтожал такую работу)» [1, с. 88]. Однако 1983 год, когда были созданы, безусловно, лучшие работы мастера в технике линогравюры, кроме упомянутой серии из шести погрудных автопортретов, представлен еще двумя разноплановыми портретами в рост, а также двумя супружескими автопортретами, которые заняли достойное место в ряду живописных автопортретов с женой.

Рассматриваемая серия синтезирует многие достижения художника, поэтому, чтобы приступить к анализу, стоит кратко охарактеризовать автопортреты предыдущих периодов.

Ранние графические автопортреты выполнены преимущественно карандашом либо тушью (1950). С портретов на нас чуть насмешливо или изучающе-внимательно смотрит красивый молодой человек — именно таким мы видим художника на фотографиях того времени. Первые портреты выполнены в академической манере и, как их живописные собратья, «мало чем отличаются от основного потока подобных этюдов в советском искусстве» [1, с. 88]. Однако на протяжении 1950-х манера становится более эмоциональной, узнаваемой, рисунок более обобщенным, линия начинает играть все бóльшую роль.



Рис. 13. А.Г. Поздеев. Автопортрет. 1950.
Бумага, карандаш. 30 x 20.



Рис. 14. А.Г. Поздеев. Фото. 1950-е.



Рис. 15. А.Г. Поздеев. Автопортрет. 1950.
Бумага, тушь, перо. 30 x 20.



Рис. 16. А.Г. Поздеев. Фото. 1950-е.

1960-е годы были очень сложными для художника, он перенес тяжелую болезнь и ее многочисленные рецидивы, что не могло не отразиться на его творчестве, в особенности на автопортретах. И действительно, следующие автопортреты мы находим уже в 1970-х — они полностью противоположны ранним по характеру формы и отношения к модели. Это жесткий и беспощадный анализ натуры, лаконичная и выразительная линия, свободная разнообразная штриховка. Именно в этот период все больше обозначается тяга к максимально крупным обобщениям, типам в портрете, художник нащупывает путь к знаковой формулировке идеи.



Рис. 17. А.Г. Поздеев. Автопортрет. 1974.
Бумага, карандаш. 40 x 45.



Рис. 18. А.Г. Поздеев. Фото. 1970-е.



Рис. 19. А.Г. Поздеев. Автопортрет. 1974.
Бумага, карандаш. 40 x 45.

Следует особо выделить автопортрет 1982 года, выполненный в технике офорта «сухая игла», он является прямым предшественником интересующей нас серии. В нем художник находит основные композиционные идеи, развитые им впоследствии. Во-первых, здесь осуществляется переход к квадратному формату от классического вертикального прямоугольника, привычного в академических портретах. В 1970-е уже прослеживается тяготение к квадрату, однако фигура по-прежнему вписана в вертикальный формат. Во-вторых, художником здесь взят за основу классический погрудный центричный способ компоновки фигуры в листе (который будет развит и закреплён в листах 1983 года). Постепенно уходит трехчетвертной разворот, дающий дополнительный объём (он остается лишь в постановке плеч), однако плоскость здесь ещё не становится определяющей, фон пространственен, в фигуре сохранена, пусть уже очень условная, но все же иллюзия объёма.



Рис. 20. А.Г. Поздеев. Автопортрет. 1982.
Офорт. 20 x 21.

Обратимся теперь к шести погрудным автопортретам, созданным в 1983 году. О них, как о серии, позволяют говорить несколько факторов: сюжетная и композиционная общность, единство изобразительных и технических приемов, манеры исполнения листов, кроме того, все они созданы за достаточно короткий промежуток времени. Все листы одного формата – это квадрат 40 x 40, один из самых сложных форматов в композиции, в него вписано фронтальное погрудное изображение, предельно плоскостное и геометризированное. В отличие от офорта фон во всех листах беспредметен, однако своей лаконичностью он включен в общую структуру крупных плоскостей и потому активен. В первом листе черный фон преобладает, создавая эффект негатива, во втором и третьем уже почти на равных соотносится с крупными белыми пятнами, образующими фигуру. Четвертый лист – единственный лист с белым фоном – несет эффект чрезмерно яркого света, растворяющего и скрадывающего очертания. Иллюзия эта не удовлетворила художника, и в двух последних листах он нашел блестящее решение – фон разделен на равноправные черную и белую части, что создает эффект резкого, контрастного освещения, беспощадно выявляющего форму, и разбивает лист на два взаимопроникающих пространства.

Намек на геометризацию формы, некий элемент кубизма, есть уже в офорте 1982 года, в последнем автопортрете серии это обобщение доходит до своей высшей стадии. Если первые четыре листа представляют собой различные типы обобщающего принципа, являются различными путями, ветвями эволюции, то пятый и шестой листы дают нам итог, финишную прямую на пути к визуальной формуле.

Первый лист в наибольшей степени является обобщением предыдущих достижений. Линия здесь «точная, одинакового напряжения» [4, с. 1], такая же по характеру, как в карандашных автопортретах 1974 года. Образ эмоционален, экспрессивен во многом благодаря сохраняющемуся здесь намеку на трехчетвертной ракурс, однако, положение лица и плеч уже фронтальное, что придает образу устойчивость и элемент универсальности, вневременности. Едва заметная асимметрия создает движение, но порыв, устремленность гармонично уравнивается изображением плеч, словно выходящим за очерченную рамку, которое растворяет фигуру в фоне, удерживая, привязывая ее к плоскости.



*Рис. 21. А.Г. Поздеев. Автопортрет в свитере.
1983. Линогравюра. 40 x 40.*

Второй и третий листы совершенно иные по характеру. Белая фигура на равных соотносится с фоном, не растворяется, а четко вычерчивается на нем. Линия не является определяющей – композиция строится на соотношении крупных локальных плоскостей, которые дробятся ближе к центру. Автопортрет становится не просто обобщенным портретом живописца, но охватывает более широкое понятие артистической личности вообще, недаром он во многом перекликается с изображениями «театральных людей», которые впоследствии вылились в значимую живописную композицию 1986 года. Здесь уже нет намека на внешнее движение, фигура статична, симметрична и устойчива, акцент перенесен на внутреннее движение за счет нарастающей от краев к центру дробности пятен и штрихов, что воплощает активную внутреннюю работу, рождение и вызревание идеи.



Рис. 22. А.Г. Поздеев. Автопортрет II. 1983.
Линогравюра. 40 x 40.

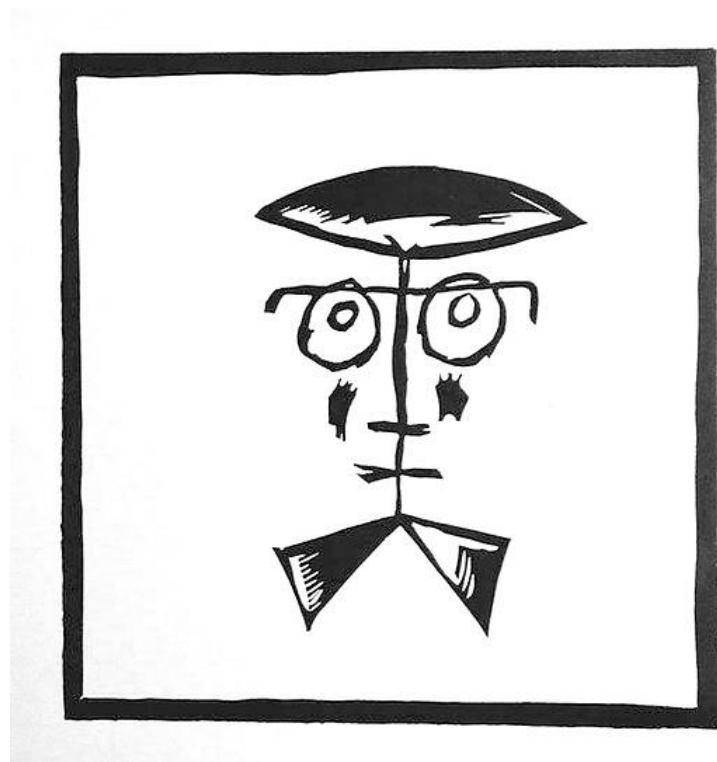


Рис. 23. А.Г. Поздеев. Автопортрет III. 1983.
Линогравюра. 40 x 40.

Второй лист более детализирован, чем третий, он ближе к натуре, эмоциональнее. В нем запечатлено живое человеческое состояние усталости, напряженности, недовольства. В первом листе взгляд обращен в пространство зрителя, во втором он направлен внутрь, а в третьем дополнительно прикрыт от нас стеклами очков. Первый лист являет нам художника наблюдающего, третий – художника творящего, причем это самый сокровенный этап творчества: его начало, внутреннее развитие замысла, скрытое обычно от постороннего глаза. Второй лист фиксирует переходный этап от внешнего к внутреннему, от импульса к идее.

Четвертый лист в основных своих формах кажется родственным двум предыдущим: очки и бабочка, резкое деление лица на две половины, сходство пропорций. Однако по смыслу лист противоположен: он и формально и содержательно являет нам образ кризиса, тупика, ложного пути и бесплодной идеи. Белый фон полностью растворяет фигуру, придавая ей иллюзорность, эфемерность, остаются лишь внешние атрибуты, форма без содержания, словно сброшенная змеей кожа, лишенная тела. Взгляд за очками пуст, губы плотно сжаты, рамка равномерна и однообразна, как рама зеркала, беспристрастно отражающего утро после бессонной ночи. Линии портрета нервные,

порывистые, пятно не несет той внутренней силы, которая отличает локальные плоскости первых листов. Неудачная попытка обобщить формулу второго и третьего портрета до уровня знака становится символом тупикового пути развития идеи, игры с формой, невозможности эксперимента в искусстве.



*Рис. 24. А.Г. Поздеев.
Автопортрет IV. 1983.
Линогравюра. 40 x 40.*

Но в своем стремлении к истине художник никогда не останавливается, выход из тупика лежит там же, где и вход в него. Он возвращается обратно и начинает новую попытку, которая приводит его на этот раз к желанному результату.

Пятый и шестой листы дают нам возможность наглядно и подробно рассмотреть творческий метод Поздеева, найденный им путь к формуле, знаку. набросок этого пути мы видели в переходе от второго к третьему портрету: точность отбора деталей, шаг к лаконичности, локальности.

Чтобы заново начать работу над обобщением, художник возвращается к натуре: пятый лист наиболее автопортретен, «похож», он явно больше других отталкивается от натуры, однако в этом обращении к натуре заложено ясное понимание цели, стремление к максимальному обобщению, память об удачах и неудачах на пути кристаллизации знаковой формы. Пятый автопортрет содержит больше подробностей, частных, он остро эмоционален, диалогичен, взгляд художника обращен прямо на зрителя, на лице удивление, грусть, насмешка. Возвращается и легкий разворот плеч, добавляющий движения фигуре. Однако здесь уже найдена композиционная формула соотношения черного и белого (как будто сплавившая воедино третий и четвертый листы), найден и эффект яркого освещения, создающий жесткое симметричное деление листа на две половины, найден баланс взаимопроникновения света и тени. Пятый лист синтезирует все поиски и достижения художника в технике линогравюры, становится последней ступенью перед итоговым обобщением.



Рис. 25. А.Г. Поздеев. Автопортрет V. 1983.
Линогравюра. 40 x 40.



Рис. 26. А.Г. Поздеев. Автопортрет VI. 1983.
Линогравюра. 40 x 40.

Разница между пятым и шестым листами лежит в области нюансов. Поверхностному зрителю они могут показаться идентичными, практически неразличимыми, однако именно эти нюансы превращают портрет в знак, автопортрет в формулу творчества. Найденное соотношение черных и белых пятен сохраняется, однако уменьшается дробность, форма становится более определенной, четкой. Откорректированные нюансы в корне меняют изображение: отсутствие всего двух линий убирает объем и лишает фигуру шеи, кроме того наклон линии разделения черного и белого поля, слияние ее с линией подбородка убирает эффект воротничка. Волосы, не определенные на предыдущем листе, превращаются в терновый венец, исчезают уши и форма головы геометризируется в каплевидную. Изменив характер линии, Поздеев убирает глубину глазных впадин, неуловимое изменение формы тени лишает объема нос, губы становятся формулой улыбки – ироничной, грустной и сочувствующей. Плоскость торжествует на этом листе, даже рамка здесь лаконичнее и точнее.

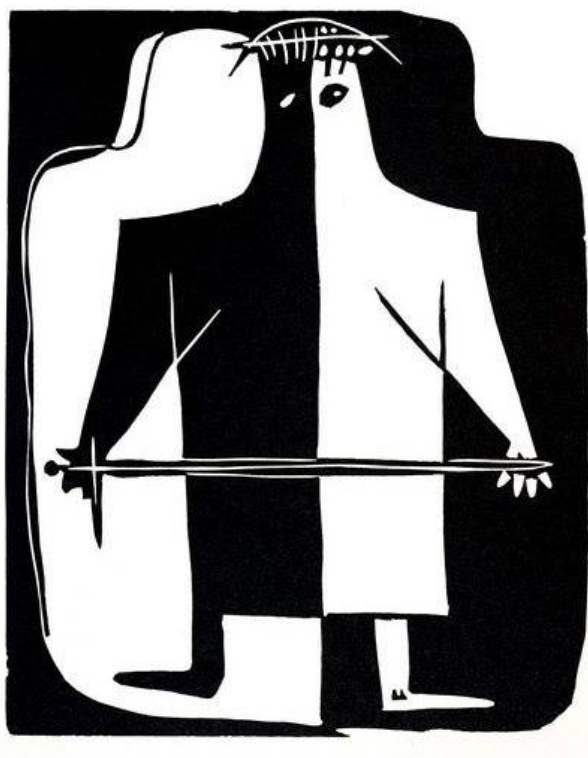
Динамичный баланс света и тени, белого и черного отсылает нас к даосскому знаку Великого предела (знаменитому кругу взаимопревращений инь и ян). Уравновешенность взаимопроникающих пятен дает возможность выразить двоякую сущность творчества: неизменность цели и постоянное движение к ней, стабильность и изменчивость, постоянную неудовлетворенность, перемежающуюся озарениями и всплесками вдохновения. Намек на терновый венец и всепрощающая улыбка дают нам представление о двух противоположащих состояниях творца – муках рождения идеи, произведения и восторге перед открывшейся истиной, безысходности сомнений и ясной устремленности к цели. Напряженность и изломанность линий создает образ перепадов настроения, переходов от отчаянья разочарований к ликованию прозрения. Найденное художником визуальное решение уникально сочетает в себе портретность, типичность и общечеловеческую формулу.

Среди линогравюр 1983–1984 годов есть еще три автопортрета – в рост. Первый из них, – лаконичный, нарочито огрубленный по трактовке форм композиционно

аналогичен листу «Рыцарь» (оба 1983 года). Позволим себе привести развернутую цитату: «Современники, близко знавшие художника люди, отмечают, что в <...> испытаниях он сохранил вкус и любовь к жизни, к творчеству не озлобившись. А.Г. Поздеев осознавал свое предназначение, оно было рыцарское. В этой связи, думается, есть смысл провести параллель между этим автопортретом в рост и линогравюрой «Рыцарь» (1984). В образе «Рыцаря» (другое название «Сэр Ланселот») художник делает акцент на чести и достоинстве человека, для чего прибегает к использованию символики, метафоры: шпагу в руках, венки на голове» [4, с. 2]. Какой из них был создан раньше, неизвестно, по сути, они являются двумя разноплановыми выражениями одной идеи, однако, пользуясь наблюдениями о творческом методе художника, сделанными при анализе пяти погрудных автопортретов, можно с большой долей вероятности утверждать, что первичным в воплощении этой идеи был автопортрет. В развитии от вертикального формата к квадрату, от большей дробности к лаконичности пятна, видна та же эволюция, что и в переходе от второго листа к третьему и от пятого листа к шестому. Найденная в автопортрете сбалансированная композиция обретает четкий смысл в образе рыцаря, руки, словно в недоумении разведенные, теперь держат меч, голова увенчивается шлемом, сглаживается форма шеи, исчезают детали, выявляя обобщенный силуэт фигуры в доспехах.



*Рис. 27. А.Г. Поздеев. Автопортрет. 1983.
Линогравюра. 38 x 32.*



*Рис. 28. А.Г. Поздеев. Рыцарь (Сэр Ланселот).
1983. Линогравюра. 38,5 x 31.*

Новым смыслом наполняет идея рыцаря знакомое нам деление листа на черную и белую половины: рыцарь — и защитник, и убийца, его роль противоречива, он соединяет в себе свет и тьму. Белая «тень» за его правым плечом может оказаться ангелом, а может превратить всю композицию в негатив (как во втором листе серии), это зависит от того, на какой стороне сражается рыцарь.

Два других автопортрета в рост («Автопортрет с розой» 1983 и 1984 года) представляют собой аналогичную погрудным портретам эволюцию от подробной, конкретной формы к знаку, однако чтобы проследить эту эволюцию, необходимо обратиться к листу «Маленький принц» 1983 года — композиционному близнецу названных портретов. Именно он является логическим звеном в цепочке абстрагирования образа, создания его формулы. Через него и формально, и сюжетно осуществляется переход от детализированного автопортрета с цветком розы к знаковому изображению двуединой сущности человека и цветка, объяснимой через метафорическую фабулу «Маленького принца» как вариант супружеского портрета (одного из многочисленных автопортретов с женой Валентиной Михайловной).

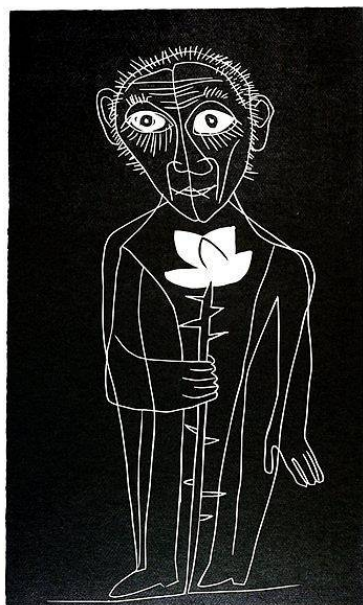


Рис. 29. А.Г. Поздеев.
Автопортрет с розой. 1979.
Линогравюра. 68 x 40.



Рис. 30. А.Г. Поздеев.
Маленький принц. 1983.
Линогравюра. 68,5 x 33.



Рис. 31. А.Г. Поздеев.
Автопортрет с лотосом. 1984.
Линогравюра. 67 x 40.

Супружеские автопортреты четы Поздеевых — тема отдельного исследования, однако нельзя не упомянуть здесь два листа, относящихся к тому же ряду линогравюр 1983 года. В них прослеживаются все те же приемы, которые художник выработал в рассматриваемый период: лаконичные пятна, четкие линии, плоскостность и декоративность изображения. Однако, несмотря на ту же композиционную формулу, делящую лист на две половины, здесь они не враждуют, не противопоставлены друг другу, напротив — баланс белых и черных плоскостей создается здесь не за счет разницы, но за счет равенства половин. Движение хоть и активно, но центростремительно,

что объединяет фигуры в единую общность, создавая ощущение не портрета двух разных людей, но двойного портрета единого организма семьи.

Андрей Толстой в своей статье о Поздееве очень остроумно окрестил графические этапы «знаками препинания» в книге творчества художника, где живописные полотна были словами и фразами. «Каждый графический и гравюрный лист Поздеева – это своего рода остановка в его нескончаемом движении ко все большей широте, всеохватности, универсальности видения. Это и лаборатория новых выразительных средств, но и фиксация уже достигнутого, передышка, как если бы в длинной фразе-периоде вдруг возникла бы запятая, тире, точка с запятой. Похоже, что графика играла в творчестве мастера роль своего рода знаков препинания между значащими “словами” и полными мысли “фразами”, функции которых выпало выполнять его большим живописным полотнам и лучшим акварельным композициям» [3, с. 11]. Трудно согласиться с тем, что в творчестве Андрея Геннадьевича были остановки – его движение к истине не прекращалось ни на мгновение, странно и противопоставить «значащие» и «полные мысли» живописные полотна графике – мы убедились, что она не менее наполнена в смысловом и сюжетном отношении. Точно в приведенной цитате сравнение смысла, который несет графическое произведение, со смыслом знака препинания, определяющего структуру предложения – его смысл надсловесен, он создает пространство для слов, так и графика в творчестве Поздеева часто расставляет вехи, завершает один этап творчества, порождая другой.

Своеобразным итогом, венцом рассмотренного ряда линогравюр стал живописный автопортрет 1985 года. Он собрал в себе все достижения, все формулы, открытые художником в 1983–1984 годах в его работе с линогравюрой, и стал значимой вершиной финального этапа творчества мастера.



Рис. 32. А.Г. Поздеев. Автопортрет. 1985.
Холст, масло. 125 × 90.

В живописном автопортрете художник возвращается к вертикальному формату, который более гармоничен для изображения фигуры в рост. Знакомое нам деление пространства на белую и черную половины здесь абсолютизируется, симметрия доводится до максимального уровня. Лаконичное, лишенное сиюминутности эмоции лицо более симметрично и гораздо более геометризированно, его черты обобщены до предела, лицо становится маской, лишь обозначающей лицо. Крайне обобщенная форма рук (но не отказ от них как в «Автопортрете с розой» 1984 года), два листочка, оставшиеся символом, намеком на розу, и более острое соединение открытых геометрических форм (треугольных, прямоугольных, округлых) – все это итог, синтез, результат придирчивого отбора и органичного соединения открытий периода активного увлечения линогравюрой. Плоскостность, победившая в шестом погрудном автопортрете, здесь становится пластическим языком художника до самых последних его работ.

Поражает графичность этого живописного портрета. Уникальная уравнированность черных и белых плоскостей, наполненность большого локального пятна, гораздо большая статичность превращают этот портрет в окончательную формулу, родственную по своей сути «Черному квадрату».

Графические автопортреты Поздеева вкратце обрисовывают весь его творческий путь, как сжатый конспект пересказывают нам основные вехи, отмечающие этапы его духовной эволюции. Открытия, сделанные художником в период работы с линогравюрой, становятся основой для создания уникального пластического языка второй половины 1980-х и 1990-х годов.

Источники иллюстраций: сайт Фонда Андрея Поздеева <http://pozdeev-fond.ru/> и сайт «Музея доброго человека» <http://mus-pozdeyev.ru/>

Литература

1. Безызвестных Е.Ю. Люди Андрея Поздеева // Палитра. Ежегодник художественной жизни Красноярского края: Сб.ст. №2. – Красноярск: Изд-во КГХИ, 2003. – С. 87-91.
2. Гурьянова В.А. Печатная графика Андрея Поздеева [Электронный ресурс]. URL: <http://pozdeev-fond.ru/applications/press/press.php?set=1&id=7>
3. Толстой А.В. Знаки препинания // Мир Андрея Поздеева. Книга II. Графика. Акварели. – М.: СканРус, 2001. – С. 8-11.
4. Чирков В.Ф. Андрей Геннадьевич Поздеев. Эстампы [Электронный ресурс]. URL: <http://pozdeev-fond.ru/applications/press/press.php?set=1&id=8>

Статья поступила в редакцию 13.04.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.008

GRAPHIC SELF-PORTRAITS OF ANDREI POZDEEV

Belousova-Lebedeva Veronika Anatolyevna
Researcher, Museum-Estate of V.I. Surikov.
Russia, Krasnoyarsk.
forest.9@list.ru

Abstract

Graphic self-portraits of Andrei Gennadievich Pozdeev (1926–1998), the world-famous Krasnoyarsk artist, brightly represent the main stages of his art. The series of linocut self-portraits created in 1983 is the most expressive: it became the very important phase in his graphic arts and brought a great influence on master's painting.

Keywords: Graphic, self-portrait, Krasnoyarsk painting, graphic of Pozdeev, linocut, etching.

Bibliographic description for citation:

Belousova-Lebedeva V.A. Graphic self-portraits of Andrei Pozdeev. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 84-99. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/19/> (In Russian).

References

1. Bezyzvestnykh E.Yu. *Lyudi Andrey Pozdeeva* [People of Andrei Pozdeev]. In: *Palitra. Ezhegodnik khudozhestvennoi zhizni Krasnoyarskogo kraya: Sb.st. №2*. [Palette. Yearbook of artistic life of the Krasnoyarsk Krai: Collection of articles No. 2.]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk State Art Institute, 2003, pp. 87-91.
2. Gur'yanova V.A. *Pечатная графика Андрея Поздеева* [Printed graphics by Andrei Pozdeev]. Available at: <http://pozdeev-fond.ru/applications/press/press.php?set=1&id=7> (In Russian).
3. Tolstoi A.V. *Znaki prepiniya* [Punctuation marks]. In: *Mir Andrey Pozdeeva. Kniga II. Grafika. Akvareli* [World Andrei Pozdeeva. Book II. Graphics. Watercolors]. Moscow, ScanRus, 2001, pp. 8-11.
4. Chirkov V.F. *Andrei Gennad'evich Pozdeev. Estampy* [Andrei Gennadievich Pozdeev. Prints]. Available at: <http://pozdeev-fond.ru/applications/press/press.php?set=1&id=8> (In Russian).

Received: April 13, 2016.

ВЛАДИМИР ФАВОРСКИЙ. ЭПИЧЕСКИЙ СТИЛЬ. КИРГИЗСКАЯ СЕРИЯ РИСУНКОВ

Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна
Кандидат искусствоведения,
научный сотрудник кафедры истории
отечественного искусства Московского
государственного университета
им. М.В. Ломоносова, генеральный директор
Общероссийской общественной организации
«Ассоциация искусствоведов» (АИС).
Россия, г. Москва.
gribonosova-grebneva@yandex.ru

Аннотация

В статье представлена работа В.А. Фаворского над киргизским героическим эпосом «Манас». В серии созданных художником рисунков нашли проявление его художественные и теоретические подходы к искусству графики и иллюстрирования книг. Для более глубокого проникновения в суть эпического произведения художник отправляется в Киргизию. Созданные им рисунки имеют не только эстетическую и этнографическую ценности. В них проявилась его теория графики, когда белый фон бумаги воспринимается в качестве белого пространства, а карандаш художника становится сродни резцу скульптора. Пространство белого «повисает» на штрихах рисунка. Эпический характер повествования привел к монументальности образов и композиций иллюстраций. В статье приводятся теоретические мысли художника о соединении разновременных состояний в произведении искусства, роли контура и пятна.

Ключевые слова: В.А. Фаворский, эпос «Манас», теория рисунка и книжной иллюстрации.

Библиографическое описание для цитирования:

Грибоносова-Гребнева Е.В. Владимир Фаворский. Эпический стиль. Киргизская серия рисунков // Искусство Евразии. – 2016. – № 1(2). – С. 100-109. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.009 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/22/>

Обстоятельства места и времени, безусловно, влиятельны и ощутимы в жизни каждого человека, но в судьбе художника они играют особенную роль, поскольку во многом определяют пластическое содержание и ментальный смысл его произведений. Одним из таких немаловажных обстоятельств в творческой биографии Владимира Фаворского стала его поездка в Киргизию в августе-сентябре 1946 года. Хотя, казалось бы, она была продиктована внешним импульсом (художнику предложили проиллюстрировать киргизский национальный эпос «Манас»), но на деле превратилась

в плодотворное и созвучное многим аспектам авторского мировосприятия путешествие. В ходе него не только возникла внушительная серия уникальных рисунков, но и был наглядно закреплён и мастерски образно выявлен ряд интересных теоретических взглядов и идейно-художественных принципов Фаворского.

Прежде всего, это касается исходного понимания и отношения художника к эпосу, в котором он всегда был склонен усматривать, в первую очередь, не сказочно-фантазийное, а исторически-реалистическое начало. Такой подход удачно совпадает с содержательной природой киргизского эпоса, которую всесторонне раскрывают исследователи этого памятника, например, А.Н. Бернштам и Е.М. Мелетинский. В одной из своих работ Мелетинский пишет: «Из числа героико-эпических памятников тюрко-язычных народов “Манас” выделяется как наиболее яркий пример обширной эпопеи, сложившейся на основе исторического предания» [5, с. 366]. А в другом месте ещё более лаконично и веско утверждает: «Эпическое время в “Манасе” не мифическое, а историческое» [5, с. 369]. В свою очередь, Фаворский, выступая в Киргизии на конференции по эпосу «Манас», говорил следующее: «...эпос, хотя он иногда очень фантастичен, даже сказочен, он в конце концов приводит к реальной жизни этого народа. Подошедший однажды к эпосу иллюстратор книги уже не сможет этого забыть. Он все время стоит на земле, хотя и изображает фантастику» [2, с. 49].

Подобная установка в творческой практике Фаворского привела к созданию пластически емких и точных по характеристике, убедительно решённых эпических образов, возникших, кстати, не только в связи с работой над «Манасом». Она существенно повлияла на его довоенное иллюстрирование калмыцкого эпоса «Джангар» и на многолетнюю серьёзную работу над «Словом о полку Игореве», которая началась ещё в 1937 и продолжилась в 1950 году. Анализируя последнее из названных произведений, крупный исследователь графики Ю.А. Молок закономерно видит в Фаворском «художника, наделённого чувством исторической памяти» [6, с. 277], который, «собственно, всю жизнь выстраивал свой гравюрный эпос». Распространяя категорию эпического на основополагающие ценности и качества искусства художника, Молок пишет: «Высокий строй чувств, огромная территория, населённая событиями, разными во времени и в пространстве, все это – прямой аналог его философии гравюры, где на одном листе, одной плоскости тоже совмещены далековатые понятия. На языке Фаворского – “разнопространственное” и “разновременное”» [6, с. 231].

Однако в отличие от «Джангара» и «Слова» работа Фаворского над эпосом «Манас», к сожалению, не дошла до стадии итоговой гравюрной реализации по не зависящим от художника обстоятельствам. Поэтому в данном случае мы имеем дело, казалось бы, лишь с призванными помочь «вжиться» в тему натурными рисунками и несколькими эскизами иллюстраций. Но способны ли они настроить нас на более или менее полноценное ощущение киргизского эпоса или могут рассматриваться исключительно как подсобный материал?

Прежде всего, стоит отметить, что работы киргизской серии не только несут в себе признаки давно сложившегося авторского понимания отдельных закономерностей и основ рисунка, но и передают ощутимое влияние на него новой для художника натуры, визуальные приметы которой он с энтузиазмом наблюдает и анализирует. В отличие от степного калмыцкого пейзажа, который Фаворский наблюдал, готовясь к иллюстрированию «Джангара», в Киргизии он оказался в окружении величественного горного ландшафта, ставшего источником неожиданных пространственных изысканий.

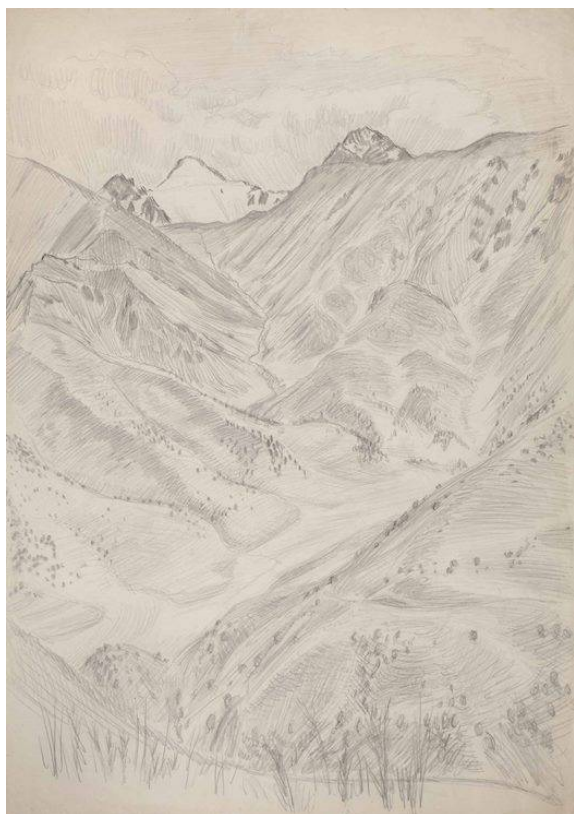


Рис. 1. В.А. Фаворский. Горный пейзаж. Ущелье. Бумага, карандаш. 62 x 43,6.

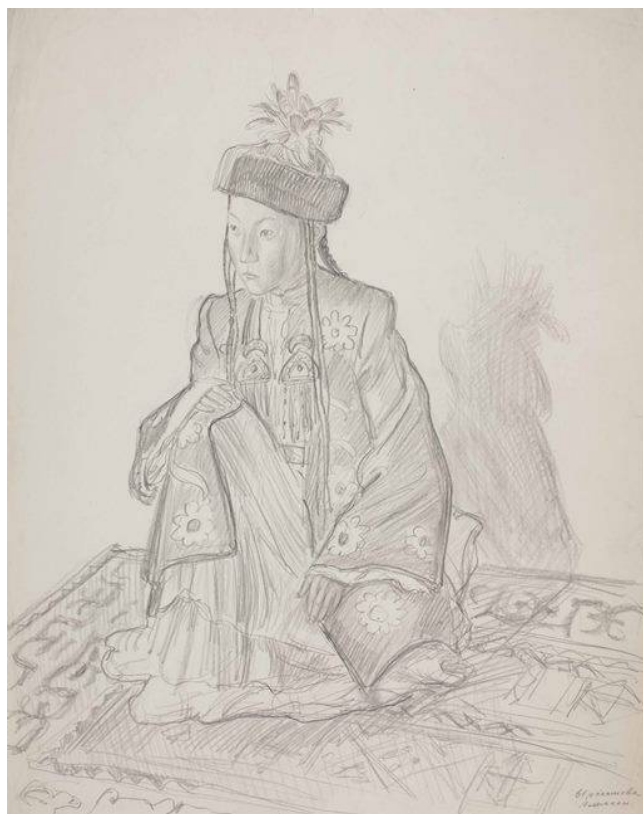


Рис. 2. В.А. Фаворский. Ырсалиева Аламкан (артистка). Бумага, карандаш. 52 x 41,5.

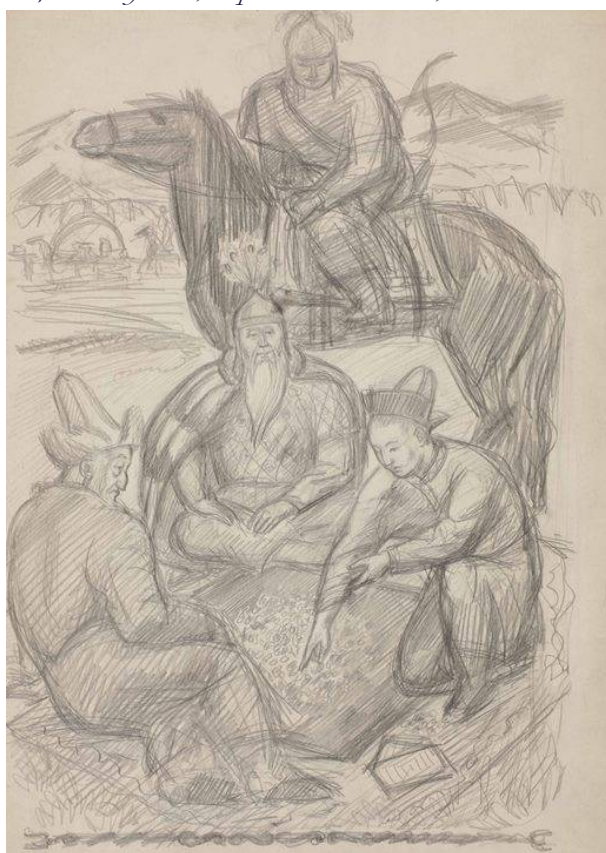


Рис. 3. В.А. Фаворский. Кошой, Бакай и Сыргак играют в альчики. Эскиз иллюстрации к эпосу «Манас». Бумага, карандаш. 41,8 x 29,5.

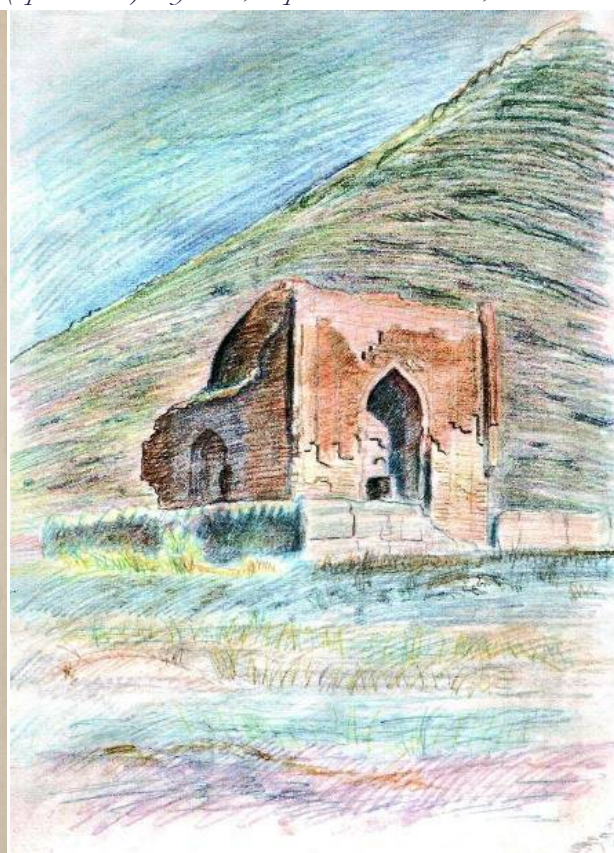
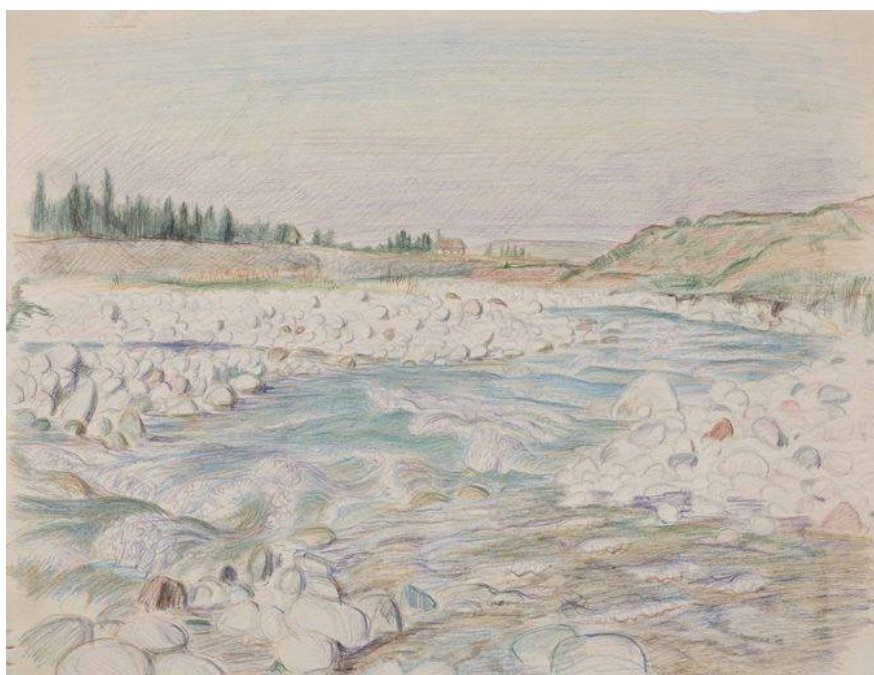


Рис. 4. В.А. Фаворский. Мазар Манаса. Бумага, цветной карандаш. 60 x 37.

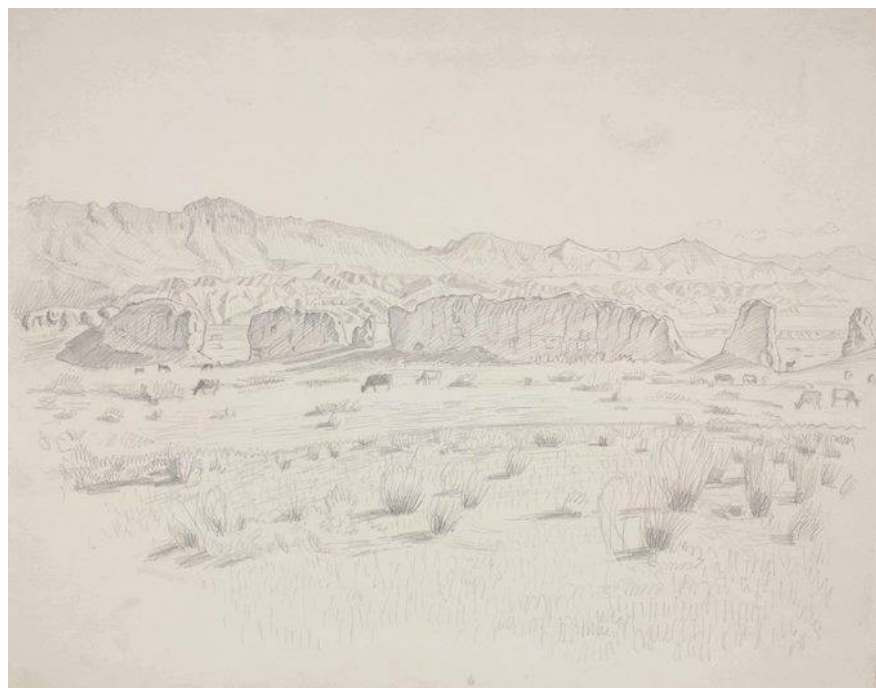
В прочитанной во время поездки лекции о рисунке художник, рассуждая о сложном контуре, когда «контур вещи является и контуром фона» [9, с. 17], увлеченно комментирует свою практику рисования гор, которые имеют «линию встречи с небом», которую «<...> легко изобразить линией. Но вы создаете контур гор, которые как бы лежат на небе, а местами фон на них находит, и они в нем как бы тонут. В результате это дает правильный контур, и цвет гор, и цвет неба, которое очень часто в рисунке не штрихуется <...>, (а) остается белым» [9, с. 19].

И, наверное, именно горы всячески обостряли и настраивали композиционное видение Фаворского на изображение повышенной динамики пространства благодаря ощущению захватывающих перепадов высоты и бугрящихся каменистыми хребтами уходящих к горизонту далей. Поэтому, скорее всего, не случайно в эскизах иллюстраций к «Манасу» преобладает вертикальный формат и используются пирамидально возвышающиеся очертания фигурно-предметной массы, когда пространственно ясно решенная композиция ненавязчиво подчиняется плоскости и монументально выстраивается как бы «фресковыми» регистрами – в противоположность приему, который художник определяет как «засовывания человека за человека» [9, с. 36].

Интересно обратить внимание на то, что киргизские пейзажи Фаворского, за редким исключением (касающимся сугубо этнографических зарисовок), имеют подчеркнuto эпический монументальный характер, который отчетливо заявляет о себе даже в небольших и, казалось бы, априори камерных рисунках. Они, как правило, лишены сюжетно-жанровых подробностей, первоначально безлюдны и словно обнажают перед нами эпическую мощь земли. В свою очередь, портретные рисунки чаще всего свободны от бытовых деталей реальной обстановки, а фигурам в качестве фона отводится чистое светлое поле листа. В результате такого композиционного построения, модели Фаворского, в роли которых выступали студентки, чабаны-колхозники, актеры, старики, дети и подростки, предстают в спокойных, слегка отрешенных позирующих позах, но прочитываются внятыми отточенными силуэтами, от которых веет эпической значительностью и величием.



*Рис. 5. В.А. Фаворский.
Река Ала-Арча.
Бумага, цветной
карандаш. 38,6 x 50,2.*

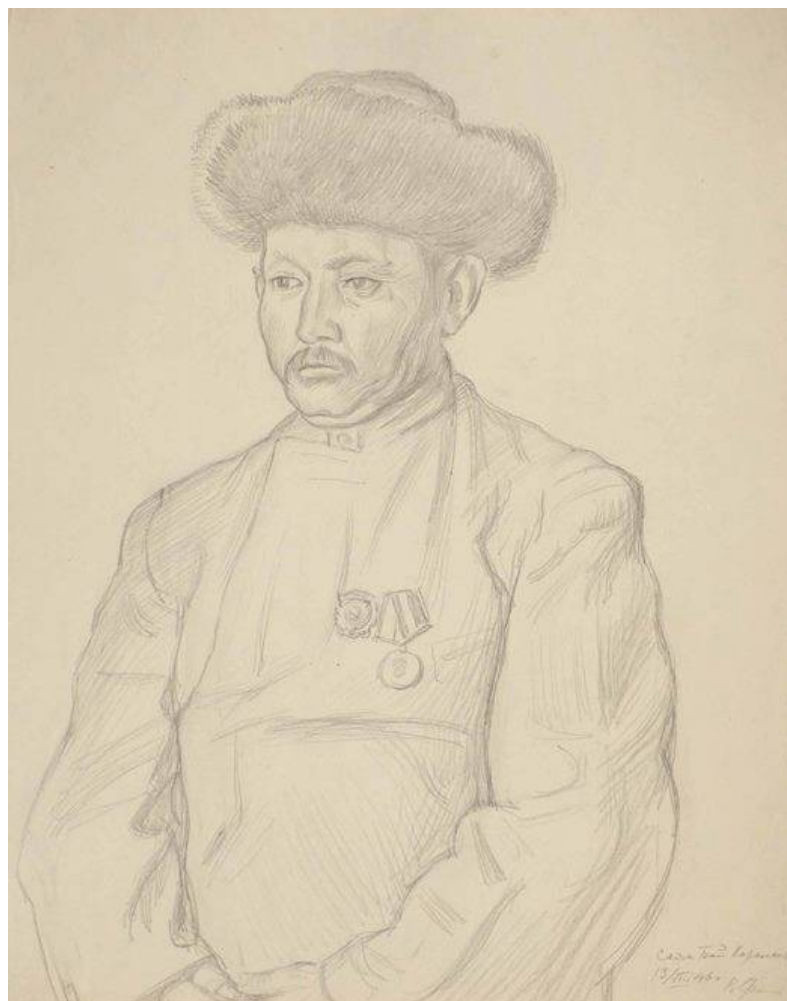


*Рис. 6. В.А. Фаворский.
Древняя крепость
(городище Кошой-Коргон).
Бумага, карандаш.
39 x 49,3.*

Еще работая над «Джангром», Фаворский приходит к выводу о том, что «для эпоса с его простой материальностью образов штрих, строящий форму и трактующий цвет несколько отвлеченно, не подходит, и поэтому, когда я иллюстрировал эпос и думал о нем, то останавливался на силуэте, где простота, материальность, “тельность” изображаемого по стилю подходила эпосу» [7, с. 16]. К тому же эти киргизские портреты словно воочию подтверждают и другие слова художника: «Белый лист в ваших руках – это масса белого цвета, из которой вы лепите ваш рисунок. Очень важно в рисунке возбудить это чувство массы белого на бумаге, чтобы ваш первый контур, первый штрих поднимал это белое, делал его массивным, чтобы вы могли в этой массе увидеть ту форму, которую вы хотели изобразить» [9, с. 17].

Выступая против излишне осязаемой объемной трактовки формы, Фаворский склонен работать в портретном рисунке в духе своих любимых старых мастеров Гольбейна и Клуэ, которые, по его мнению, «признавая белое как основу, как материю, из которой художник в рисунке лепит форму, часто не рисуют самую поверхность лица непосредственно, а изображают поверхность лица глазами, ртом, ухом, носом, контуром волос» [9, с. 28]. Так, не изменяя пространственно-плоскостному графическому изображению, и будучи убежденным противником тушевки, Фаворский дополнительно акцентирует строгость линейно-штрихового рисунка, работая над киргизской серией твердыми графитным и цветными карандашами [10, с. 33].

Как раз во многом благодаря использованию твердого карандаша, предполагающего довольно сильный нажим руки на бумагу (что отчасти сродни взаимодействию резца и доски) и оставляющего на ней сдержанный по тональной насыщенности след, портретные рисунки Фаворского отличаются такой «чеканностью и точностью линий», что удачно отмечает Н.В. Апчинская. Она же верно определяет «масштабность и внутреннюю силу» созданных художником портретных образов, в процессе возникновения которых «натура не идеализируется, но с нее как бы стираются случайные черты, и мы видим не только конкретную личность, но и скульптурно-четкий, построенный по неизменным законам портрет народа в целом» [1, с. 14].



*Рис. 7. В.А. Фаворский.
Манасчи Саякбай Каралаев.
Бумага, карандаш. 53,3 x 42,5.*

Сам Фаворский изначально как бы двояко понимал свою задачу. С одной стороны, он ратовал за живое погружение в материал для иллюстрирования эпоса, собирав его не по книгам, а путем непосредственного общения с самыми разными жителями Киргизии (или Калмыкии). В уже упомянутом выступлении на конференции он говорил так: «...когда задание – иллюстрировать эпос, вы просто встречаетесь с народом. И хотя этот народ живет уже, может быть, совсем не той жизнью, какая описывается в эпосе, но народ как бы вечен, очень интересно вникать в его быт, в его типы, его характер. Этот материал для иллюстрации дает сама жизнь» [2, с. 49].

С другой стороны, он призывал всячески задействовать богатую визуальную память художника, опираться на его знание классических образцов мирового искусства, а потому говорил: «В любом народном искусстве, как и в народном типе, нужно искать классику. И в этом смысле и в киргизском народе можно искать классику, очень своеобразную» [8, с. 305]. Вот эти увенчавшиеся очевидным успехом поиски живой классики привели к сложению в киргизской серии рисунков чаще всего даже не излюбленных Фаворским «двойных», а скорее «парных» портретов – «человека и природы» [6, с. 219]. А те «эпические картины быта» [5, с. 368], о которых писал Мелетинский по поводу эпоса «Манас», были, по большей части, увиденны и запечатлены художником в его изображениях киргизов-современников всех поколений.

Наконец, очень серьезно подходил Фаворский к «вопросу о стиле иллюстрации эпоса». Опасаясь здесь риска «впасть в стилизацию» [2, с. 49], он предпочитал «сохранение реалистического подхода» [2, с. 51], предостерегал от неоправданного фрагментирования, «обрезов» или укрупнения в изображении фигур и предметов и утверждал, что «больше всего эпосу соответствует иллюстрация с более плоскостным решением, монументальная иллюстрация» [2, с. 53]. Именно такую оригинально сформулированную иллюстративную стилистику художник и намечал в эскизах к иллюстрациям эпоса «Манас», в которых сам выбор предпочтительных сюжетов обозначил тяготение Фаворского к универсальным и вневременным жизненным ситуациям: мирный досуг воинов за национальной игрой, перегон табуна через реку, встреча двух влюбленных, кормление и спасение ребенка. Так происходит органичное переплетение истории и современности, эпического вымысла и жизненной правды.

Реалистическую природу своих «монументальных иллюстраций» к эпосу Фаворский, как правило, утверждает еще и тем, что отказывается от «символических знаков-образов», которые, по мнению Ю.Я. Герчука, «переполняли» его книги 1920-х годов и несли в себе «внебытовые вселенские смыслы» [3, с. 283]. Но здесь гораздо важнее подчеркнуть, что возвышенная и строгая атмосфера эпического произведения пронизывает не собственно иллюстрации, но глубоко проникает в художественный строй самих исполненных в Киргизии натуральных рисунков, позволяя говорить об особом сложившемся в них стиле, который с некоторой долей условности можно обозначить как «эпический» реализм. Так в своих внешне непритязательных графических листах Владимир Фаворский по-настоящему сумел одолеть время, выразить эпос и создать стиль. И в этом заключается, пожалуй, самое главное обстоятельство его киргизского путешествия, в судьбоносной точке которого «разнопространственное» и «разновременное» как будто неожиданно и тесно переплелось.

Таким образом, рисунки киргизской серии могут рассматриваться как самостоятельный важный раздел в творчестве художника, а самозабвенная увлеченная работа над ними и высота их профессионального художественного качества позволяет усомниться в правомерности распространенного постулата о «старческом стиле Фаворского» [4, с. 236] и дает основание говорить о его крепкой и неиссякаемой творческой энергии, которая, по сути, всегда имела характер эпического свойства.

Литература

1. Апчинская Н.В. Восток в творчестве В.А. Фаворского // Восток в творчестве Владимира Андреевича Фаворского. – М., 1982. – С. 14.
2. В.А. Фаворский в Киргизии / сост. А. Н. Михалев. – Фрунзе: Кыргызстан, 1977. – 56 с.
3. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. – М., 2013.
4. Климов Р.Б. Заметки о Фаворском. Советское искусствознание-75, Вып.1. – М.: Советский художник, 1976. – С. 201-236.
5. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. – М., 1963.
6. Молок Ю.А. Фаворский и «Слово» // «Слово о полку Игореве» в гравюрах В.А. Фаворского. – М.: Искусство, 1987. – 258 с.

7. Фаворский В.А. Как я работал над «Джанглом» // Восток в творчестве Владимира Андреевича Фаворского. – М., 1982. – С. 16.
8. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М., 1988.
9. Фаворский В.А. О рисунке. О композиции. – Фрунзе, 1966.
10. Федяевская В.К. Поездка в Киргизию. 1946 год // Восток в творчестве Владимира Андреевича Фаворского. – М., 1982. – С. 33.

Статья поступила в редакцию 03.04.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.009

VLADIMIR FAVORSKY. EPIC STYLE. KIRGHIZ SERIES OF DRAWINGS

Gribonosova-Grebneva Elena Vladimirovna
PhD in Arts, Researcher, Department of History
of Russian Art, Moscow State University, CEO in
All-Russian public organization
«Association of Art Critics» (AIS).
Russia, Moscow.
gribonosova-grebneva@yandex.ru

Abstract

The work of V.A. Favorsky on the Kirghiz heroic epos is presented in this article. There is a demonstration of his artistic and theoretical approaches to the graphic arts and books illustration in the series of these drawings. The artist goes to Kyrgyzstan for the deep insight into the essence of the epic work. His drawings have not only aesthetic and ethnographic value. His theory of graphic appeared there, when a white field of paper is taken as a white space, and the artist's pencil became similar to a cutter of a sculpture. The space of the white paper hangs on the drawings strokes. The epic nature of the narrative led to the monumentality of the images and compositions of the illustrations. There are artist's theoretical thoughts about the connection of the multi-temporal conditions in the works of art, the role of contour and spot.

Keywords: Vladimir Favorsky the artist, epic «Manas», the theory of drawing and book illustration.

Bibliographic description for citation:

Gribonosova-Grebneva E.V. Vladimir Favorsky. Epic style. Kirghiz series of drawings. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 100-109. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.009 Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/22/> (In Russian).

References

1. Apchinskaya N.V. *Vostok v tvorchestve V.A. Favorskogo* [East in the works of V.A. Favorsky]. In: *Vostok v tvorchestve Vladimira Andreevicha Favorskogo* [East in the works of Vladimir Andreevich Favorsky]. Moscow, 1982, p. 14.
2. *V.A. Favorskii v Kirgizii* [V.A. Favorsky in Kyrgyzstan]. Frunze, Kyrgyzstan, 1977. 56 p.
3. Gerchuk Yu.Ya. *Istoriya grafiki i iskusstva knigi* [History of graphics and art books]. Moscow, 2013.
4. Klimov R.B. *Zametki o Favorskom* [Notes on Favorsky]. In: *Sovetskoe iskusstvoznanie-75* [Soviet art-75]. Vol.1. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1976, pp. 201-236.
5. Meletinsky E.M. *Proiskhozhdenie geroicheskogo eposa* [The origin of the heroic epic]. Moscow, 1963.

6. Molok Yu.A. *Favorskii i «Slovo»* [Favorsky and «The Tale»]. In: *«Slovo o polku Igoreve» v graviyurakh V.A. Favorskogo* [«The Tale of Igor's Campaign» in engravings by V.A. Favorsky]. Moscow, Iskusstvo, 1987. 258 p.
7. Favorsky V.A. *Kak ya rabotal nad «Dzhangrom»* [How I worked on «Dzhangr»]. In: *Vostok v tvorchestve Vladimira Andreevicha Favorskogo* [East in the works of Vladimir Andreevich Favorsky]. Moscow, 1982, p. 16.
8. Favorsky V.A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie* [Literary and theoretical heritage]. Moscow, 1988.
9. Favorsky V.A. *O risunke. O kompozitsii* [About drawing. About composition]. Frunze, 1966.
10. Fedyaevskaya V.K. *Poezdka v Kirgiziyu. 1946 god* [A trip to Kyrgyzstan. 1946]. In: *Vostok v tvorchestve Vladimira Andreevicha Favorskogo* [East in the works of Vladimir Andreevich Favorsky]. Moscow, 1982, p. 33.

Received: April 03, 2016.

ПРЕТВОРЕНИЕ ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА В ТВОРЧЕСТВЕ КАРЛА КАЛЯ

Даценко Алена Алексеевна

Искусствовед, директор Приморской
картинной галереи, член ВТОО «Союз
художников России», член АИС, член
международного совета музеев (ИСОМ),
почетный консультант Художественного музея
г. Нинбо (Китай).
Россия, г. Владивосток.
shergil@mail.ru

Аннотация

Творчество Карла Николаевича Каля занимает особое место в художественной жизни Дальнего Востока 1910–1930-х годов. С его именем исследователи связывают становление региональной школы пейзажа и проявление импрессионизма. Он один из немногих художников, кто приехал во Владивосток уже сложившимся мастером, с профессиональным художественным образованием (Дюссельдорфская академия художеств, 1892–1898) и внушительным перечнем выставок, среди которых выставка в залах Императорской академии художеств и Всемирная выставка в Сент-Луисе (США). Но, несмотря на активную выставочную деятельность художника и произведения, хранящиеся в Музее искусств города Толедо (США) и других государственных и частных собраниях, творчество художника до приезда во Владивосток по сей день остается малоизученным.

Ключевые слова: Карл Каль, живопись, искусство Дальнего Востока, импрессионизм, пленэрная живопись, Приморский край.

Библиографическое описание для цитирования:

Даценко А.А. Претворение импрессионистического метода в творчестве Карла Каля // Искусство Евразии. – 2016. – № 1(2). – С. 110-119. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/23/>

Представление о живописи Каля, его стилевом направлении и художественном движении дают прежде всего его произведения из собраний Приморской государственной картинной галереи (Владивосток) и Дальневосточного художественного музея (Хабаровск). Имя художника сегодня известно лишь немногим профессионалам в музейной сфере да дальневосточным художникам, которые имели возможность видеть его единичные произведения в выставочных музейных проектах и по достоинству оценить талант и индивидуальную манеру письма.

Художественное образование Карл Каль, как уже упоминалось, получил в Дюссельдорфской академии искусств. Дюссельдорф XIX века – один из самых

значимых художественных центров Европы, своего рода Мекка, место встреч и знакомств художников, ищущих новые пути в искусстве. В это время академия особенно прославилась ландшафтной живописью, а ее выпускниками были многие знаменитые мастера из России, Скандинавии и Америки.

Известность пейзажной живописи Германии во второй половине XIX столетия вышла далеко за пределы страны и оказала воздействие на формирование национальных школ пейзажа во многих странах Европы. Не чужды были немецкому искусству и те кардинальные изменения в искусстве, произошедшие в конце XIX – начале XX века, которые знаменовали собой глубокую перестройку самих основ творческого процесса и положили начало новому этапу в истории европейского и русского искусства. Художественная жизнь Германии была исключительно насыщенной. В ее контексте одновременно получили развитие самые разнообразные явления: искусство югендстиля развивалось параллельно импрессионизму и реализму, которым в свою очередь яростно противостояло так называемое официальное искусство, а спустя всего несколько лет стремительный закат модерна проходил на фоне первых выступлений экспрессионистов. Характерной чертой эволюции изобразительного искусства стало сосуществование признаков различных стилистических тенденций. Последнее поколение художников Дюссельдорфской школы живописи конца XIX – начала XX века создало новое объединение художников «Зондербунд», находившееся под сильным творческим влиянием французских импрессионистов (просуществовало до 1915).

Родившись во Франции, импрессионизм быстро распространился и стал международным явлением, покоряя одну за другой страны Европы и перешагнув через океан. Принцип «писать то, что видишь среди света и воздуха», легший в основу пленэрной живописи импрессионистов, нашел свое отражение и в творчестве немецких художников. Во второй половине XIX века центром немецкого искусства был и Мюнхен. Здесь в 1869 году проходила первая международная художественная выставка, этот город был самым главным местом в Германии, где жили художники и где проходили выставки. Кроме того, Мюнхен был одним из наиболее значительных мировых центров художественного образования, знаменита была не только Академия художеств, но и многочисленные частные школы. Именно здесь в 1892 году был создан Сецессион (Secession) – союз независимых художников, отвергавших доктрину академизма. Берлин также становится новой метрополией искусства, в 1898 году там был основан берлинский Сецессион. Известно, что на выставках берлинского Сецессиона доминировали импрессионисты. Надо отметить, что художники, работавшие в импрессионистическом духе, жили по всей Германии, но импрессионизм быстро стал берлинским делом, появился даже термин «берлинский импрессионизм». Несомненно, такая насыщенная художественная атмосфера не могла не повлиять на молодого художника, студента Дюссельдорфской академии художеств Карла Каля.

Импрессионизм был явлением интернациональным, проявившимся в художественных школах многих стран, и Россия не была исключением. Открытия французских импрессионистов имели, в конечном счете, общеевропейское и общемировое значение. Однако для развития импрессионизма в других странах решающую роль играли не только контакты с французской живописью и отклики на ее достижения, но и самостоятельные выходы каждой культуры к импрессионистической фазе развития. В истории имел место не импорт или экспорт художественных идей

и форм, а взаимодействие культур, их диалог, их общение и взаимопроникновение. При этом национальное своеобразие обуславливали многие, порой значительные, отклонения от французского образца [1, с. 92].

Русский импрессионизм сегодня – понятие уже устоявшееся, даже кажущееся чуть ли нетривиальным в свете новых проблем искусствознания. Определена особая роль русского импрессионизма в развитии отечественного искусства, его основные черты, много сказано о русском пленэре. Однако не вполне изучена роль импрессионизма в формировании региональных школ России, не определены конкретные импульсы, посланные импрессионизмом новому искусству, точки их пересечений. Между тем это важно как для характеристики русского импрессионизма в целом, так и для понимания картины последовательного развития отечественной живописной школы, оказавшейся в центре процессов, в числе которых не последнюю роль играет сложение региональных школ.

Значение творчества Карла Николаевича Каля для становления приморского искусства 1910–1930-х годов весьма существенно. Поиски новых выразительных средств, нащупывание своего пути в искусстве шли у К.Н. Каля в русле импрессионизма. Поэтому интересно изучать его творчество не только как самоценное явление в искусстве, но и с точки зрения проблемы формирования импрессионистических тенденций в отечественном искусстве начала XX столетия. Бесспорно, что искусство художника связано с таким важнейшим художественным явлением, как импрессионизм. В связи с этим важной задачей становится определение места искусства Каля в контексте художественной жизни Дальнего Востока и России того времени, внимательный анализ отношений его творчества с различными явлениями в русской культуре.

Среди известных на сегодняшний день произведений художника основную часть составляют пейзажи. Находящийся в собрании галереи портрет пока является единственным в известном нам творческом наследии художника. Это самое раннее и единственное датированное произведение К.Н. Каля – «Портрет Л.Н. Хемниц» (1913).



*Рис. 1. К.Н. Каль.
Портрет Л.Н. Хемниц.
1913. Холст, масло.
76,5 × 50.*

Простая и естественно свободная поза портретируемой, непринужденно сидящей в кресле, с опущенными на подлокотники кресла руками, мягкий свет, окутывающий лицо модели, не дают и намека на импрессионистический метод, который с такой силой проявится в пейзажах художника. Живописное решение основано на господстве холодноватых тонов, с преобладанием белых, голубых и зеленых красок. Употребляя белила, Каль не смешивает их с краской для высветления, они звучат самостоятельно, окрашиваясь голубым рефлексом (блузки). Запечатленный Калем женский образ полон поэтического обаяния. И хотя в созданном художником портрете нет сложной психологической глубины, но сходство с оригиналом в нем установлено тонко; привлекает живой блеск глаз, нежные отсветы окружающих красочных тонов на коже лица. Живописное единство достигается в них не гармонизацией обобщенных цветовых пятен, а подчинением всех элементов картины условному общему тону. Традиционно построенная композиция, а также внимание к определенности и четкости линий отличает портрет Карла Каля от большинства портретов импрессионистов.

Импрессионистские ходы и приемы заявляют о себе в многочисленных пейзажах художника.

Ограничившись в живописи рамками одного жанра, Каль целеустремленно осваивает его многообразную структуру, живописную специфику, пластические возможности. Все представленные на выставке пейзажи созданы здесь, в Приморье, их объединяют преходящие, мгновенные состояния природы, той окружающей нас световоздушной среды – невидимой и бесцветной, – которая определяет в природе все: контуры и цвет предметов, насыщенность и рефлекс цвета, его гармонию и дисгармонию, изменчивую атмосферу пейзажа, настроение, эмоциональную тональность. Свет и цвет становятся главными героями картин Карла Каля. Особняком, пожалуй, в этом ряду красочных впечатлений стоит «Осенний пейзаж».



Рис. 2. К.Н. Каль. Осенний пейзаж. 1930-е. Холст, масло. 54,9 × 89,7.

Несмотря на использование некоторых приемов, подчеркивающих фрагментарную случайность композиции, она четко построена, уравновешена. Здесь господствуют приглушенные тона, нет яркого солнечного света. В общем, произведение носит пленэрный характер, художник использует в нем ряд родственных импрессионизму приемов и средств. В настоящее время мы не можем утверждать, привез ли Каль эту работу с собой, или она была написана им уже здесь, в Приморье, но то, что она сохраняет традиции академической школы, где трансформируются лишь некоторые отдельные приемы, относящиеся к арсеналу импрессионизма, не вызывает сомнений.

Большая часть пейзажей, представленных на выставке, создана художником в Приморье в окрестностях Владивостока и относится к периоду 1920–1930-х годов. Органически закономерная изменчивость природы закреплена в живописных образах неуловимых смен времени года. Весна и лето, зима и осень дают художнику обширный материал: «Весна на Седанке», «Осень», «Этюд с кленом и хатой», «Осень в Приморье» и другие.



*Рис. 4. К.Н. Каль.
Весна на Седанке. 1930-е.
Холст, масло. 70,5 x 103.*



*Рис. 4. К.Н. Каль.
Осень. Этюд. Холст, масло.
42,4 x 53,6.*



*Рис. 5. К.Н. Каль.
Этюд с кленом и хатой.
Холст, масло. 33 x 44,5.*

Каль работает много и в разное время года. Художник отходит от многих традиционных приемов светотеневой живописи, что было характерно для его ранних работ. Этюды пронизаны солнцем, воздухом, свежестью. Карл Николаевич пишет с натуры, прямо в холст, находя «картинность» в самом скромном, непритязательном мотиве. Улавливая цветовой строй и колорит природы, он с убедительной достоверностью передает ощущение правдивости и естественности.

В пейзажах художник далек от иллюстративности, он пишет только то, что ему нравится, что он любит, поэтому его произведения окрашены духовной теплотой, а их эмоциональный строй в одних приподнято-радостен, в других элегически-грустен. Каждая из картин – это образно трактованное воссоздание подлинной действительности, насыщенное личными чувствами художника, служащее выражением его заветных мыслей. Каль не деформирует предметы, не допускает небрежностей в деталях, у него не бывает общих мест, непроработанных участков на холсте. Написанные с натуры, пейзажи дают представление об определяющей роли света. Как и у импрессионистов, свет у художника стал олицетворением вездесущей текучей жизни мира. Сделав акцент на цветные тени и окрашенность света, он добился того, что картины стали ярче, светлее, лишились черных теней и локальных красок. Понимая особую роль света для передачи состояния природы, он, кажется, до бесконечности может писать одни и те же места. Разное время суток, сезонов года неузнаваемо преображают знакомый вид, меняются краски – это позволяет находить новые сюжеты в хорошо знакомых, на первый взгляд, и исхоженных художником окрестностях Владивостока.

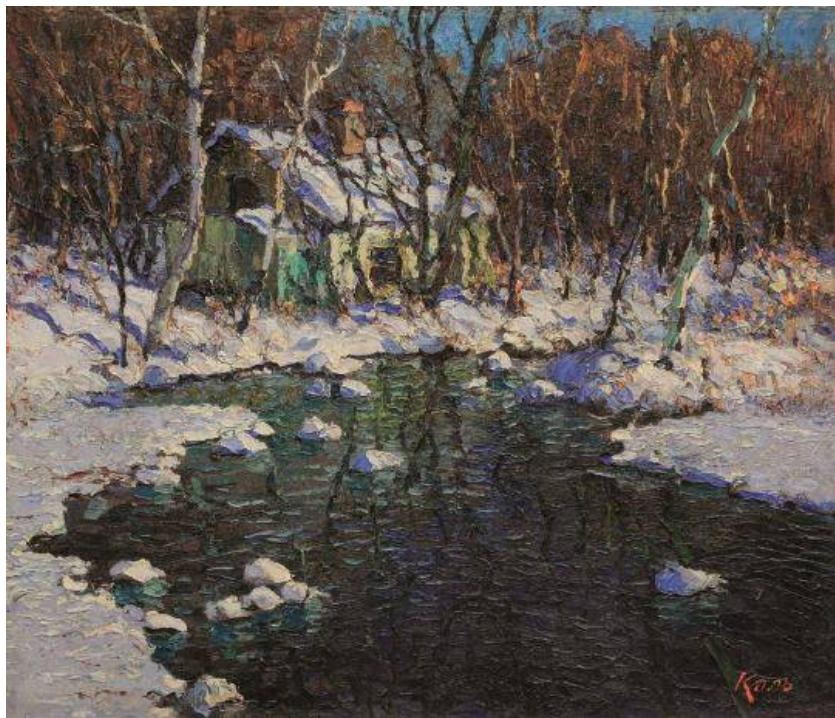
Принципы пленэра наиболее последовательно проведены в таких его пейзажах, как «Весна на Седанке», «Март», где художник изображает раннюю весну. Восприятие природы заставило автора усилить и интенсифицировать цвет, вследствие чего пейзажный образ представляется более реальным. Удивительно, сколько оттенков разнообразного настроения можно найти в элементарном, казалось бы, мотиве засыпающего землю снега. Художник извлекает из цветовых отношений снега и неба бесконечное разнообразие. Обнаженность живописного приема, вскрытая фактура письма, широкие сочные мазки выразительно моделируют форму. Нанесенные

мастихином, живые, подвижные мазки (особенно белила) своим рельефом создают ощущение пористого снега. Снег здесь – главный герой, занимающий большую часть полотна. Желание донести до зрителя яркие впечатления от увиденного приводит к тому, что художник к импрессионистическим приемам подключает и некоторые приемы дивизионизма. Удлиненные, диагонально вытянутые, очень легкие мазки настойчиво устилают поверхность холста. В зимних работах есть удивительная свежесть открытой фактуры, голубые тени на снегу, уверенные, смелые пастозные мазки.

Каль приходит к среднему формату станковой картины-этюда, находя «картинность» в самом скромном, непритязательном мотиве. Сюжеты картин-этюдів слагаются, казалось бы, из ничего. Компонуя мотив, Каль ограничивается минимумом составных частей: небо, земля, река, полоска леса, покосившийся домик. Невольно возникает вопрос: за что тут зацепиться? Но умение видеть красоту в простом и будничном мотиве достигается поэтизацией реальности с помощью пластической выразительности и самоценности живописных приемов. Активизированная импрессионистическими открытиями живописная фактура холстов всецело основана на цветописии, сохраняющей значение цветовых зон и передающей материальность природы. Цветовую вибрацию природы художник передает вибрацией краски на полотне. Колористическое решение пейзажей построено на выразительной жизненной достоверности увиденного с цветовым обобщением. Но при ближайшем рассмотрении поверхности холста нам открывается живопись со сложно градуированными, разработанными со всеми тонкостями переходами и нюансами. Неустанные наблюдения и последовательное изучение натуры помогают ему «входить в образ» скоропреходящего мгновения из жизни природы. Именно поэтому в работах художника всегда присутствуют серьезная творческая мысль, внутренняя динамика чувств и выразительность пластически едва уловимых состояний и настроений пейзажа.



*Рис. 6. К.Н. Каль.
Яблони в цвету. Этюд.
Холст, масло. 41,9 x 53.*



*Рис. 7. К.Н. Каль.
Этюд с белой хатой
и речкой. Холст, масло.
43,4 x 52.*



*Рис. 8. К.Н. Каль.
Пейзаж. Этюд.
Холст, масло. 44,3 x 51,3.*

Пейзажи «Яблони в цвету», «Осень», «Осень в Приморье», «Осень на реке Лян-чихэ», «Этюд с белой хатой и речкой», «Этюд с кленом и хатой» можно назвать вполне зрелыми импрессионистическими работами художника. При этом К.Н. Каль сумел при свойственной ему длительной работе на натуре сохранить свежесть, силу, яркость первого впечатления, но самое главное – передать верно состояние, которое несет идейно-эмоциональную нагрузку, воздействует на человека, пробуждает его душевный отклик. Без верно переданного состояния нет пейзажа. Нельзя забывать, что пейзаж – один из наиболее эмоциональных жанров искусства. Им не овладеть без искренней любви художника к природе, и только глубоко переживаемое впечатление рождает произведение, в котором вслед за автором можно увидеть в давно знакомом

и будничном нечто поразительно новое и волнующее. Еще великий Микеланджело считал изображение природы наиболее сложным жанром живописи, охватывающим целый сплав человеческих эмоций. Эмоциональность пейзажей Каля – в их сложном колорите. Удивительные по красоте живописные отношения дают картинам природы свет и свечение, насыщенность цветных теней и пространственную глубину.

Творчество Карла Каля являет пример, на котором можно видеть, как проявились присущие русскому импрессионизму характерные черты, как они развивались, как в нем сохранялась содержательная доминанта, тяготение к смыслу и значению художественного образа. Переложение импрессионистических приемов способствовало обострению эмоционального восприятия, усилению субъективного начала, в котором настроение, переживание художника и предмет изображения становятся единым целым, где правда жизни не теряется, а обретает свое лаконичное и сильное выражение. Творчество Карла Каля не застывает в границах найденных формальных решений, рожденных природой импрессионизма, а дает толчок новым поискам и открытиям. Тончайшее улавливание нюансов неповторимого жизненного явления дает возможность свободного обращения с реальными формами. Рожденное импрессионизмом новое мироощущение, новое художественное мышление не только раскрепостили творческие силы художника, но и открыли широчайшие возможности для дальнейшего развития. Сегодня уже с уверенностью можно сказать, что пленэрный импрессионизм Каля не мог остаться незамеченным в общей истории развития региональной школы живописи. При том, что художник не имел прямых учеников, его произведения стали своеобразным проводником великих открытий, сделанных предшественниками, и нашли продолжение в многочисленных и разнообразных работах художников Приморья последующих поколений.

Литература

1. Филиппов В. Импрессионизм в русской живописи. – М.: Белый город, 2009.

Статья поступила в редакцию 03.02.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.010

THE IMPLEMENTATION OF THE IMPRESSIONISTIC METHOD IN THE KARL KAHL'S WORKS

Datsenko Alena Alekseevna

Art critic, director of the Primorsky Picture
Gallery, member of the Union of Artists of
Russia, member of the AAH, member of the
International Council of Museums (ICOM),
honorary consultant of the Art Museum of
Ningbo (China).
Russia, Vladivostok.
shergil@mail.ru

Abstract

The Karl Nikolayevich Kahl's art work takes a special place in the artistic life of the Far East in the 1910–1930 years. The formation of the regional school of landscape and manifestation of impressionism are connected with his name according to the researchers' opinions. He is one of the few artists, who came to Vladivostok being a formed artist with the professional artistic education (Dusseldorf Art Academy, 1892–1898) and with the impressive list of exhibitions, among which there is the exhibition in the halls of the Imperial Art Academy and the World Exhibition in St. Louis (the USA). To the present day the artist's art work before coming to Vladivostok, is still poorly studied despite his active exhibition activities and works, kept in the Museum of Art in Toledo (the USA) and in other state and private collections.

Keywords: Karl Kahl, painting, art of the Far East, impressionism, open-air painting, Primorsky Krai.

Bibliographic description for citation:

Datsenko A.A. The implementation of the impressionistic method in the Karl Kahl's works. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No.1(2), pp. 110-119. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/23/> (In Russian).

References

1. Filippov V. *Impressionizm v russkoi zhivopisi* [Impressionism in Russian painting]. Moscow, Belyi gorod, 2009.

Received: February 03, 2016.

ЦВЕТОК ЛОТОСА. К ВОПРОСУ О СОВРЕМЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВЬЕТНАМА

Зотова Ольга Ивановна

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры
журналистики и издательского бизнеса Школы
гуманитарных наук Дальневосточного
федерального университета.

Ответственный секретарь Приморского
отделения ВТОО «Союз художников России».

Россия, г. Владивосток.

zotova-o@yandex.ru

Аннотация

Изобразительное искусство современного Вьетнама – это удивительно многогранное явление, в котором переплелись черты традиционного национального и европейского искусства. Выросшее из вьетнамской художественной традиции, связанной с лаковой живописью, с росписью на шелке, народной гравюрой по дереву, искусство Вьетнама в последние годы все более интенсивно усваивает художественные достижения всего мира.

Ключевые слова: искусство Вьетнама, традиционное искусство, взаимовлияние культур, художественное образование, стили живописи.

Библиографическое описание для цитирования:

Зотова О.И. Цветок лотоса. К вопросу о современных тенденциях в изобразительном искусстве Вьетнама // Искусство Евразии. – 2016. – № 1(2). – С. 120-130. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/24/>

Разные этапы развития искусства Вьетнама, его отдельные виды освещают в своих трудах такие исследователи-востоковеды, как О.С. Прокофьев [6], С.И. Тюляев [8], Г.В. Шмелева [11], И.Ф. Муриан [3], А.А. Соколов [7]. В качестве неразрывного процесса от древнейших времен до современности представляет эту историю Нгуен Фи Хоань [4]. Становлению новой вьетнамской живописи посвятил диссертационное исследование Фам Хонг Тхай [10]. Вместе с тем, последний отмечает «необходимость более подробных исследований по отдельным периодам».

Тем более это касается современного этапа, который, по мнению составителей альбома «Vietnamese oil painting» [16, с. 7], является временем, когда происходит процесс адаптации вьетнамского искусства к глобальному контексту.

Применительно к данной публикации попытки определить отдельные тенденции художественной жизни и черты современного искусства проводились в ходе полевых исследований. В 2012 году начался российско-вьетнамский арт-проект «Handshake» («Рукопожатие»), который дал возможность наблюдать художественный процесс в ходе регулярных поездок во Вьетнам. Проект включил 4 выставки в Культурном центре провинции Кхань Хоа в г. Нячанг и Музее изобразительных искусств г. Хошимина. В совместных российско-вьетнамских выставках принимают участие художники разных городов Центрального и Южного Вьетнама, представляя широкую панораму художественных стилей. Помимо того, в ходе посещения образовательных учреждений среднего и высшего уровней (Колледж культуры, искусства и туризма г. Нячанга и Университет изобразительных искусств г. Хошимина) удалось познакомиться с концепцией подготовки художников.

Структура художественной жизни Вьетнама выстроена по аналогии с российской. Ассоциация, объединяющая художников всего Вьетнама, имеет отделения в городах и провинциях, выпускает ежемесячный журнал. Главный офис Ассоциации в Ханое координирует деятельность организации, проведение всевьетнамских выставок искусства (Vietnamese National Fine Art Exhibitions [5]) и ежегодных творческих поездок (art camp), финансируемых из средств государства. Календарь событий художественной жизни полон выставок разных уровней, включая международные совместно с художниками Филиппин, Южной Кореи, КНДР и других стран. Информацию об этих событиях легко найти на сайтах средств массовой информации. В стране функционирует система выставочных площадок – от культурных центров в провинциях и государственных художественных музеев, крупнейшими из которых являются Музей изобразительных искусств Хошимина и Музей изобразительных искусств Ханоя, до частных офф-лайн и он-лайн галерей, достаточно прочно вписанных в рыночный контекст (сайты галерей презентуют художественные произведения, предлагая их продажу).

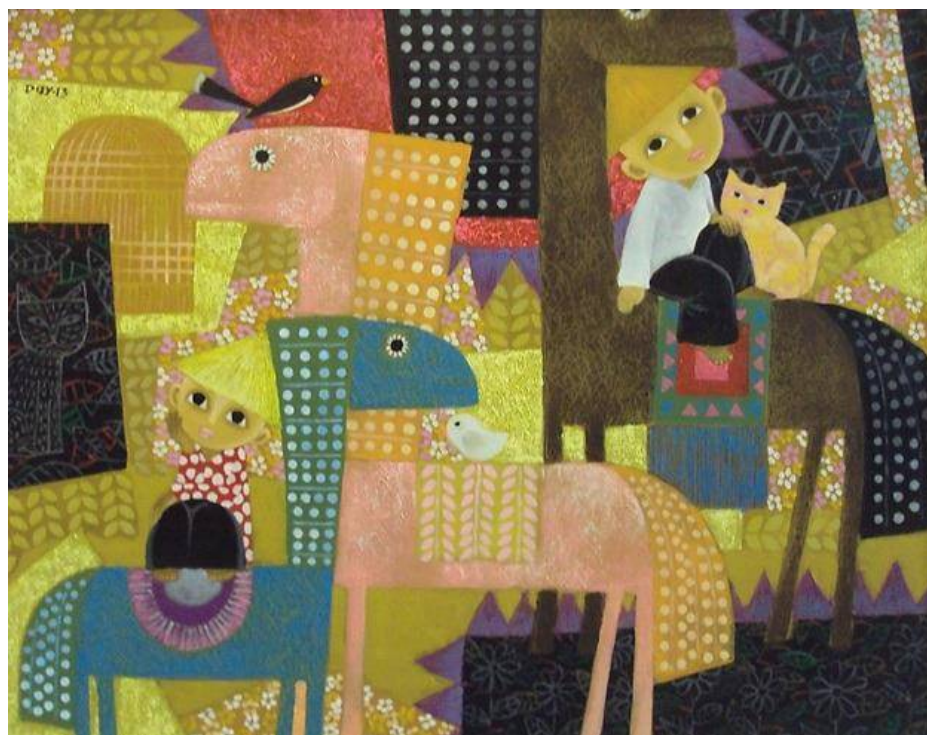


Рис. 1. Ле Ван Зюй
(Le Van Duy).
Детство.
Холст, масло.
80 x 100.

Даже поверхностный взгляд позволяет судить об открытости, мобильности и способности вьетнамских художников откликаться и вписываться в общемировые художественные процессы, несмотря на разницу в уровнях жизни. Это не может не влиять на стилистические характеристики искусства. Это подтверждает круглый стол «Сотрудничество в области культуры и искусства между Вьетнамом и Россией», проведенный в июне 2014 года. Один из участников встречи Нгуен Нгиа Фыонг дал положительную оценку влиянию глобализации на вьетнамское искусство, считая, что «оно способно выдержать натиск поп-культуры Запада и успешно развивать все типы и формы – от традиционных до постмодернистских», а также отметил стремление художников СРВ к восприятию зарубежного опыта и новых тенденций [2].

В этой ситуации хотелось бы выделить в качестве наиболее характерных сегодня следующие направления:

- глубокое внимание к национальным традициям и культуре, в том числе национальному традиционному искусству (к народной гравюре школы Донгхо, с которой, по мнению Д.В. Деопика [1, с. 8], были связаны многие произведения живописи во второй половине XX века в изобразительном плане; к излюбленным национальным мотивам с обращением к природе – цветам, в том числе одному из наиболее популярных – лотосу, растительности, животным; сюжетам из сельской жизни; лаковой живописи, обладающей, по мнению арт-критика Банг Си Трук (Bang Sy Truc), «мистической властью» [12]);

- современная переработка традиций европейского искусства, укоренение которых относится к началу XX века, и истории школ, где обучали западной технике живописи, в первую очередь, к истории Высшей школы изящных искусств Индокитая в Ханое под руководством французского художника Виктора Тардьё;

- реалистическое направление в живописи, получившее активное развитие в период тесных отношений между Вьетнамом и СССР, когда многие вьетнамские художники обучались искусству в советских художественных вузах;

- развитие всех стилей искусства в рамках постмодернистского состояния художественной жизни.

Первое из направлений, пожалуй, можно назвать наиболее всеобъемлющим и коррелирующим с остальными. Это логично вытекает из ментальности вьетнамцев, очень преданных своим истокам, древней культуре, которая и сегодня питает образный строй художественных произведений, исконному укладу жизни, связанному с ведением сельского хозяйства. «Культура Вьетнама очень полно отражает черты и сущность сельской общины. Для вьетнамских деревень характерна собственная культура, называемая обычаями деревни», – пишет Фам Суан Шон [9, с. 185].

Народные танцы, сельские праздники, сбор урожая, уборка риса, лотос (Чан Ха «Танец с бумажным веером», Ле Ван Дюи «Весенний сад», «Возвращение домой», «Деревня», «Танец» Буй Ван Кванг, «Лотос» Нгуен Хуу Бай) – эти и другие мотивы воплощаются с удивительным разнообразием жанров, техник, индивидуальных приемов, в которых определяется связь с лубочной и лаковой картиной, деревянными резными панно. Эти произведения отличаются большим своеобразием, основанным на живописных и колористических характеристиках. Д.В. Деопик говорит об умении «работать чистым цветом, большими цветовыми пятнами, не увлекаясь мелочами, нюансами» [1, с. 15], что объясняется не копированием натуры, а созданием образа на основе наблюдений. Вьетнамские художники не работают на пленэре, вернее,

работают не так, как это принято в европейской академической традиции. Для них достаточно наброска, который ложится в основу живописного произведения, создаваемого в мастерской под влиянием глубинных ощущений от природной среды, окружающего мира, в котором для вьетнамцев каждая песчинка имеет ценность.

Сосредоточением разнообразных вариаций народного искусства является Деревня художников в окрестностях Хошимина, где расположены студии художников и дизайнеров. Керамика, деревянная скульптура, лаковая и масляная живопись, графика объединены общим вниманием к традиционному искусству, которое остается настолько значительной базовой основой, что является призмой для любых новаций. Его актуальностью обусловлены образовательные программы в художественных учебных заведениях. Так, в одном из самых авторитетных вузов Вьетнама на факультете живописи вместе с масляной живописью преподают технику лаковой живописи и живописи на шелке, а на факультете графики вместе с литографией и гравюрой на металле – печать на шелке [14].

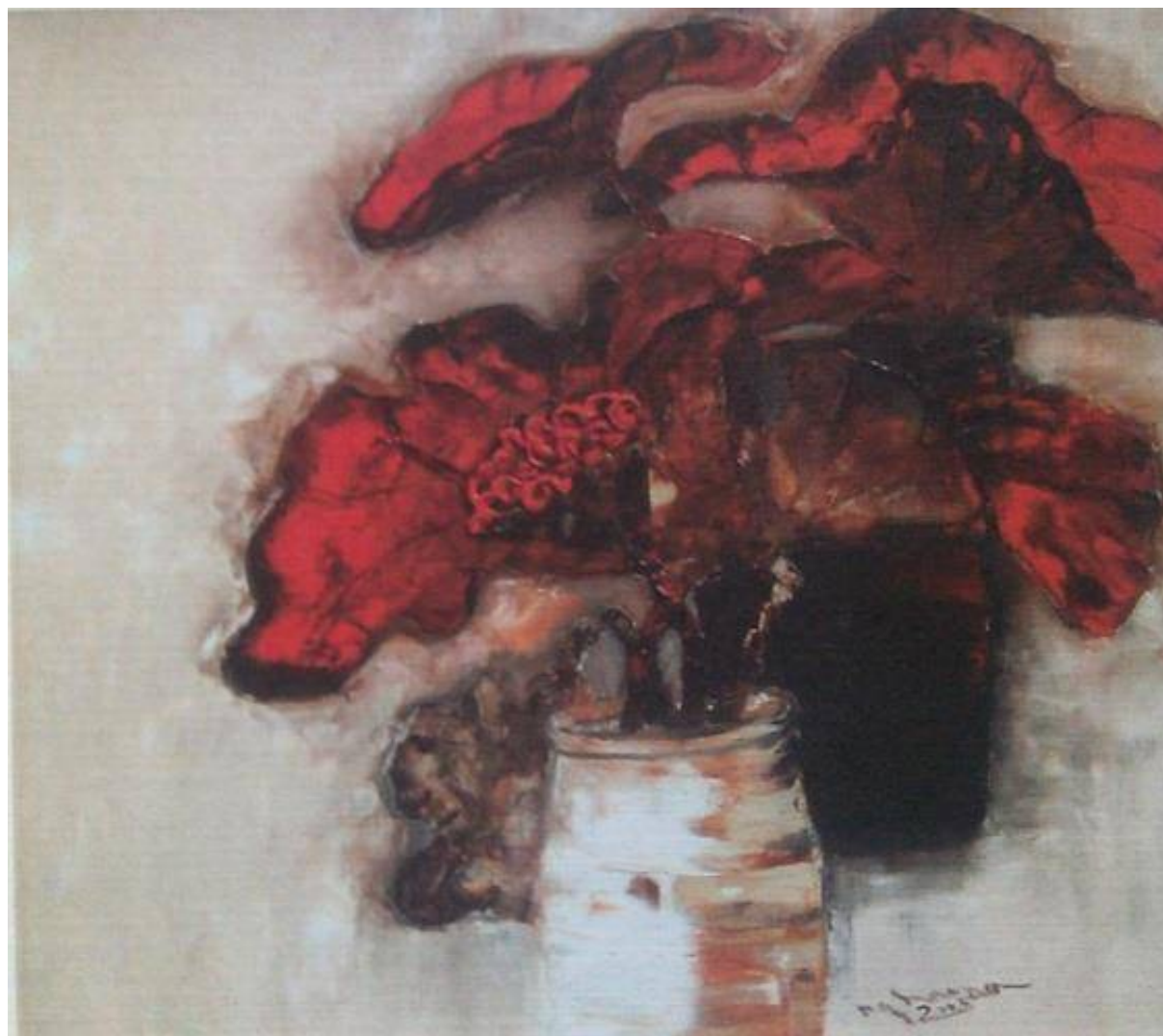


Рис. 2. Нгуен Хай Хуонг (Nguyen Hai Huong). Красный лотос. Холст, масло. 90 x 75.

Второе направление, по мнению художников поколения, пришедшего в искусство в 1980-х гг. (эти мнения записаны автором публикации для личного архива – *прим. авт.*), развивается благодаря традициям, заложенным Высшей школой изящных искусств Индокитая (история школы подробно изложена в монографии И.Ф. Мурнан [3, с. 10-20] и статье А.А. Соколова [7, с. 354-361]). На ее основе был создан крупнейший сегодня в стране Университет изобразительных искусств Ханоя. Школа знакомила вьетнамских студентов с европейским искусством, а обучение велось по серьезной программе, способствовавшей усвоению принципов и техники европейской живописи. Вместе с тем, в школе изучали традиционное национальное искусство, что дало замечательный результат «обновления технологии и образно-стилистической основы своего искусства» [3, с. 12]. Выпускники стали известными мастерами живописи, повлиявшими на художников следующих поколений. Некоторые занимались преподавательской деятельностью. В числе самых ярких представителей искусства – Нгуен Фан Тянь, То Нгок Ван, Чан Ван Кан, Нгуен Зья Чи и др.

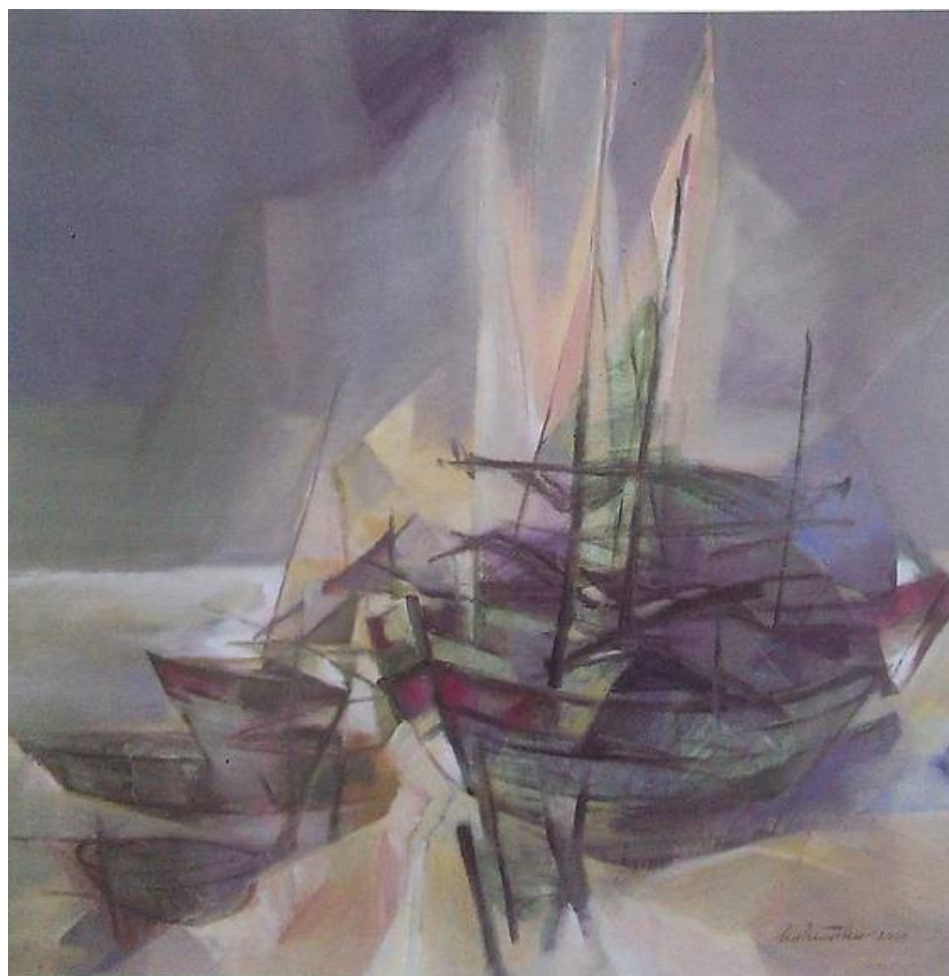
Ярким примером современной переработки традиций европейского искусства сегодня является творчество Буй Ван Кванга, одного из интереснейших художников Центрального Вьетнама (возглавляет Ассоциацию художников провинции Кханьхоа). Он окончил Университет изобразительного искусства в Хюэ. Сразу после окончания университета начинает участвовать в национальных выставках искусства. Его работам присуща индивидуальность с акцентом на активное цветовое пятно, линию, эмоциональное начало. Его персональные выставки с успехом прошли в Париже (2003), Берлине (2003, 2010), Манчестере (2003). Успех, думается, был вызван эффектом ассоциативной памяти, которую пробуждает живопись Буй Ван Кванга. Ассоциация связана с живописной традицией, привитой в свое время французскими художниками-преподавателями и развитой вьетнамскими художниками во второй половине XX века.



Рис. 3.
Буй Ван Кванг
(Bui Van Quang).
Возвращение домой.
Холст, масло. 80 x
100.

В этом русле интересным представляется творчество еще одного художника, принадлежащего этому поколению, – Хо Хонг Лина. Он окончил Университет изобразительных искусств Хошимина. Также сразу после окончания вуза стал участвовать в выставках, одна из которых прошла в Париже в 1994 году и в городском музее Дюнкерка. Его живопись отличается спокойным, благородным колоритом, композиционной продуманностью. Он внимателен к форме. В пейзажах ему интересны эффекты света. Один из них – «Послеполуденный свет в Далате» (2011) полон поэтического настроения, передающего удивительную атмосферу высокогорного города, построенного французами. Философия художника такова: «Мое искусство не выражает проблем реальной жизни, но создает те новые вещи, которые свободны от этих проблем. Эти вещи ведут меня к новым исследованиям. Через них я обретаю новые идеалы цивилизации» [13].

Творчество этого художника как ничье другое дает понимание связи поколений, так как он продолжил профессию отца художника Хо Хуу Чу. Он родился в 1940 году и обучался в Национальном колледже Сайгона, который окончил в 1964 году. Это было время борьбы за воссоединение Севера и Юга, когда во вьетнамском искусстве появляются сюжеты на военную тему, активно развивается искусство плаката. Однако ряд художников продолжает в своем творчестве традиции основоположников вьетнамского искусства.



*Рис. 4. Хо Хуу Чу
(Ho Huu Chu).
Утро на берегу
Лонг Хай. 2000.
100 x 100.*

Хо Хуу Чу тяготеет к эксперименту с формой, к смешению фигуративного и абстрактного, к необычным пространственным построениям картины. Его работы отличаются сдержанным колоритом, изяществом («Утро на берегу Лонг Хай», 2000; «Мандолина, роза и поющие птицы», 2009). Художник признается, что живопись для него – это игра души, исполненной истины, которую он выражает с помощью того языка, которым владеет. Идеи произведений могут идти изнутри, но могут быть навеянными событиями и впечатлениями извне. Фигуративная живопись появляется как результат осознания жизни, абстрактная – движима подсознанием. И эта формула творчества так же, как и сама живопись, связана ментальной связью с постимпрессионистской установкой на осмысление сущностного состояния действительности.

Развитие третьего направления – реалистической живописи – связано с выбором социалистического образа жизни страной, пережившей тяжелейшие испытания. Метод отображения действительности – как в жизни – совпал с политической установкой, вылившейся прежде всего в сюжетику полотен. Художники обращались к темам недавней войны, подвигу народа, производственным будням. Методы социалистического реализма усваивались студентами, обучавшимися в художественных вузах СССР (многие из них занимаются сегодня преподавательской деятельностью в вузах Вьетнама). Интерес к традициям русской живописи велик и сегодня (в частности, арт-проект «Handshake», в течение ряда лет представляющий во Вьетнаме творчество талантливых художников Дальнего Востока и Сибири Е.Е. Макеева, М.В. Холмогоровой, М.Р. и Е.А. Пихтовниковых, В.П. Хрустова, К.Б. Кузьминых, И.И. Бутусова, Л.А. Козьминой, О.В. Подсочина, С.В. Форостовского, А.С. Щеголевой, О.К. и И.Т. Никитчик, В.А. Серова, А.Е. и А.В. Ткаченко, С.Д. Горбачева, А.Г. Филатова, А.М. Гринченко, имеет высокий статус и вызывает огромный интерес зрителей и профессионального сообщества. В 2014 году один из участников арт-проекта «Handshake» заслуженный художник РФ Е.Е. Макеев был приглашен в Колледж культуры, искусства и туризма г. Нячанг для преподавания рисунка и композиции). Вместе с тем в реалистической живописи вьетнамских художников проявляется та ментальность, которая оказывается сильнее русской традиции. Это выражается в некоторой условности формы, пространственных решениях. Наблюдения за ходом работы вьетнамских художников на совместных пленэрах автором этих строк позволили сделать заключение, что задачи пленэра, являющиеся основными для российских живописцев (передача состояния природы, эффектов света и т.д.) не очень важны для вьетнамцев. Думается, что объяснение этому можно найти в том, что соприкосновение с традициями русской реалистической школы, пусть и в таких солидных вузах, как Московский художественный институт им. В.И. Сурикова, все же достаточно кратковременное, да и в соотношении с теми, кто получил образование в вузах Вьетнама, основанное на другой традиции, таких художников меньше.

Гораздо более актуальным сегодня является синтез всех стилей и направлений. Об этом свидетельствует материал многочисленных выставок во Вьетнаме и за рубежом, в которых сегодня вьетнамские художники участвуют все активнее, это мнение выражают и сами авторы.

Кроме того, сегодня нет жестких установок на следование какому-то определенному стилю.

В частности, во вступительной статье к каталогу совместной выставки четырех художников из Хошимина Нгуен Хай Хуонг (Nguyen Hoai Huong), Нгуен Тхан Бин (Nguyen Thanh Binh), Нгуен Чун Тин (Nguyen Trung Tin), До Хоанг Тьонг (Do Hoang Tuong) [15] говорится, что они – представители нового поколения художников, которые более независимы и свободны в их профессии. Ответ на вопросы, что обогащает их живопись, каков их индивидуальный путь, нужно искать в их живописи.

К слову, совместная выставка в 2009 году организована художниками, которые вместе учились, спустя 21 год после предыдущей совместной. Сопоставление материала дало видение концепций каждого в развитии. Автор статьи Дуонг Чу дает анализ личной рефлексии авторов, увлечений импрессионизмом, абстракцией, экспрессионизмом, другими стилями. Действительно, в представленных работах проявлен широкий спектр стилистических приемов, которые говорят о внутренней свободе художников, для которых основным критерием в творчестве является профессионализм.

Литература

1. Деопик Д.В. Традиционное и новое искусство Вьетнама // Нгуен Фи Хоань. Искусство Вьетнама. Очерки истории изобразительного искусства. – М.: Прогресс, 1982.
2. Круглый стол по теме «Сотрудничество в области культуры и искусства между Вьетнамом и Россией» (26 июня 2014, Дни вьетнамской культуры в Российской Федерации) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ifes-ras.ru/events/8/936-sotrudnichestvo-v-oblasti-kultury-i-iskusstva-mezhdu-vetnamom-i-rossiej> (Дата обращения 23.01.2016).
3. Муриан И.Ф. Изобразительное искусство Социалистической республики Вьетнам. – М., 1980.
4. Нгуен Фи Хоань. Искусство Вьетнама. Очерки истории изобразительного искусства. – М.: Прогресс, 1982.
5. Официальный сайт Вьетнамской ассоциации художников (The Vietnam Fine Arts Association) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vietnamfineart.com.vn> (Дата обращения 23.01.2016).
6. Прокофьев О.С. Искусство Юго-Восточной Азии. – М.: Искусство, 1967.
7. Соколов А.А. Из истории изобразительного искусства Вьетнама: выставки, художники, школы: первая половина XX века // Юго-Восточная Азия: актуальные проблемы развития. – 2011. – Вып. № 17. – С. 340-366.
8. Тюляев С.И. Искусство Вьетнама. – М., 1957.
9. Фам Суан Шон. Культура Вьетнама и культурные связи между Вьетнамом и Россией // Российско-вьетнамские отношения: современность и история. Взгляд двух сторон. – М.: ИДВ РАН, 2013. – 416 с. – С. 182-200.
10. Фам Хонг Тхай. Становление новой вьетнамской живописи в начале XX века. Автореферат дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/v/425019/a?#?page=10>. (Дата обращения: 24.01.2016).
11. Шмелева Г. В. Станковая лаковая живопись Демократической республики Вьетнам. – М., 1970.

12. Bang Cy Truc. An introduction to the lacquer art of Vietnam [Электронный ресурс] URL: <http://www.eyegalleryvn.com/cms/An-Introduction-to-the-Lacquer-Art-of-Vietnam-ptarget-view-pid-34-ppage-3.html> (Дата обращения: 24.01.2016).
13. Father and Son: figurative and abstractive. 2012.
14. Ho Chi Minh city University of Fine Arts. Booklet. 2013.
15. Nguyen Hoai Huong, Nguyen Thanh Binh, Nguyen Trung Tin, Do Hoang Tuong. Booklet of the exhibition in Applied Arts gallery. 2009.
16. Vietnamese Oil painting. Fine Frt Publishing House. Hanoi. 2009.
17. Vietnamese oil paintings exhibition. Hanoi. 2008. P. 3.

Статья поступила в редакцию 06.02.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.011

LOTUS FLOWER. TOWARDS THE QUESTION ABOUT MODERN TRENDS ON THE VIETNAM FINE ART

Zotova Olga Ivanovna
PhD in Arts, Associate Professor of the
Department of Journalism and Publishing
Business at the School of Humanities of the Far
Eastern Federal University.
Executive Secretary of the Primorsky Branch of
the Union of Artists of Russia.
Russia, Vladivostok.
zotova-o@yandex.ru

Abstract

Fine art of modern Vietnam is a wonderful multifaceted event, where traits of traditional national and European art are interwoven. In recent years Vietnam art, grown from the Vietnamese artistic tradition, connected with the lacquer painting, the painting on silk, folk engraving on wood, ever more takes artistic achievements of the whole world.

Keywords: Vietnamese art, traditional art, cultural, artistic education, painting styles.

Bibliographic description for citation:

Zotova O.I. Lotus flower. Towards the question about modern trends on the Vietnam fine art. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 120-130. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/24/> (In Russian).

References

1. Deopik D.V. *Traditsionnoe i novoe iskusstvo V'etnama* [Vietnam's traditional and new art]. In: Nguyen Fi Hoan. *Iskusstvo V'etnama. Ocherki istorii izobrazitel'nogo iskusstva* [Art of Vietnam. Essays on the history of art]. Moscow, Progress, 1982.
2. Discussion about «Cooperation in the field of culture and art between Vietnam and Russia» (June 26, 2014, Days of Vietnamese culture in the Russian Federation). Available at: <http://www.ifes-ras.ru/events/8/936-sotrudnichestvo-v-oblasti-kultury-i-iskusstva-mezhdu-vietnamom-i-rossiej> (accessed 23.01.2016).
3. Murian I.F. *Izobrazitel'noe iskusstvo Sotsialisticheskoi respubliki V'etnam* [Fine Art of the Socialist Republic of Vietnam]. Moscow, 1980.
4. Nguyen Fi Hoan. *Iskusstvo V'etnama. Ocherki istorii izobrazitel'nogo iskusstva* [Art of Vietnam. Essays on the history of art]. Moscow, Progress, 1982.
5. The official website of The Vietnam Fine Arts Association. Available at: <http://www.vietnamfineart.com.vn> (accessed 23.01.2016).
6. Prokofiev O.S. *Iskusstvo Yugo-Vostochnoi Azii* [Art of Southeast Asia]. Moscow, Iskusstvo, 1967.
7. Sokolov A.A. *Iz istorii izobrazitel'nogo iskusstva V'etnama: vystavki, khudozhniki, shkoly: pervaya polovina XX veka* [From the history of the fine arts of Vietnam: exhibitions, artists, schools: the first half of the XX century]. Moscow, Iskusstvo, 1967.

schools: the first half of the twentieth century]. In: *Yugo-Vostochnaya Aziya: aktual'nye problemy razvitiya* [Southeast Asia: actual problems of development]. Vol. No. 17, 2011, pp. 340-366.

8. Tyulyaev S.I. *Iskusstvo V'etnama* [Art of Vietnam]. Moscow, 1957.

9. Pham Xuan Chon. *Kul'tura V'etnama i kul'turnye svyazi mezhdru V'etnamom i Rossiei* [Vietnam culture and cultural ties between Vietnam and Russia]. In: *Rossiisko-v'etnamskie otnosheniya: sovremennost' i istoriya. Vzgl'yad dvukh storon* [Russian-Vietnamese relations: modernity and history. The look of the two sides]. Moscow, 2013, pp. 182-200.

10. Pham Hong Thai. *Stanovlenie novoi v'etnamskoi zhivopisi v nachale XX veka. Avtoreferat diss. na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya* [The formation of the new Vietnamese painting in the early twentieth century. Abstract of Thesis for the degree of PhD in Arts]. Available at: <http://cheloveknauka.com/v/425019/a?#?page=10> (accessed: 24.01.2016).

11. Shmeleva G.V. *Stankovaya lakovaya zhivopis' Demokraticeskoi respubliki V'etnam* [Easel lacquer painting of the Democratic Republic of Vietnam]. Moscow, 1970.

12. Bang Cy Truc. An introduction to the lacquer art of Vietnam [Электронный ресурс] URL: <http://www.eyegalleryvn.com/cms/An-Introduction-to-the-Lacquer-Art-of-Vietnam-ptarget-view-pid-34-ppage-3.html> (Дата обращения: 24.01.2016).

13. Father and Son: figurative and abstractive. 2012.

14. Ho Chi Minh city University of Fine Arts. Booklet. 2013.

15. Nguyen Hoai Huong, Nguyen Thanh Binh, Nguyen Trung Tin, Do Hoang Tuong. Booklet of the exhibition in Applied Arts gallery. 2009.

16. Vietnamese Oil painting. Fine Art Publishing House. Hanoi. 2009.

17. Vietnamese oil paintings exhibition. Hanoi. 2008. P. 3.

Received: February 06, 2016.

ФОТОГАЛЕРЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ ВЬЕТНАМА

Фото предоставлены О.П. Зотовой.



Буи Ван Куанг (Bui Van Quang). Танец. 2013. Холст, масло. 150 × 195.



*Хо Хон Лин (Ho Hong Linh).
Дневное сияние Далата.
Холст, масло. 80 × 100.*



Ле Хуин (Le Huynh). На пути в пагоду. Холст, масло. 80 × 100.



Ле Три (Le Tri). Весна. Картон, масло. 20 × 20.



Ле Три (Le Tri). Картон, акрил.



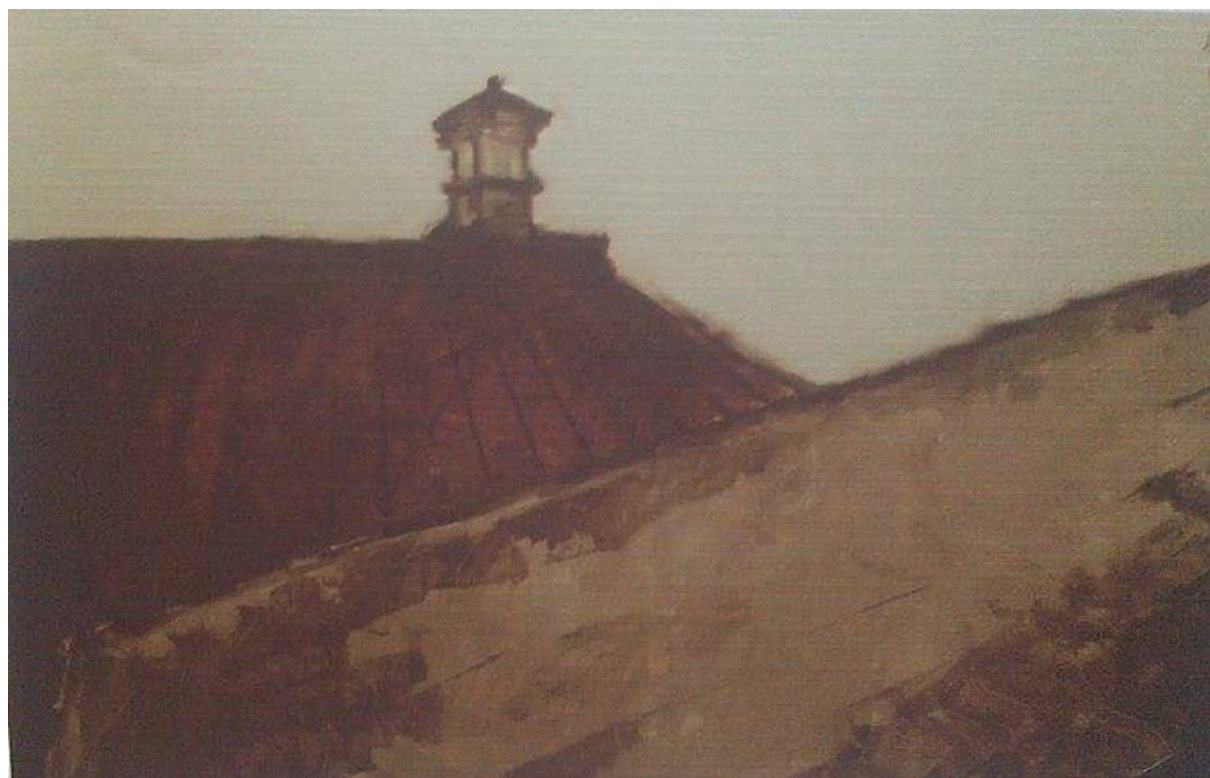
Ле Ван Зуи (Le Van Зуи). Дети и белая лошадь. Холст, масло. 100 x 100.



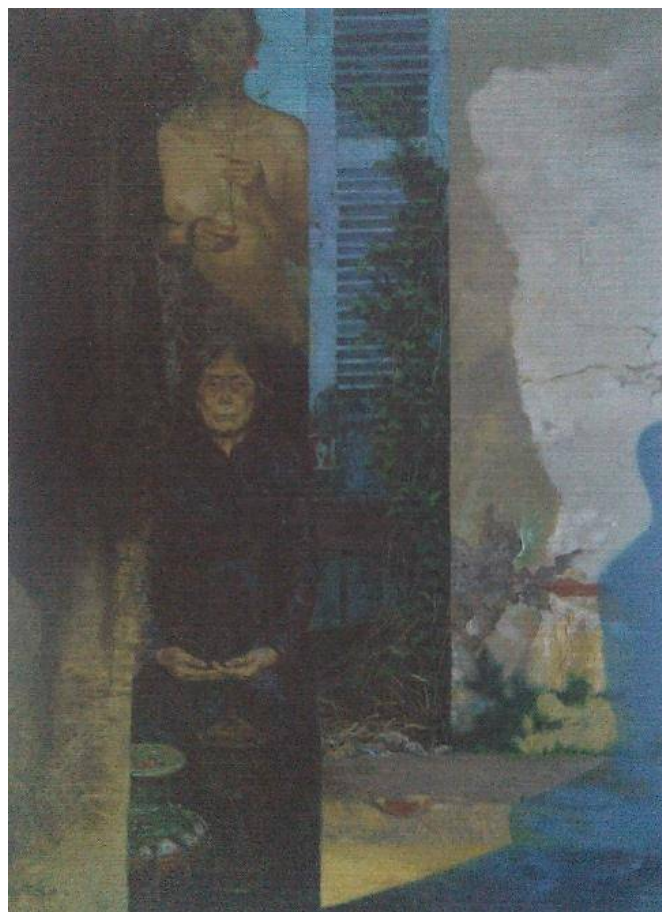
Нгуэн Ху Бай (Nguyen Hu Bai). Лотос. Холст, масло. 80 x 80.



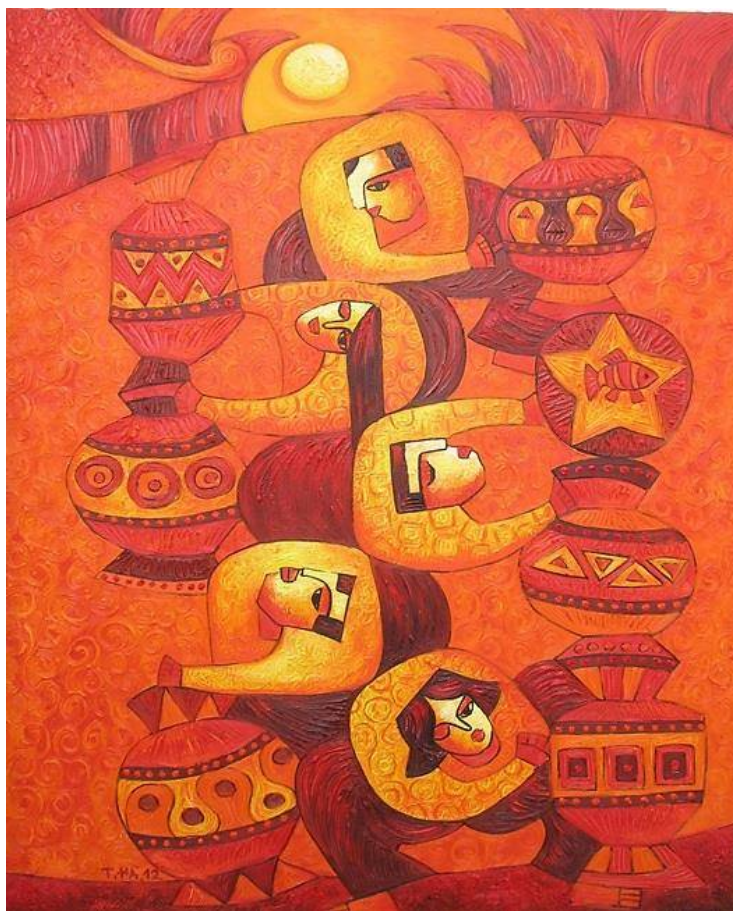
Нгуэн Тхань Бин (Nguyen Thanh Binh). Планистка. Холст, масло. 100 × 130.



Нгуэн Тхань Бин (Nguyen Thanh Binh). Крыши. Холст, масло. 90 × 120.



Нгуэн Чун Тинь (Nguyen Trung Tin).
Полдень. Холст, масло. 130 x 180.



Чжан Ха (Tran Ha).
Праздник Середины осени.
Холст, масло. 81 x 100.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.012

УДК 7.036

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СОВРЕМЕННОЙ СИБИРИ: ОБРАЗЫ И СМЫСЛЫ (на примере выставки «Сибирь – Дальний Восток»)

Москалюк Марина Валентиновна
Доктор искусствоведения, профессор,
директор Красноярского художественного
музея имени В.И.Сурикова.
Россия, г. Красноярск.
mawam@rambler.ru

Аннотация

Выставка «Сибирь – Дальний Восток» – один из самых масштабных художественных проектов последнего десятилетия. В экспозиции в результате строгого отбора были собраны лучшие работы художников (живописцев, скульпторов, графиков, мастеров декоративно-прикладного искусства) огромного российского региона. Статья посвящена выявлению основных тенденций современного художественного процесса Сибири на основе анализа основных тем, образов, специфики художественного языка.

Ключевые слова: выставка, современный художественный процесс Сибири, живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство.

Библиографическое описание для цитирования:

Москалюк М.В. Художественное пространство современной Сибири: образы и смыслы // Искусство Евразии. – 2016. – № 1(2). – С. 135-149. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.012. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/27/>

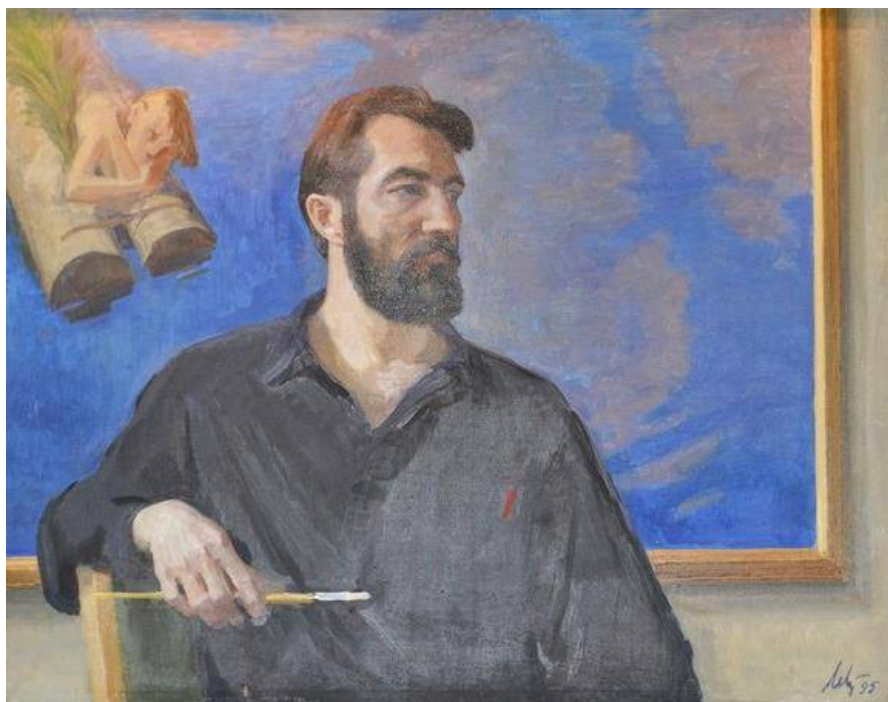
Разнообразные вернисажи – масштабные и камерные, тематические и монографические – неотъемлемая часть современного художественного процесса. Можно с уверенностью утверждать, что в последнее десятилетие в Сибири выставочная жизнь набирает не только количественные, но и качественные показатели. Она течет по нескольким самостоятельным руслам, которые дополняют, переплетаются, иногда противоречат друг другу. Вместе с тем, выставочные проекты представляют единый динамичный поток, включая музейные и юбилейные экспозиции, молодежные

мероприятия и персональные выставки. Кульминацией этого движения являются масштабные межрегиональные проекты. Совсем недавно важнейшими событиями художественной жизни Сибири были совместные экспозиции художников Красноярска, Омска, Новосибирска, Иркутска: «Енисей-Иртыш», «Перспектив Мира – Красный перспектив», «Енисей-Ангара». Налаживались, укреплялись, превращались в подлинное сотрудничество разнообразные творческие связи, рождались и воплощались новые идеи, проводились научные конференции и круглые столы. Десятки тысяч зрителей имели возможность увидеть, как отражают мир современные художники, могли восхищаться и спорить с ними, переживать и переосмысливать через искусство глубокие жизненные смыслы.

И вот новое долгожданное событие – выставка «Сибирь – Дальний Восток», название которой говорит о широте охвата художественного процесса. Затратные, сложно организуемые, но абсолютно необходимые мероприятия подобного уровня возможны только благодаря всесторонней поддержке власти, прежде всего, Министерства культуры. Конечно же, значимыми движущими силами являются инициативные и организационные ресурсы региональных Союзов художников, отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии искусств.

Актуальность выставок, сомасштабных проекту «Сибирь – Дальний Восток», сегодня очевидна. Они задают высокие рамки творческого соревнования и дружбы, дают возможности сравнения, сопоставления, главное, продуцируют новые импульсы развития. Кроме того, выступая столь мощно, региональное искусство уверенно вписывается в общероссийский процесс, разбивает пресловутые рамки провинциализма, показывает, что на огромной российской территории искусство имеет собственное, отличное от столичных тенденций лицо. И одновременно своими художественными качествами и глубокой содержательностью вносит достойный вклад в общероссийскую культуру.

Период отбора экспонентов и экспонатов выставки – процесс трудный, зачастую противоречивый. От его объективности и успешности зависит наша возможность увидеть широкую панораму современного состояния искусства огромного российского региона. В сибирской экспозиции самый обширный раздел представлен живописью. Здесь можно выделить целый ряд новых, в чем-то неожиданных тенденций. Так, совсем недавно мы говорили, что портрет не является основным жанром современного искусства, но на данном вернисаже представлены все его возможности. Многофигурная композиция «На Безымянной высоте. 70 лет спустя» Владимира Чукуева из Горно-Алтайска поднимает тему ответственности перед отцами и дедами, героями Великой Отечественной войны. В драматичной работе иркутянина Виталия Смагина «Последнее письмо отца с фронта. 1943 год», построенной на черно-красно-белых цветовых контрастах, портретное изображение также несет основную смысловую нагрузку. Серьезность и глубина содержания присущи «Портрету конюха» Евгения Щербинина (Кемерово). Более лиричное, камерное прочтение темы человека и его взаимоотношений с окружающим миром в холсте «Двое» Александра Покровского (Красноярск). Сложная переходная грань детства и взрослости воссоздается в «Мальчике в полосатой рубашке» Игоря Бессонова (Новокузнецк), мастерски интерпретирующего художественные языки искусства рубежа XIX–XX веков. Парадоксальная современность через образ лохматого, седого человека в городском пространстве предстает в композиции «www@tomsk» Николая Коробейникова (Томск).



*Рис. 1. А.П. Левитин.
Портрет художника
Константина Войнова.
1995. Холст, масло.
Красноярск.*

В портретном жанре особую страницу занимают изображения людей творческих профессий. Экспозиция «Сибирь – Дальний Восток» не является здесь исключением. «Портрет Дениса Мацуева» Юрия Квасова (Иркутск) дает динамичный образ всемирно известного музыканта, в полуабстрактном окружении которого звучит мощная звуковая симфония. Картина-портрет «Врубель» академика Анатолия Алексеева из Иркутска цветовыми плоскостями создает возвышенный образ великого художника, цвет и свет одухотворяют композицию. Более рационалистично и иронично строит портрет-картину «Доктор Чехов» Александр Шуриц (Новосибирск). Академик Анатолий Левитин представляет портрет своего ученика Константина Войнова, ставшего сегодня одним из ведущих мастеров Сибири. Продолжая традиции реалистического портрета-картины Максим Руднев (Красноярск) пишет художника Андрея Кольцова, которого с иконного образа на стене мастерской осеняет Архангел Гавриил.

Автопортреты представляют Ирина Верпета (Красноярск), Сергей Жилин (Иркутск), Сергей Сочивко (Омск). Три художника и три абсолютно разных ключа – психологический наив и душевная тонкость у Ирины Верпета; брутальная красочность, энергичность у Сергея Жилина; ироничное развенчание и намеренное любование парадоксально сочетаются в композиционном поле иконы с клеймами Сергея Сочивко.

Ярки и разнообразны женские портретные типы. В работе «Бабушка» Регины Присяжниковой (Иркутск) в текучей фактуре, в вибрирующих холодных тонах возникает пронзительное чувство благодарности и душевного тепла к простой женщине, судьба которой разворачивается в деталях композиции. Заостренные образы наших современниц предлагают художники Сергей Гурьев (Красноярск) и Герман Завьялов (Томск), примеривая на своих моделей общекультурные аллюзии: в испанском антураже предстает завьяловская Алиса, в цветочном месиве благоухает гурьевская Флора. Елена Исайкина пишет декоративно-импульсивный «Портрет Маши», жизнерадостно фотографирующей с огромными попугаями.



*Рис. 2. Г.П. Кичигин.
Восставшая тень. Из
трилогии «Энергия дня».
2014. Омск. Холст, масло.*



*Рис. 3. С.В. Форостовский.
Ветер с гор. 2013.
Красноярск. Холст, масло.*

Женская тема гармонично сопрягается с темой детства. Трогает человечностью, запоминается работа красноярца Александра Ключева «Утро», где солнечный свет и тепло пронизывают, преображают пространство деревенского двора, в центре которого девочка доверчиво подставляет лицо солнечным лучам. Не менее искренне написана композиция «На горке» томского автора Татьяны Коробейниковой: розовощекая девчушка на белоснежном фоне чистосердечно смотрит на зрителя. Живые «Запахи детства» во всей своей звонкой трепетности сумел вместить в себя праздничный холст Бальжинима Доржиева (Улан-Удэ). На этнографическом материале народов Севера мастерски раскрывает общечеловеческие ценности красноярец Константин Войнов в холсте «Дети Большой медведицы». Андрей Дрозд (Кемерово) в звонкой по цвету, как бы сшитой из лоскутов бабушкиного одеяла композиции «Белая курица, черный кот» неразрывно переплетает вымысел и реальность. Наполненностью, значительностью решения темы материнства выделяется холст «Новорожденные» красноярского живописца Нины Незговоровой, раскрывающий вечную тему в современном ключе.



*Рис. 4. Бальжинима Доржиев.
Запахи детства. 2015. Улан-Удэ.
Холст, масло.*



*Рис. 5. К.С. Войнов.
Дети большой медведицы. 2015.
Красноярск. Холст, масло.*

Человек во всем многообразии его проявлений – сквозная тема выставки. Как показано выше, портретный жанр тесно переплетается с тематической картиной, изучающей человека, вглядывающейся в его внутренний мир и поступки. Эмоционально, образно представляет философское переосмысление основ человеческого существования Анатолий Никольский (Новосибирск) в «Дереве Жизни». На противоположных гранях эстетического работают два новосибирских мастера – художественная поэтизация ценностей семьи, бытового и трудового уклада у Валерия Степаненко «В семье помора» и жесткий, как под увеличительным стеклом «День Бега» Михаила Омбыш-Кузнецова. Человек и искусство, мир реальный и мир духовный – постоянная тема новосибирца Виктора Бухарова раскрывается в композиции «Рембрант в Эрмитаже». В триптихе «Люди и витрины» Виктора Рогачева возникает тревожное ощущение жизни «за стеклом» и «перед стеклом», что сегодня реальнее, что важнее?

Ассоциативно богатый триптих «Белые маки шахты Распадской» посвящает шахтерам Кузбасса Александр Сулов (Новокузнецк). Наша действительность с бессмысленной жестокостью и самообманом считывается в композициях «Хор голых королей» Вячеслова Глинского (Иркутск) и «Связь действий. Восставшая тень» Георгия Кичигина (Омск), здесь тьма выходит из небытия и пытается править в этом мире. Но человек постоянно ищет другие духовные связи, и этот поиск фиксируют работы «Ветер с гор» Сергея Форостовского (Красноярск), «Идущие» Юрия Белокриницкого (Кемерово), «Тайна горы» Сергея Назарова (Красноярск). Дополняют разговор о человеке художественные образы, рожденные эмоционально переживаемыми моментами повседневности (Елена Ильянова «Смайлуша, плыви!», Елена Боброва «Сон» и др.).



Рис. 6. В.С. Бухаров. Рембрант в Эрмитаже. 2011. Новосибирск. Холст, масло.



Рис. 7. А.П. Никольский.
Древо жизни. 2010. Новосибирск.
Холст, масло.

Как яркую тенденцию современного художественного процесса можно также отметить, что наследие русского авангарда воспитало в Сибири немало выдающихся мастеров, оно остается продуктивным и для сегодняшних поисков художников разных поколений, например, Тамары Грицюк (Новосибирск), Светланы Артемьевой (Красноярск), Ольги Лебеде (Красноярск). Как самостоятельный художественный прием активно действует парадоксальность изображения, и целый ряд сибирских художников мастерски осваивает данное поле. Первыми среди них, безусловно, являются Сергей Александров (Омск), Александр Суриков (Красноярск), Юрий Третьяков (Новосибирск), Владимир Бычинский (Красноярск).

Сибирская природа с ее масштабностью, силой, многокрасочностью, неповторимой суровой красотой остается ведущей темой искусства. Пейзажисты, как правило, строят виды пространственные, мощные, философичные, но и лирические мотивы не редкость. На выставке «Сибирь – Дальний Восток» весьма достойно представлены сибирские пейзажи в исполнении лучших мастеров (Геймран Баймуханов, Павел Батанов, Александр Визель, Юрий Гинтер, Евгений Дорохов, Евгений Заремба, Сергей Казанцев, Александр Кобыльцев, Виктор Лагуна, Валерий Октябрь, Сергей Павский, Валерьян Сергин, Владимир Федоров, Анатолий Храбров, Евгения Юманова и др.).



Рис. 8. Е.В. Боброва. Сон. 2015. Омск. Холст, масло.



Рис. 9. Т.И. Грицюк. Желтое табло. 2-13. Новосибирск. Холст, масло.

Натюрмортов, напротив, на выставке не так уж и много, но они радуют любовью к окружающему миру, удивляют разнообразием современных подходов к образному решению, к сюжетным ходам («Благодарствуйте, Владимир Федорович!» Николая Вагина, «16.8 OZ» Ларисы Гурьевой, «Багульник» Дмитрия Лысякова, «Брусника и грузди» Сергея Меньшикова, «Белый натюрморт №5» Валерия Нестерова, «Пионы» Натальи Сысоевой).

В традиционном смысле исторической на выставке можно назвать только работу «Охота с беркутом» Николая Острицова (Барнаул), объединяющую красоту национальной традиции с высокими качествами исполнения. Однако обращение к своим корням, переживание огромных пластов культуры на глубинном уровне сознания еще в 1970–80-х годах обусловило в сибирском искусстве возникновение направления этноархаика, включающего в себя весьма разнообразные поиски – этнографические, семантические, мистические (что часто приводит к терминологической путанице искусствоведческих определений). Поиски начал, первопричин сибирские мастера в самых разнообразных формах продолжают и во втором десятилетии XXI века. У некоторых за сложнейшей семантикой доминирующим остается внешнее, декоративное начало («Байкал» Алексея Беды, «Большая и маленькая» Ларисы Пастушковой, «Благословение воина» Григория Краснова, «Славянский праздник» Петра Гавриленко и др.). Поэтические иносказания и сложные метафоры других требуют углубленной созерцательности восприятия (Геннадий Райшев «Глаз», Жаргал Зомонов «Шаман и Будда», Николай Ротко «Путешествие Якова»).



Рис. 10. В.В. Иванкин. Эскиз вестника молчания с серпом и крестом. 2014–2015. Новосибирск. Холст, темпера.



Рис. 11. А.Н. Пастушкова. Большая и маленькая. 2012. Барнаул. Холст, акрил.

Глубинное постижение мира идет в разных направлениях, и, безусловно, более чем двухтысячелетнее существование христианства является источником переживаний и вдохновений нынешних творцов. Светский художник, как правило, далек от ортодоксального церковного сюжета, но в разнообразных формах он демонстрирует переживание христианских архетипов и библейской истории. Диапазон здесь невероятно широк. Трагически-возвышенное монументальное полотно «Несущие крест» Александра Волокитина (Красноярск) и наивно-забавное, по принципу «будьте как дети» «Искушение» Владимира Фатеева (Новосибирск). Многоуровневая ассоциативность, субъективность авторского языка в «Страже города» Сергея Элояна (Иркутск), «Эскизе образа вестника молчания с серпом и крестом» Вадима Иванкина (Новосибирск) и реалистические изображения православных святынь «Тобольский кремль» Евгении Юмановой (Кемерово), «Свято-Троицкая Лавра» Афанасия Осипова (Якутск).

Искусство скульптуры требует особого внимания в силу сложности своего развития. Сама специфика скульптурного материала – дерево, камень, металл – исключает мелкотемье и спонтанность работы, требует завершенности художественного образа, глубины содержания. Отрадно осознавать, что современная сибирская пластика все более уверенно преодолевает затянувшееся безвременье. Становится востребованной монументальная скульптура на улицах наших городов, также и на выставках все чаще появляются яркие, запоминающиеся работы, с одной стороны, чутко улавливающие изменившиеся временные параметры, с другой, сохраняющие традиции высокой образности. Главной темой скульптуры во все времена был и остается человек. И через работы сибирских ваятелей, представленные на выставке, можно понять диапазон современных трактовок неисчерпаемой темы.



*Рис. 12. А.Г. Визель.
Тундра. 2011.
Ханты-Мансийск.
Холст, масло.*

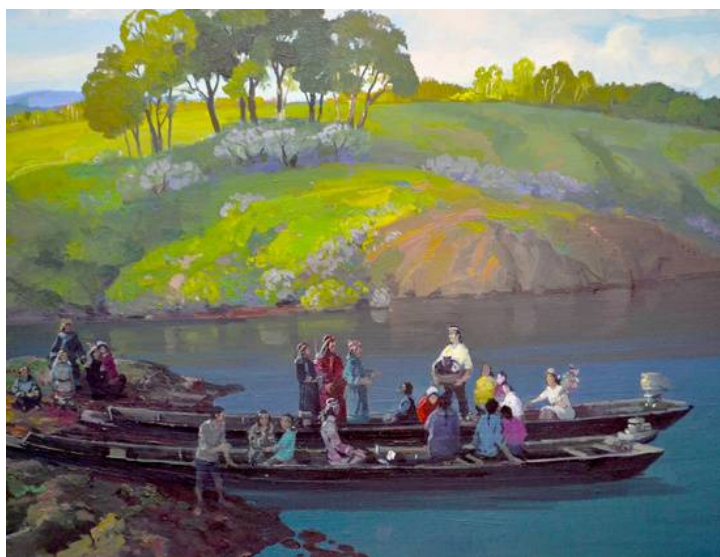


*Рис. 13. А.В. Ткаченко.
Камчатская осень. 2013.
Уссурийск. Холст, масло.*

Следуя традициям высокого реализма, мастер из Томска Антон Гнедых показывает сложную внутреннюю жизнь творческого человека, трагическую неоднозначность его судьбы. Скульптор лепит психологические исторические портреты поэта-лирика Николая Клюева и писателя-романиста Вячеслава Шишкова, точно передавая внешний облик, он концентрирует выразительность на внутреннем состоянии. Портретный ряд творческих людей продолжает выполненный Аркадием Лодяновым рельеф-плакетка, посвященный 100-летию прославленного иркутского живописца Виталия Роголя (1915–2004). Несмотря на камерность жанра, скульптор увековечивает образ художника, укрупняя форму, заполняя все поле композиции выразительным, мощным профилем, одновременно резкими диагональными ритмами намеренно придает динамичность и одухотворенность.

Антон Тырышкин (Красноярск) и Валерий Треска (Кемерово) в своих творческих поисках прибегают к гиперболизации, условности пластического языка, опираясь при этом на вполне считываемые, реалистические формы. В сложно закрученном женском торсе с четкими чередованиями плоскостей и выпуклостей Тырышкин уходит от конкретности и бытовизма, стремится через трансформацию женской фигуры

передать не имеющее визуального эквивалента состояние «предчувствия». В свою очередь, крестообразная, мощная фигура разрывающего цепи Самсона (автор Валерий Треска, Кемерово) не столько реконструирует образ легендарного библейского героя, сколько воплощает вечную тему борьбы и преодоления. Высокая степень обобщения придает образу Самсона внешнюю лаконичность, но пластика поражает силой внутренней энергии. Бессюжетной обобщенной формой предстает «Торс» Валерия Сысоева (Красноярск) и вместе с тем в нем в полной мере считается напряженный драматизм внутреннего мира человека. Символическая керамическая композиция Сергея Лавренова (Красноярск) «Плач о потерянной душе. Памяти Е.А. Лозинского» выразительна музыкальностью округлых ритмов, скорбной патетичностью содержания.



*Рис. 14. В.М. Торгашин.
Гости приехали. 2013. Хабаровск.
Холст, масло.*



*Рис. 15. Ч.Б. Шенхоров. Вождь.
Из серии «В мире предков». 2013.
Улан-Удэ. Холст, масло.*

Сложные эмоции вызывают образы молодого красноярского скульптора Руслана Сосновского «Искатель» и «Fly man». Они вылеплены с особой, несколько холодной тщательностью, можно сказать, с определенной долей педантичности. Диковинные и одновременно реалистичные персонажи притягивают к себе внимание, наталкивают на размышления. Совсем другими эмоциями привлекает композиция «Грешные мысли» иркутянина Льва Серикова. Легкая эпатажная игра и разумная утрированность формы, мягкость и выразительность структуры и цвета дерева наполняют женское ню добрым юмором, человеческим теплом. Гармоничное сочетание живого чувства и обобщенности формы отличают композицию «Акробаты» красноярского мастера Татьяны Шулим-Кузьминой. Изысканность устремленного вверх силуэта двухфигурной композиции полна светлой юношеской поэтичности.

Прочтение архаичных форм в современном ключе представляет Зандан Дугаров в украшенной самоцветами бронзовой «Колеснице», где эстетические качества великолепно поданного материала сочетаются с выразительным контуром мощного коня и напряженной статикой фигуры возничего. Жесткость авторского почерка подчеркивает нескрываемую иронию в композиции из металла «Царская охота» Александра Капралова. Стая борзых, летящая в прыжке лошадь и самодовольная фигура охотника сливаются в динамичное нераздельное целое, устремленное в мифическое пространство.

Графика – искусство интеллектуальное, склонное к сложной метафоричной образности. Разнообразие тематик и техник, точность найденных изобразительно-выразительных приемов придают графическим листам, представленным на выставке, глубокую содержательность и одновременно уникальные эстетические качества. Изысканная нюансировка пастельных работ Валентина Теплова (Красноярск) родственна музыкальной ассоциативности. Горы у красноярца Александра Поппа (Красноярск) не столько поражают своей физической мощью, сколько воспринимаются мистической обителью духа. Virtuозное мастерство, обращение к бесконечно многообразному, живущему собственной жизнью миру цветов неизменно привлекают в творчестве Аллы Орловой (Красноярск) и Елены Башариной (Новокузнецк). Артистичное владение карандашом показывает в своих теплых по внутреннему ощущению листах Анастасия Гурова (Омск).

В целом современная графика легко переходит от чувственно-пластического воссоздания реального мира к знаково-символическому языку, что в полной мере демонстрируют работы Виктора Бородина (Красноярск), Николая Зайкова (Барнаул), Сергея Шаталова (Новокузнецк). Раскованность пластического языка, кажущуюся легкость воплощения глубинных слоев национальных культур демонстрируют авторы, примыкающие к этноархаике. В графической экспозиции «Сибирь – Дальний Восток» представлены такие известные мастера, как Сергей Лазарев (Томск) и Сергей Дыков (Горно-Алтайск), Наталья Спесивцева (Новокузнецк) и Марина Коломеец (Кемерово).

Достоинство представлена на выставке также печатная графика. В остроумных композициях Александра Гаврилова (Новокузнецк) в полной мере раскрываются выразительные возможности офорта. Уникальные по одухотворенности содержания и мастерству исполнения цветные офорты неизменно демонстрирует Андрей Машанов (Омск). Благодаря неутомимой творческой, педагогической и организационной деятельности академика Германа Паштова в сибирских экспозициях всегда интересно искусство гравюры по дереву – ксилография (Александр Сорокин и Сергей Тимохов из Красноярска).



Рис. 16. О.В. Подскочин. Пандора. 2015. Владивосток. Холст, масло.

Серьезной эволюции в последние годы подверглось и декоративно-прикладное искусство. Поиск новых технологических приемов и материалов сочетается здесь с поиском новой декоративности и новых смыслов. Работы в направлении этноархаики мы встречали и в живописи, и в графике, не менее интересны они и в декоративно-прикладном искусстве. В многофигурной композиции «Наследие Югры» Галина Визель (Ханты-Мансийск) переосмысливает древний язык и как бы «придумывает» для него новую семантику, древние духи в ее интерпретации не устрашают и не мистифицируют, а вполне гармонично входят в пространство современного человека, делая его более глубоким и многоплановым. «Духи Большой воды» в керамических пластах Ивана Кротова (Красноярск) еще более декоративны, современные, эстетичны. Токами сибирской истории и культуры пронизан гобелен «Люди-Пор» художницы Светланы Кравченко (Нижевартговск), «знаковость» изображаемого вместе с теплыми тонами зеленоватых и коричневых оттенков сюжетных и орнаментальных мотивов делают гобелен близким и понятным зрителю. Новую жизнь обретает сегодня древнее искусство эмали в «Славянских оберегах» Сергея Ануфриева, обыгрывающих солярные (связанные с солнцем) и свастические (связанные с огнем) знаки.

В обобщенных формах, в естественности керамического материала композиции «Дегустация омуля» Елены Красновой (Красноярск) неразрывно сплелись традиция и современность, ритуальность и добрый юмор. Образно-знаковая система и художественный язык «Всадников войны, света и мира» Светланы Шинкоренко (Красноярск) отсылают не столько к сибирским, сколько общемировым памятникам древних цивилизаций. Также вне конкретного времени и вне конкретной культуры прочитывается композиция Татьяны Колточихиной (Омск) «Мир в себе», в которой форма креста и изображение рыбы подразумевают многослойную ассоциативность.



*Рис. 17. А.В. Чикачев.
Утук Харалаах. 2012.
Якутск. Холст, масло.*

Мастерское использование материала и оригинальность творческого замысла неизменно демонстрируют в своих произведениях Ирина и Владимир Окрухи (Красноярск), предлагая зрителям грустно-задумчивого, эстетически безупречного «Дик ОБРАЗа» и драматическую тему «Падение», раскрытую через полуанималистические и полуфантастические формы. Горделивое изящество и внутреннюю хрупкость показывают три грации-жирафа в гончарном этюде Александра Мигаса (Красноярск). Деревянный «Цирковой конек» Анатолия Золотухина (Красноярск) веселит своей детской праздничностью, теплотой народной игрушки. Многочисленные разноцветные глаза декоративных сосудов «Король и королева» Юлии Юшковой придают пародийную загадочность композиции в целом. Предельная степень мастерства в многослойной резьбе по бересте восхищает в туесах енисейского мастера Юрия Макеева.

На выставке представлено и ювелирное искусство. Лирический образ родной «Березки» раскрывается в тонком плетении ажурной филигрании и в нежном теплом свечении жемчуга в гарнитуре Владимира Русских из Улан-Удэ. Красива и современна выполненная иркутским ювелиром Натальей Лодяновой гемма с профильным рельефом древнегреческого бога врачевания Асклепия, оправленная золотом кольца-печатки. Невозможно перечислить и охарактеризовать все представленные композиции декоративно-прикладного искусства. Но можно уверенно констатировать разнообразие материалов и техник, богатство творческой фантазии сибирских авторов, яркую профессиональную подачу.

Выставка «Сибирь – Дальний Восток» получилась поэтичной и многозначной. Где-то художественный образ видится понятным, доступным, даже по-детски наивным, где-то сложным, многозначным, мистичным, недосказанным. В наиболее ярких работах последних лет растет «энергетический» уровень, наследуя традицию двадцатого века, по сути, современные произведения дают некое «переиздание» традиции, расширяют ее, включают опыт нынешней, полной глобальных противоречий технологичной культуры. Происходит углубление представлений о внешнем и внутреннем пространстве человека, визуализация наиболее важных для нашего времени идей, переживаний, событий.

Статья поступила в редакцию 29.02.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.012

ARTISTIC SPACE OF MODERN SIBERIA: IMAGES AND MEANINGS (using the example of the exhibition «Siberia – Far East»)

Moskalyuk Marina Valentinovna
Doctor of Art studies, Professor,
Director of the Krasnoyarsk Art Museum
named after V.I. Surikov.
Russia, Krasnoyarsk.
mawam@rambler.ru

Abstract

The exhibition «Siberia – Far East» is one of the most large-scale artistic projects of the last decade. There were gathered the best works of artists (painters, sculptors, graphic artists, masters of arts and crafts) from the huge Russian region in exposition as the result of the strict selection. The article is devoted to the detection of the modern artistic process of the main trends of Siberia on the basis of the analysis of the main themes, images, specificity of the artistic language.

Keywords: exhibition, modern art process of Siberia, painting, graphics, sculpture, decorative and applied arts.

Bibliographic description for citation:

Moskalyuk M.V. Artistic space of modern Siberia: images and meanings. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 135-149. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.012. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/27/> (In Russian).

Received: February 29, 2016.

ВЫСТАВКА ДМИТРИЯ ТУГАРИНОВА: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Тугаринова София Дмитриевна
Журналист, искусствовед, аспирант,
Московский государственный
академический художественный институт
имени В.И. Сурикова.
Россия, г. Москва.
sonyatug@gmail.com

Аннотация

16 февраля в Москве в залах Российской Академии художеств открылась выставка скульптора Дмитрия Никитовича Тугаринова, действительного члена РАХ, заслуженного художника РФ, лауреата премии Московского комсомола. Масштабная экспозиция, занявшая 10 залов и включившая в себя около 350 скульптурных произведений, приурочена к 60-летию юбилею мастера. Также в одном из залов были экспонированы работы супруги Тугаринова – скульптора Афины Георгиевны Попандопуло. Она известна неповторимыми портретными образами, а также использованием инновационных технологий и пластических методик в жанре портрета.

Ключевые слова: Российская Академия художеств, Дмитрий Тугаринов, Афина Попандопуло, московская скульптурная школа.

Библиографическое описание для цитирования:

Тугаринова С.Д. Выставка Дмитрия Тугаринова: традиции и современность // Искусство Евразии. – 2016. – № 1(2). – С. 150-155. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.013. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/29/>

С именем Дмитрия Никитовича Тугаринова возникает несколько ярких ассоциаций. Во-первых, два памятника генералиссимусу Суворову, которые были установлены в Швейцарии в конце 1990-х годов. Во-вторых, участие скульптора в воссоздании Храма Христа Спасителя, для которого Тугаринов слепил две фигуры – царицы Елены и императора Константина. В-третьих, но не в последних, – многочисленные произведения, установленные в московском парке искусств Музеон, среди которых «Туфельки», памятник скульптору Эрзе, композиция из известняка и бронзы «Вознесение». Ассоциативный список можно продолжать еще долго.

Безусловно, юбилейная выставка в Академии художеств – это своеобразный жизненный и творческий смотр, к которому нужно долго готовиться. В процессе работы над экспозицией Тугаринов хотел придумать интересный ход, который мог бы выделить выставку, отличить ее от остальных. Тогда он предложил своей супруге Афине Попандопуло совместную экспозицию. Несмотря на то, что чета Тугаринова-

Попандопуло часто участвует в различных выставочных мероприятиях, однако в таком монументальном, серьезном и представительном ключе, как в Академии, ничего подобного прежде не организовывалось.

Тугаринов разделил десять залов по хронологическому и тематическому принципам. Встречала гостей уже упомянутая выше композиция «Туфельки» – маленькая девочка, пытающаяся дефилировать в маминой обуви на высоком каблуке. Многие помнят, что на прошлой юбилейной выставке Тугаринова в Академии десять лет назад эта композиция располагалась на том же самом месте. Желая сохранить эту добрую традицию, скульптор добавил изюминку – поместил девочку в туфлях на своеобразную хаотичную гору из небольших скульптур.



*Рис. 1. Д.Н. Тугаринов.
Композиция скульптура «Туфельки»,
идущая по импровизированной свалке
скульптур.
Автор фото: П.В. Добрылюбов.*

Первый зал, что логично, был посвящен работам студенческой и ранней постстуденческой поры. Здесь были представлены фотопланшеты с произведениями, находящимися в музеях по всей стране и за рубежом; несколько вариантов композиции «Тройка», а также, как ни странно, многофигурная композиция «Детство великого скрипача», датируемая 2015-м годом. Дело в том, что сюжетный замысел этой работы возник у Тугаринова много лет тому назад, однако удалось воплотить его в жизнь сравнительно недавно.

Второй зал неофициально был назван Залом боевой славы – из-за многочисленных проектов памятников и композиций на военную тематику. Безусловно, главное место занимает история двух памятников генералиссимусу Александру Суворову, установленных в Швейцарии на перевале Сен-Готард и в Эльме. Были представлены проекты монументов маршалу Жукову, государственному деятелю Петру Столыпину, а также модель памятника основателю природного заповедника Аскания-Нова Фридриху Фальц-Фейну, установленного на Украине в 2009 году. Сбавить обороты парадности и пафоса были призваны две многофигурные композиции – «Ножички» и «Война с граблями». Последняя работа, благодаря использованию автором садовых граблей в качестве тумбы, имеет все признаки типичной современной инсталляции.

Дмитрий Тугаринов известен своим особым подходом к изображению людей и, как следствие, имеет неповторимый почерк в портретном жанре. Этому были посвящены три последующих зала. Давая многочисленные интервью, скульптор не устает повторять: ему важен характер и внутренняя сущность человека, нежели внешний вид, награды, регалии и прочие атрибуты имиджа и статуса. Попытки обнародования характеров выразились в портретах художников Аарона Буха, Натты Конышевой, оперного певца Федора Шаляпина, поэта Николая Рубцова, артиста театра и кино Виктора Авилова... Список портретируемых можно продолжать бесконечно. Интересно, что загадку композиции «Зеркало русской революции», созданной в 2009 году, зрители до сих пор не могут разгадать... Что означают осколки и разбитое стекло, через которое шагает Лев Толстой? На этот вопрос априори нельзя дать точный ответ...



Рис. 2. Д.Н. Тугаринов. Слева направо:
– Портрет героя Отечественной войны 1812 года генерала Леонтьева.
– Памятник А.В. Суворову на перевале Сен-Готтард (Швейцария).
– Триединство (Великая, Белая и Малая).
Автор фото: П.В. Добролюбов.



Рис. 3. Д.Н. Тугаринов. Слева направо:

- Проект памятника актеру Георгию Вицину для Москвы.
- Черный обелиск (Кальмтхаут, Бельгия).
- Надгробие Э. Иванову (Троекуровское кладбище, Москва).
- Проекты памятника Осипу Мандельштаму для Москвы.
- Портреты Федора Шаляпина.

Автор фото: П.В. Добролюбов.

Зал Афины Попандопуло – «специального гостя», судя по примечанию в пригласительных билетах – означал, что половина выставки позади. В небольшом камерном зале были экспонированы портреты родных Афины Георгиевны и ее друзей-коллег по художественному цеху – отца Георгия Попандопуло, скульпторов Александра Цигалю, Дмитрия Степанова, Андрея Асерьянца, Марии Калмыковой и других. Сама Попандопуло объясняет выбор именно этих работ следующим образом: «То, что я представила в Академии, – в этих портретах я абсолютно уверена и надеюсь, что изображаемым мною людям они тоже импонируют». Любопытно, что Попандопуло и Тугаринов уже много лет работают вместе. В этой связи особенно интересно мнение Дмитрия Никитовича: «Кто-то из художников сказал, что Афина делает портреты людей, похожие на них больше, чем люди являются в натуре. Она берет сущность человека и очень локально и интеллигентно ее изображает. Пошутить, сыронизировать и посмеяться, никого не обидев, – и есть настоящее искусство».

Шуточное настроение продолжалось и в следующем зале. Он был посвящен любимой Тугариновым теме русских народных сказок. В некоторых случаях, например, в многофигурной композиции «Золотой петушок» скульптор применил компиляционный метод, используя вместе образы шамаханской царицы, восточного мудреца, царя Додона и венчающую композицию двуглавую птицу.



Рис. 4. Д.Н. Тугаринов. Слева направо:

- Пьяный царь (У царя был двор, на дворе был кол).
- Дитя семи нянек.
- Золотой петушок.
- Три сучьих состояния.
- Кулик болото славит.

Внизу:

- Любимое платье голого короля и жулики.
- Паша и пашет.

Автор фото: П.В. Добролюбов.

Предпоследний зал имел особое настроение. В нем располагались работы на религиозную тему. Были представлены фотопланшеты с фигурами царицы Елены и императора Константина, воссозданные для Храма Христа Спасителя; композиция «Вознесение», установленная в парке искусств Музеон; ворота в храм Свято-Анастасиевского ставропигиального женского монастыря в Житомире... Под потолком находилась двухметровая игла, в ушко которой стройно шагали верблюды.

Несомненен тот факт, что, пройдя все залы и изучив многочисленные работы, наверняка захотелось бы остаться наедине с мыслями. И последний зал, названный «Березовой рощей», был своеобразным медитативным павильоном, где, в окружении знаменитых кустодиевских дам в гимнастических позах, посетители переживали полученные эмоции.

Конечно, охватить все творчество Тугаринова невозможно. Более того, на выставке были экспонированы далеко не все произведения Дмитрия Никитовича. Несомненно, что стахановец от скульптуры Тугаринов не исчерпал свой творческий потенциал. В одном интервью он заявил, что реализовал всего лишь два процента от общего числа идей, которые крутятся в голове. Что ж, лучшее, как известно, впереди...

Статья поступила в редакцию 29.02.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.013

DMITRY TUGARINOV'S EXHIBITION: TRADITIONS AND MODERNITY

Tugarinova Sofia Dmitrievna
Journalist, art critic, graduate student,
Moscow State Academic Art Institute
named after V.I. Surikov.
Russia, Moscow.
sonyatug@gmail.com

Abstract

The exhibition of the sculptor Dmitry Nikitovich Tugarinov, the full member of the Russian Academy of Art, the honored artist of Russian Federation, Moscow Komsomol prizewinner, was opened on 16 February in Moscow halls of the Russian Academy of Arts. The large-scale exhibition, occupied 10 halls and included about 350 works of sculpture, is timed to coincide with the foreman's diamond anniversary. There were also exhibited the works of Tugarinov's wife, whose name is Afina Georgiyevna Popandopulo, in one of the halls. She is famous for her inimitable portrait images and for the using of the innovative technologies and the plastic techniques in the genre of portrait.

Keywords: Russian Academy of Arts, Dmitry Tugarinov, Athena Popandopulo, Moscow School of Sculpture.

Bibliographic description for citation:

Tugarinova S.D. Dmitry Tugarinov's exhibition: traditions and modernity. *Iskusstvo Evrazii* – *The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 150-155. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.013. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/29/> (In Russian).

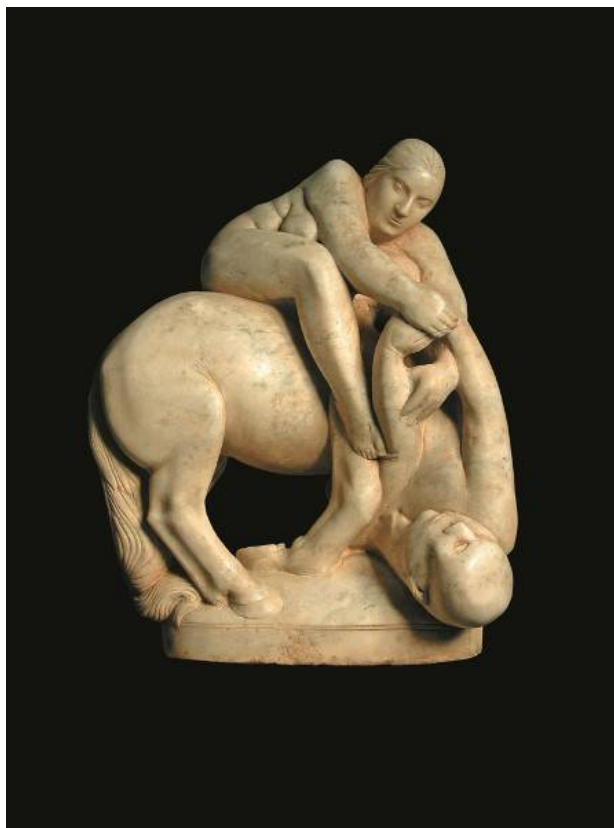
Received: February 29, 2016.

ФОТОГАЛЕРЕЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д.Н. ТУГАРИНОВА И А.Г. ПОПАНДОПУЛО

Фото предоставлены С.Д. Тугариновой.



*Д.Н. Тугаринов. Памятник А.В. Суворову,
установленный в Эльме (Швейцария).*



Д.Н. Тугаринов. Битва кентавров с амазонками.



*А.Г. Попандопуло. Андрей Асерьянц.
Автор фото: П.В. Добролюбов.*



*А.Г. Попандопуло. Козлов и Балашов.
Автор фото: П.В. Добролюбов.*



Д.Н. Тугаринов. Туфельки.



Д.Н. Тугаринов. Афина.



А.Г. Попандопуло. Автопортрет.



Д.Н. Тугаринов. Портрет Натты Коньшиевой.



Д.Н. Тугаринов. Портрет А.В. Суворова.



Д.Н. Тугаринов. Портрет героя Отечественной войны 1812 года генерала Леонтьева.



Д.Н. Тугаринов. Осип Мандельштам.



Д.Н. Тугаринов. Николай Рубцов.



Д.Н. Тугаринов. Натта Коньшева.



Д.Н. Тугаринов. Огни большого города.



Д.Н. Тугаринов. Отцы и дети.

БАТИКИ ТАТЬЯНЫ КОЛТОЧИХИНОЙ: «ОТ НАЧАЛА — БЕЗ КОНЦА»

Октябрьская Ирина Вячеславовна
Доктор исторических наук,
заведующая отделением этнографии,
Институт археологии и этнографии СО РАН.
Россия, г. Новосибирск.
siem405@yandex.ru

Аннотация

Батик – роспись по ткани – один из древнейших видов искусства, восходящих к ремеслам, преобразующим вещный мир по законам красоты. Рукотворная природа делает причастным это декоративное творчество к творению. Под руками художника по батiku Татьяны Колточихиной пространство ткани превращается в пространство мира. Ее мир не имеет границ в пространстве и времени. Он древний и вечный. Поверхность бытия на полотнах художника – растресканная, как поверхность старых картин, напоминает о глубине памяти и непреходящем характере творческих исканий.

Ключевые слова: батик, декоративно-прикладное искусство, Татьяна Колточихина.

Библиографическое описание для цитирования:

Октябрьская И.В. Батики Татьяны Колточихиной: «От начала – без конца» // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 160-163. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.014. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/31/>

«От начала – без конца» – эта формула, давшая имя одной из ранних работ Татьяны Колточихиной, определяет ее художественную парадигму. Батики мастера – возвращение к образам и смыслам, которые стоят у истоков мира: рождение жизни, обретение любви, создание дома. В мире образов Татьяны Колточихиной нет грани между стихиями и человеком. Сквозь трещины и изломы старого мира прорастают живые побеги. Старое солнце движется по изначально заданному кругу, рыбы плывут по рекам, птицы летят к небу. Дом вырастает из живой плоти Земли, из переплетений ветвей, порывов ветра и струящейся воды. Этот дом, сотворенный женщиной, вбирает в себя весь мир; он умещается в ладонях и сердце. Его можно создать, собрав воедино узорные лоскутки памяти, кусочки бед и счастья, ниточки и узелки воспоминаний, кирпичики будущего.

Дом Татьяны Колточихиной, как и ее мир, имеет рукотворную природу. В ее творчестве соединяется подчеркнутая лаконичность условной графики и наив художественных ремесел с характерным открытым предстоянием, прямолинейной подачей изображений, симметричной композицией, сдержанной палитрой, цветовой локальной контрастностью и орнаментальностью. Рукотворность наполняет полотна художника обаянием узнавания. «Мой мир» – это ощущение возникает от взгляда на работы Татьяны Колточихиной.



Рис. 1. Т.У. Колточихина. Зима. Цветок. 2014. Нат.шелк, горяч.батик. 90 x 90 – копия.



Рис. 2. Т.У. Колточихина. Ковчег II. 2014. Нат. шелк, горячий батик. 31 x 60 – копия.



*Рис. 3. Т.У. Колточихина.
Ковчег (I). 2014.
Лен, горячий батик.
98 x 120 – копия.*



*Рис. 4. Т.У. Колточихина.
Ковчег (II). 2014.
Лен, горячий батик.
105 x 120 – копия.*

Ее художественный мир прост и сложен одновременно. Он предстает как многозначное и многомерное пространство, в единстве напряжения и статики, архаики и модерна. Это пространство, освоенное и преобразованное творчеством. Украшая мир, батники Татьяны Колточихиной наделяют его смыслом. Вместе с образами дома и мира к людям приходят ощущение гармоничной завершенности и защищенности бытия, любви и надежды.

Статья поступила в редакцию 13.02.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.014

TATIANA KOLTOCHIKHINA'S BATIKS: «FROM THE BEGINNING WITHOUT THE END»

Oktyabrskaya Irina Vyacheslavovna
Doctor of History, Head of Ethnography
Department, Institute of Archaeology and
Ethnography of SB RAS.
Russia, Novosibirsk.
siem405@yandex.ru

Abstract

Batik, the textile painting, is one of the most ancient art forms, dating back to the crafts, transformed the subject world according to the laws of beauty. Manmade nature makes this decorative work involved into creation. At the Tatiana Koltochikhina's hands, craftsman in batik, the space of textile turns into the space of the world. Her world does not have the borders of space and time. It is ancient and eternal. The surface of the existence on the artist's canvases is cracked, as the surface of the old pictures, reminds the memory depth and the imperishable nature of the artistic explorations.

Keywords: batik, arts and crafts, Tatyana Koltochikhina.

Bibliographic description for citation:

Oktyabrskaya I.V. Tatiana Koltochikhina's batiks: «From the beginning without the end». *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1 (2), pp. 160-163. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.014. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/31/> (In Russian).

Received: February 13, 2016.

УНИКАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА: «КАЛЛИГРАФИКА»

Аннотация

В декабре 2015 года в Музее художника Бориса Рязова в Красноярске проходила уникальная выставка необычного вида графики, пока не имеющего точного названия. Один из первопроходцев этого направления – известный омский художник Андрей Машанов.

Ключевые слова: Андрей Машанов, графика, каллиграфия, выставка.

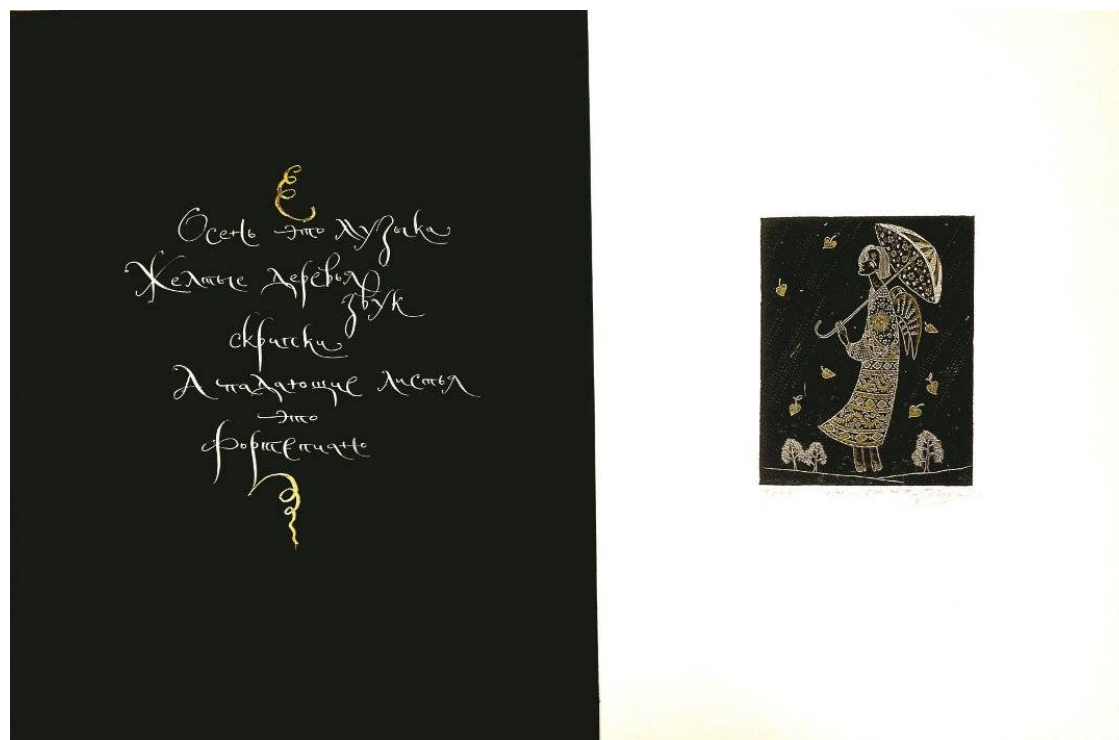
Библиографическое описание для цитирования:

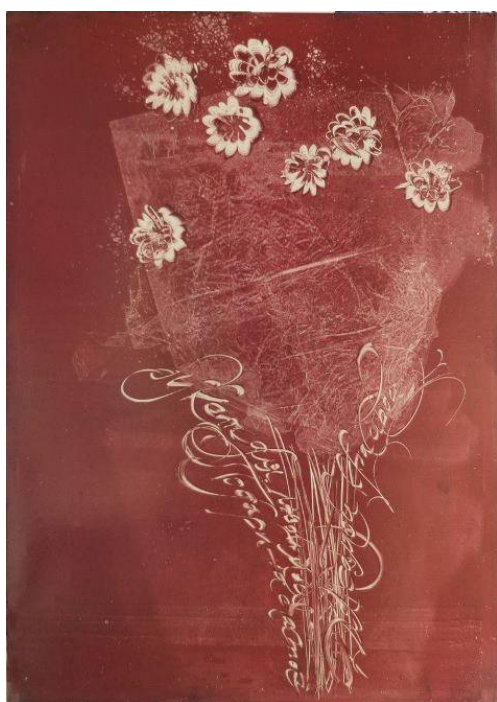
Уникальная выставка: «Каллиграфия» // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 164-166. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/32/>

В серии работ Андрея Машанова, объединенных названием «Каллиграфия», рукописное слово удивительным образом соединяется с графической экспрессией печатного шрифта; поэтический текст, начертанный рукой художника, передает характер и образ текста, воплощая их в удивительные орнаментальные композиции.

На выставке были представлены визуализации строк известных поэтов – Александра Пушкина, Бориса Пастернака, Иосифа Бродского, Беллы Ахмадулиной, Расула Гамзатова, Арсения Тарковского, Омара Хайяма и других.

Проект реализовался в партнерстве с Региональным отделением «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств.





О художнике. Андрей Машанов – член Союза художников России, председатель Омского регионального отделения «Союза художников России», доцент кафедры «Дизайн и технологии медиаиндустрии» Омского технического университета. Он искусно владеет широким спектром печатных и графических техник.

Творчество А.Н. Машанова представляет собой заметное явление в художественной жизни не только Сибирского региона, но и России. На протяжении многих лет художник активно участвует в международных, всероссийских, региональных выставках. Только в течение последних пяти лет его работы экспонировались более чем на 60 выставках. А.Н. Машанов отмечен золотой и серебряной медалями Союза художников России «Духовность. Традиции. Мастерство» (2011, 2012), медалью Российской академии художеств «Достойному» (2013), награжден дипломами и благодарностями Российской академии художеств, дипломом Союза художников России (2012), дипломом выставки «Дни славянского искусства в Берлине» (Берлин, 2013), премией международного конкурса «VARSAVIANA» (Варшава, 1993), 2-го открытого биеннале – фестиваля графики «Урал-графо» (Екатеринбург, 2013), неоднократно являлся лауреатом международных конкурсов в Литве (1990–1992).

Статья поступила в редакцию 18.01.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.015

THE UNIQUE EXHIBITION «CALLIGRAPHICS»

Abstract

The unique exhibition of the unusual kind of graphic arts, so far has not its exact name, took place in the Museum of the artist Boris Ryauzov in Krasnoyarsk in December 2015. One of the first pioneers of this art movement is the famous Omsk artist Andrey Mashanov.

Keywords: Andrei Mashanov, graphics, calligraphy, exhibition.

Bibliographic description for citation:

The unique exhibition «Calligraphics». *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 164-166. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.015. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/32/> (In Russian).

Received: January 18, 2016.

ШЕСТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ БИЕННАЛЕ В ПЕКИНЕ

Фу Цзяожэнь

Куратор художественных проектов,
председатель Китайско-Российской академии
изобразительных искусств. Генеральный
секретарь Хэйлунцзянской организации
по обмену и изучению российской живописи.

Китай, г. Харбин.

хук01@mail.ru

Аннотация

Более половины стран-членов Организации Объединенных Наций приняли участие в 6-й Пекинской биеннале 2015 года на тему «Память и мечты». Осень – лучший сезон в Пекине. С 24 сентября по 15 октября 2015 года состоялась 6-я Пекинская биеннале, соорганизаторами которой выступили Китайская федерация литературных и художественных объединений, муниципалитет Пекина и Китайская ассоциация художников. Биеннале проходила в Национальном художественном музее Китая. На ней были представлены 685 произведений из 96 стран (188 из Китая, 497 из зарубежных стран). Этот международный художественный праздник с беспрецедентным числом стран-участниц проходил на фоне великолепных осенних пекинских пейзажей.

Ключевые слова: выставка, 6-я Пекинская биеннале, Китай, международное сотрудничество, искусство.

Библиографическое описание для цитирования:

Цзяожэнь Ф. Шестая международная биеннале в Пекине // Искусство Евразии. – 2016. – № 1(2). – С. 167-174. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/33/>

По сравнению с 1-й Пекинской биеннале 2003 года, число стран-участниц выросло в два раза (с 45 до 96), а художественный уровень существенно превзошел предыдущий. После того, как была заявлена тема биеннале в январе 2014 г., 6650 художников из 103 стран и регионов представили 18386 произведений искусства. Наибольший энтузиазм продемонстрировали художники из Китая, Гонконга, Макао и Тайваня, а также из США, Франции, Египта, Индии, Индонезии, Греции и Румынии. Пекинская биеннале стала международной площадкой для культурного и художественного обмена и центром демонстрации современных картин и скульптуры. Благодаря успеху наших последних пяти биеннале, их принципы, темы, система оценок и организация были хорошо восприняты и одобрены участниками. Все больше и больше художников и скульпторов хотят участвовать в Пекинской биеннале.

Тема 6-й Пекинской биеннале – «Память и мечты». Память – это то, что запечатлено в сердцах людей, квинтэссенция истории, сокровищница духовных накоплений, на которой и основывает себя искусство. Мечты – это идеалы народа, надежды на лучшее будущее, представления о счастье и благих целях, ради которых надо бороться. В каждой стране – своя память и свои мечты, среди которых самая важная память – об истории и культуре народа, и самая важная мечта – это мечта о его грядущей жизни. Память раздвигает временные рамки, воскрешает историю и способствуют накоплению сокровищ культуры, а мечты обогащают жизнь и помогают ее развитию и улучшению. Освященная веками историческая и культурная память китайского народа так же богата и драгоценна, как и у других народов мира. И все народы могут общаться друг с другом и делиться своим уникальным духовным опытом.

Главная китайская мечта – великое возрождение китайской нации – неразрывно связана с мирным развитием и взаимовыгодным сотрудничеством между разными странами, то есть с общей мечтой всего человечества. Мечта подвигает нас творить чудеса и светлое будущее. Воспоминания относятся к прошлому, мечта – к будущему, а вместе память и мечты объединяют историю и реальность, соединяют прошлое с будущим. Поэтому художники – это летописцы истории и творцы будущего. Тема «Память и мечты» в полной мере отражает гуманистическую направленность современного искусства, стимулирует творческую страсть и дает полный простор для художественного воображения, чтобы создавать произведения искусства столь же вечные, как память, и столь же волшебные, как мечты. Вот слова художника из Италии по этому поводу: «Италия имеет давнюю историю, как и Китай. И память, и мечты наших стран очень важны для нас, и эта тема весьма актуальна для художников». Международная встреча привлекла теоретиков и художников из разных стран возможностью личного общения и глубокого обсуждения темы «Память и мечты» во время Пекинской биеннале.

Многие уважаемые гости приняли участие в церемонии открытия биеннале и в посещении Национального художественного музея Китая. Церемония состоялась в 10 часов утра 24 сентября. На ней, помимо официальных лиц Китая³, присутствовали послы стран-участниц, чиновники по делам культуры от 20 посольств; более 200

³ Г-н Сунь Цзячжэн, бывший вице-председатель национального комитета Китайской народной политической консультативной конференции и президент Китайской федерации литературы и искусства (КФЛИ), г-жа Чжао Ши, заместитель исполнительного председателя КФЛИ, г-н Линь Цзюнь, председатель Всекитайской федерации зарубежных китайцев, г-н Ли Вэй, член постоянного комитета КПК Пекинского муниципального комитета и директор департамента рекламы, г-н Ся Чжао, вице-президент КФЛИ, г-н Чэнь Жианвен, секретарь секретариата ЦК КФЛИ, г-н Джин Шангий, член постоянного комитета Политической консультативной конференции китайского народа и почетный председатель Китайской ассоциации художников (КАХ), г-н Лю Давэй, вице-президент КФЛИ и председатель КАХ, г-н Сунь Линьцзян, генеральный директор департамента Министерства иностранных дел Народной Республики Китай, г-н Бай Джипан, вице-президент Пекинского университета, г-жа Ли Сяохун, заместитель инспектора литературы и искусства Бюро по связям с общественностью отдела Коммунистической партии Китая, г-н Бай Вейшан, директор Музея национального искусства Китая и вице-председатель КАХ, г-н Шао Дажен, советник комитета кураторов Пекинской биеннале, г-н Хи Джияйинг, заместитель председателя КАХ, г-н Цзэн Ченганг, заместитель председателя КАХ, г-н Сюй Ли, генеральный секретарь КАХ, г-жа Тао Цинь, заместитель генерального секретаря КАХ, г-н Ду Цзюнь, заместитель генерального секретаря КАХ, г-н Ма Шулин, заместитель директора Национального художественного музея Китая, г-н Чэнь Донг, генеральный директор Пекинского муниципального бюро культуры.

художников из 75 стран-участниц, охватывающих 5 континентов, и кураторы Пекинской биеннале. Число иностранных гостей, представленных на одной выставке в Национальном художественном музее Китая, было максимальным по сравнению со всеми предыдущими аналогичными мероприятиями. Руководил церемонией открытия г-н Хули, генеральный секретарь Китайской ассоциации художников. Г-жа Чжао Ши, заместитель председателя Китайской федерации литературы и искусства, г-н Ли Вэй, директор отделения по связям с общественностью Пекинского муниципального комитета, г-н Лю Давэй, председатель Китайской ассоциации художников, и г-жа Синди Терморшуйзен, заместитель посла Канады в Китае, выступили с речами. В частности, Чжао Ши сказала: «Изобразительное искусство ярко воплощает в себе историю, культуру и эстетическое восприятие народов. И это очень важно для развития человеческой цивилизации. С появления доисторических наскальных рисунков и наиболее ранней скульптуры, носящей название Венеры Виллендорфской⁴, картины и скульптуры были носителями человеческих воспоминаний и мечтаний, воплощенными свидетелями истории искусства. Сегодняшняя биеннале – это красочный свиток, палитра современной живописи и скульптуры, воплощающих уникальную красоту самых разных уголков мира».

В качестве постоянного международного арт-выставочного проекта под эгидой Китайской федерации литературы и искусства Пекинская Международная художественная биеннале вводит нас в захватывающий мир изобразительного искусства с самого момента своего основания. В последнее десятилетие темы выставки были следующими: «Самобытность: современность и локальность», «Гуманистическая основа современного искусства», «Краски и Олимпийские игры», «Забота об окружающей среде и человеческое существование», «Будущее и реальность». Наполненная глубоким духовным содержанием и гуманистической заботой о мире, Пекинская международная художественная биеннале привлекает лучшие произведения искусства со всего мира и получает широкое признание со стороны отечественных и зарубежных художников. Биеннале не только открывает окно в мир китайской культуры и эстетических стремлений китайского народа, но и создает платформу для диалога, обмена культурными достижениями; широкое пространство для развития культуры и искусства в мире в целом.

Проблема мира и гармоничного развития стала главной темой нынешней эпохи. Мир будет гармоничным, если люди будут ценить свою собственную красоту и красоту других и работать вместе, чтобы создавать красоту. Художники должны уважать культуру разных стран и народов, общаться и учиться друг у друга и строить общую духовную родину для человечества. Г-жа Синди Терморшуйзен, заместитель посла Канады в Китае, выступила с речью на китайском и английском языках: «2015 год важен для наших двух стран: это 45-летие установления дипломатических отношений между ними. И это еще одна особая веха: начало тесного культурного сотрудничества. Я считаю, что присутствие Канады на Пекинской биеннале является прекрасным выражением нашего стремления к углублению всех аспектов отношений между Канадой и Китаем. Культурные обмены – в изобразительном искусстве, литературе и кино –

⁴ Небольшая статуэтка женской фигуры, обнаруженная в одном из древних захоронений граветтской культуры близ местечка Виллендорф в Вахау, поселке коммуны Агсбах (Австрия).

являются одним из ключевых аспектов наших взаимных связей, которые, в свою очередь, будут способствовать углублению нашего взаимопонимания и процветания.

Показательно, что среднесуточное количество зрителей было около 10000 человек, а общее количество посетителей составило 200000 человек. Вот некоторые отзывы:

«Выставка обогащает духовную жизнь нации и способствует изменению национального духа». «Наша страна может гордиться таким мероприятием, и мы надеемся, что оно будет проводиться и дальше». «Это замечательно, что мы можем оценить искусство всего мира, не выезжая из Китая». «Тема “Память и мечты” близка всем, ведь мы живем в одном мире. Искусство всех стран по-своему привлекательно. И показательно, что, хотя память и мечты разных людей отличаются друг от друга, они в итоге сходятся на одном и том же. Выставка оставляет нам хорошую память и дает простор для мечты и фантазии».

А вот мнения самих художников. В аннотации картины «Шлем» греческого художника Николаоса М. Бекаса сказано: «Сюжет картины связан с древним героем Термопил и его жертвенностью. Здесь мы можем увидеть Святой Грааль в руках современного человека. Память выгравирована на ржавом шлеме. Память выгравирована и на морщинистом лице человека. Руки держат мечту каждого человека о свободе, о воспитании своих детей, о возделывании земли, о том, чтобы свободно творить и свободно петь. Культуры, забывающие свою историю, умирают». В аннотации к картине «Подарок» иранский художник Фатемех Фарахи написал: «Художники с краской, кистью, творчеством и новыми идеями должны быть в авангарде движения человечества к дружбе и взаимопониманию, к новому миру, который является драгоценным даром Бога человеку». Го Рунвен в аннотации к картине «Долгая ночь» подчеркивает: «На картине в реалистической манере изображен молодой солдат бывшей советской Красной Армии, которая внесла огромный вклад в борьбу против фашизма и оставила незабываемую память о себе в китайском народе. В 2015 году исполняется 70 лет со дня победы во Второй мировой войне, и картина посвящена этому великому событию». Китайский художник Лю Сюань Ранг представил картину «Душа пустыни Такла-Макан: Двенадцать Мугам»⁵. В аннотации сказано: «Картина рассказывает об историческом прошлом народа, когда десятки лет люди жили в пустыне. Двенадцать Мугам – нематериальное мировое наследие – стало основой концепции картины, где изображена группа людей, поющих Двенадцать Мугам. Яркие характеры, компактная композиция картины, желтый фон песка, руины древнего города, встающие перед нами, как мираж, передают дух и историю нации». А китайский художник Ван Хонджиян в аннотации к своей работе «Осенний пейзаж за Великой стеной», написанной маслом, отмечал: «На картине изображена фермерская семья за Великой стеной на севере Китая, собирающая картошку осенью. Художник использовал приемы и цвета традиционной китайской живописи в совокупности с техникой западной живописи, чтобы передать и солнечный осенний пейзаж, и образ рода, живущего простой и радостной жизнью».

Во время каждой Пекинской биеннале проводится Международный научный симпозиум. Последний симпозиум собрал около 20 теоретиков по вопросам искусства, обсуждавших темы развития современного искусства, его социокультурный контекст, проблемы мультикультурализма. На симпозиуме присутствовали представители многих

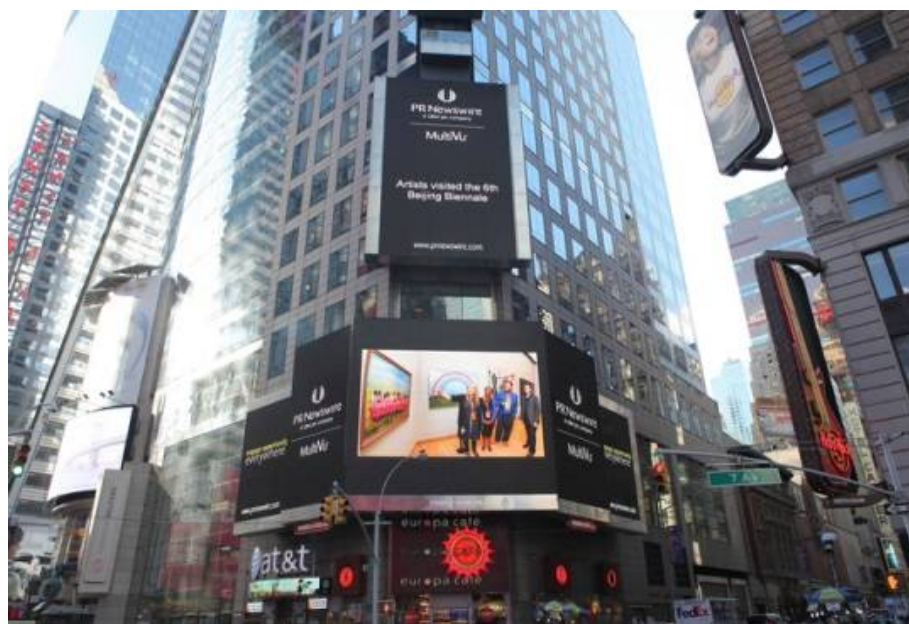
⁵ Мугам – тип мелодии в музыке Синьцзяна.

учреждений искусства и средств массовой информации. Все выступающие так или иначе обсуждали возможные подходы к теме биеннале «Память и мечты».

Питер Хирс из США сказал: «Существует общая идеология под названием “американская мечта”, где стремление к материальному успеху превалирует над всем. Но мы знаем теперь, что это ведет к истощению и деградации наших ресурсов и грозит самому выживанию людей. Я надеюсь, что может быть достигнуто равновесие между тем, что мы берем, и тем, что возвращаем в природу». Шан Хуэй, главный редактор журнала «Арт мэгэзин» Китайской ассоциации художников, подчеркнул: «Китайское художественное образование и художественные концепции по-прежнему нацелены на поддержание и традиционной китайской живописи, и техники живописи маслом, и создания гравюр, акварелей, лаковых картин, керамики, скульптуры. Китайские художники не считают, что “пришел конец станковой живописи”, и не утрачивают уверенности в ее устойчивом развитии».

Чжэн Гун, заместитель директора Научно-исследовательского института искусств при Китайской Национальной академии искусств, отметил: «Художественные поиски в рамках современного искусства в Китае идут уже 30 лет. Нет сомнений в том, что на них повлияло западное современное искусство, но что более важно, здесь сохраняется акцент на национальной культурной специфике и ценностях». Батур Церенпил, преподаватель Школы изящных искусств Монгольского государственного университета искусств и культуры, сказал: «Сегодня кочевые монголы часто живут в городе, и художники беспокоятся об этом, о возможной утрате связи с природой... Наша и ваша культура, наследие, местные обычаи и природа могут исчезнуть в сегодняшнее время безграничной экспансии и глобализации. Вот почему я всегда подчеркиваю важность сохранения культур всех национальностей».

В целом, по мнению всех участников и гостей, 6-я Пекинская биеннале еще раз показала, что нет никаких препятствий для международных творческих обменов, для развития искусства и контактов художников всего мира. Философия выставки, ее тема, форма проведения завоевали уважение и признание художников и культурных организаций всего земного шара.







Статья поступила в редакцию 10.04.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.016

THE SIXTH INTERNATIONAL BIENNALE IN BEIJING

Fu Jiaoren

Curator of art projects, chairman of the Chinese-Russian Academy of Fine Arts. Secretary General of the Heilongjiang Organization for the Exchange and Study of Russian Painting. China, Harbin.
xyk01@mail.ru

Abstract

Autumn is the best season in Beijing. The sixth Beijing biennale took place from 24 September to 15 October 2015, its co-organizers were the Chinese federation of the literary and artistic associations, Beijing municipality and the Chinese association of artists. The biennale took place in the Chinese national Art Museum. There were presented 685 works from 96 countries (188 from China, 497 from the foreign countries). This international artistic holiday with the unprecedented number of participating countries was held on the background of the Beijing autumn landscapes.

Keywords: exhibition, 6th Beijing Biennale, China, international cooperation, art.

Bibliographic description for citation:

Jiaoren F. The sixth international biennale in Beijing. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 167-174. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.016. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/33/> (In Russian).

Received: April 10, 2016.

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.017

УДК 7.071.1

АЛТАЙ. РОССИЯ. МОНГОЛИЯ: К 85-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЗАСЛУЖЕННОГО ХУДОЖНИКА РОССИИ Ф.С. ТОРХОВА

Пешков Евгений Юрьевич
Старший научный сотрудник,
Государственный художественный
музей Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
eugeneur@yandex.ru

Аннотация

10 октября 2015 года исполнилось 85 лет со дня рождения заслуженного художника России Ф.С. Торхова, создавшего яркие и запоминающиеся живописные образы Алтая и Монголии. Художник и общественный деятель внес значительный вклад в современное искусство Евразии и много сделал для укрепления межгосударственных и культурных связей между Россией и МНР. Государственный художественный музей Алтайского края отметил памятное событие персональной выставкой художника «Алтай. Россия. Монголия». На Алтае и в Монголии состоялись выставки и мероприятия, посвященные знаменательной дате. Подробно о выставке в ГХМАК и кратко о других событиях рассказывается в статье.

Ключевые слова: Ф.С. Торхов, юбилей, выставки, Алтай, Монголия, Россия, Государственный художественный музей Алтайского края.

Библиографическое описание для цитирования:

Пешков Е.Ю. Алтай. Россия. Монголия: к 85-летию со дня рождения заслуженного художника России Ф.С. Торхова // Искусство Евразии. – 2016. – № 1 (2). – С. 175-192. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.017. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/501557/35/>

Федор Семенович Торхов родился 10 октября 1930 года в селе Верх-Коевал Новокузнецкого района Кемеровской области. Заслуженный художник РФ (1980). С 1939 жил и работал в Барнауле. Окончил Ташкентское художественное училище им. П.П. Бенъкова (1958). Участник выставок с 1958 года. Член Союза художников России (1970). В 1964–1973 гг. – директор Алтайских художественно-производственных мастерских Художественного фонда РСФСР. В 1990–1991 гг. избирался председателем правления Алтайской организации СХ РСФСР. В эти же годы являлся художественным руководителем в Домах творчества СХ РСФСР «Академическая дача» и «Горячий ключ». С 1983 по 1991 гг. избирался в состав Правления СХ СССР. Был делегатом ряда съездов СХ СССР и РСФСР. В 1979–1991 гг. – председатель Алтайского отделения Общества советско-монгольской дружбы. В 1981–1991 гг. – заместитель председателя Общества советско-монгольской дружбы, впоследствии – член Центрального правления Общества друзей Монголии. Руководитель и участник двух творческих групп российских и монгольских художников «Алтай – Баганур – Гоби» (1982–1984), «Алтай – горы дружбы» (1986–1988). В 2000 году открыл персональную картинную галерею в краеведческом музее города Ульгий (МНР) и подарил 50 своих произведений, посвященных аймаку. В 2005 году передал в дар монгольскому государству 70 работ. Участник многочисленных краевых, зональных, республиканских, всесоюзных, зарубежных и международных выставок. Основные выставки: «Россия» (1980, 1985, 1992, 1999), всесоюзные выставки (1978, 1979, 1982, 1983, 1984, 1985, 1987, 1988), персональные в Москве и Улан-Баторе (1975, 1994, 1998, 2005) и другие. Провел более двадцати персональных выставок. Имеет многочисленные правительственные награды СССР, РФ и Монголии. Почетный гражданин Баян-Ульгийского аймака и г. Ульгий. Обладатель высшей правительственной награды Монголии – ордена «Полярная звезда» (1998). Имеет многочисленные награды от администраций Алтайского края и Барнаула. Обладатель серебряной медали Союза художников России за вклад в развитие изобразительного искусства России (2009). Лауреат Гуманитарной премии Демидовского фонда Алтайского края (2011). Скончался 7 ноября 2012 года. Похоронен на Черницком кладбище города Барнаула.

Выставки и мероприятия в честь 85-летия Ф.С. Торхова

Прошло уже три года с тех пор, как нет с нами классика алтайского искусства, заслуженного художника России Федора Семеновича Торхова, но память о нем бережно хранят в России и Монголии. Яркий самобытный живописец и общественный деятель внес значительный вклад в современное искусство Евразии и много сделал для укрепления межгосударственных и культурных связей между двумя странами, неслучайно и после его смерти на Алтае и в Монгольской Народной Республике проходят выставки произведений художника и проводятся мероприятия в его честь. Юбилейный 2015 год стал богатым на события, посвященные памяти художника.

17 сентября 2015 года в городе Ульгий состоялось открытие уже второй посмертной выставки Ф.С. Торхова в МНР под названием «Монгольские напевы». Мероприятие было приурочено также к 75-летию юбилею административного центра Баян-Ульгийского аймака Монголии. В открытии приняли участие представители региональных и городских властей, почетные гости и жители города. В экспозицию вошло 50 произведений, подаренных художником городскому краеведческому музею. Выставка была организована при поддержке руководства города Ульгий

и Представительства Алтайского края в Монголии. Зрители могли познакомиться с творчеством Фёдора Семёновича в течение месяца [3].



*Рис 1. А.П. Щетинин
и М.Ф. Тифлисова (Торхова)
на открытии выставки
«Нас подружил Алтай»
в «Арт-галерее Щетининых»,
г. Барнаул.*

14 октября в «Арт-галерее Щетининых» города Барнаула открылась выставка «Нас подружил Алтай» [4]. На выставке была представлена живопись Ф.С. Торхова и его коллег по цеху, с которыми он долгое время плодотворно сотрудничал, – В.П. Чукуева и А.П. Щетинина. Открытие прошло в теплой, дружественной обстановке, в присутствии организаторов выставки Анатолия Прокопьевича Щетинина, Ирины Витальевны Щетининой и Марины Федоровны Тифлисовой (дочери художника, много делающей для популяризации и сохранения творческого наследия своего отца), членов семьи Федора Семеновича, художников, искусствоведов, друзей и знакомых. Среди экспонатов выставки выделялся портретный образ Ф.С. Торхова кисти В.П. Чукуева, написанный в самобытной авторской манере, ярко передающий характерные черты личности портретируемого. По итогам работы выставки организаторами был выпущен альбом [5].

Федор Семенович Торхов долгие годы поддерживал тесные связи с музеем «Дружба» школы № 38 им. Сухэ-Батора города Барнаула. Память об этом бережно хранят учителя и ученики школы. 29 октября 2015 года в выставочном зале школьной библиотеки, на фоне экспозиции из картин Ф.С. Торхова, состоялась встреча с дочерью художника М.Ф. Тифлисовой, которая рассказала много нового и интересного о жизни и творчестве своего отца. Ученица 7 класса Бойкова Арина подготовила презентацию «Ф.С. Торхов – общественный деятель», с которой познакомила учеников 5 класса [2].

Выставка «Алтай. Россия. Монголия» в ГХМАК

Государственный художественный музей Алтайского края почтил память художника, организовав уже третью персональную выставку Ф.С. Торхова в своих стенах. В экспозицию были включены лучшие произведения автора, находящиеся в музейной коллекции. На открытии демонстрировался мультимедийный «Творческий альбом», в который вошли цифровые копии редких фотографий из архива художника,

переданного в ГХМАК М.Ф. Тифлисовой, иллюстрирующие разные этапы творческой биографии мастера.



Рис. 2. Участники открытия выставки смотрят фотографии Ф.С. Торхова.



Рис. 3. Гости открытия выставки Ф.С. Торхова в ГХМАК.

Название выставки «Алтай. Россия. Монголия» было продиктовано самой тематикой картин Ф.С. Торхова. В нем нашли отражение три большие темы его творчества, объединяющие все остальные.

«Алтай» в творчестве Федора Семеновича – это и город Барнаул, в котором с 1939 года и до конца своих дней проживал художник. Это и степной Алтай, в творческие командировки по которому он много ездил, особенно в начале своей профессиональной деятельности. Безусловно, это и Алтай горный, которому Ф.С. Торхов посвятил свои лучшие произведения.

Работы о Барнауле художник создавал, главным образом, на заре своего творчества. В небольшом этюде «Морозный день в Барнауле» (1959), выполненном в импрессионистическом ключе, автору удалось, несмотря на, казалось бы, унылый мотив (сильный мороз, чадающие трубы, кривизна заснеженных улиц, строений и столбов), создать удивительно жизнерадостный по настроению и, вместе с тем, эстетически утонченный и привлекательный образ уголка нашего родного города.



Рис. 4. Ф.С. Торхов. Морозный день в Барнауле. 1959. Картон, масло. 39,5 x 31. ГХМАК.

Работа «Первомайская демонстрация в г. Барнауле» (1964) привлекает внимание декоративностью колорита и помогает понять суть творческого метода Ф.С. Торхова. Как настоящий художник-реалист, работающий с натуры, Федор Семенович руководствуется тем, что она ему предлагает. В этом и других своих произведениях, где преобладает большая доля обобщения и декоративная палитра, художник никогда не пересекает той условной границы, когда появляется возможность трактовать картину как произведение, выполненное в символическом либо декоративном стиле.



*Рис. 5. Ф.С. Торхов.
Первомайская демонстрация
в г. Барнауле. 1964.
Картон, масло. 51,7 x 71,4.
ГХМАК.*

Такой «многокрасочный реализм» в соединении с алтайской и монгольской тематикой и есть та индивидуальная творческая манера, которая отличает художника от остальных наших живописцев. Любители живописи среди работ других авторов всегда с легкостью узнают яркий и неповторимый почерк Ф.С. Торхова.

Степной Алтай также привлекал внимание художника. Он побывал во многих его уголках: посещал поля и хозяйства, писал портреты сельских тружеников. «Строительство первой насосной» (1975) – произведение на тему строительства Кулундинского канала. Оно повествует об историческом моменте: возведении головной насосной станции в районе города Камень-на-Оби, предназначенной для подачи воды в канал из великой сибирской реки.



*Рис. 6. Ф.С. Торхов.
Строительство 1-ой
насосной. 1975.
Картон, масло.
47,8 x 69. ГХМАК.*

Картина «Здесь будет вода» (1978) – панорамный вид на ту же тему. Тонкое поэтичное произведение в коричневых тонах, символично по своему значению. В нём автор предвосхищает грядущее событие (приход воды в Кулундинскую степь), подчеркивая это образным названием своей работы.



Рис. 7. Ф.С. Торхов. Здесь будет вода. 1978. Холст, темпера. 99 x 189. ГХМАК.

6 августа 2014 года в Государственном художественном музее Алтайского края состоялась официальная церемония передачи в дар музею от Алтайского центра по организации воздушного движения филиала «ЗапСибавиатранс» произведений Федора Семеновича Торхова «Горный пейзаж с вертолетом» и «Алтай. Ильичево поле». Картины с видами природы Алтайского края и изображениями авиационной техники были написаны Ф.С. Торховым для украшения интерьеров здания аэропорта. На протяжении долгих лет прекрасные панорамные работы были доступны лишь узкому кругу зрителей. Администрация Алтайского центра ОВД приняла решение сделать добрый жест и преподнести подарок жителям краевой столицы, передав картины в дар художественному музею. Картина «Алтай. Ильичево поле» (1986), вошедшая в экспозицию выставки, служит нам напоминанием о знаменательном событии из истории края. Именно это поле в 22-м году прошлого века было вспахано первым на Алтае трактором, появившимся у алтайских коммунаров по прямому распоряжению В.И. Ленина [1].



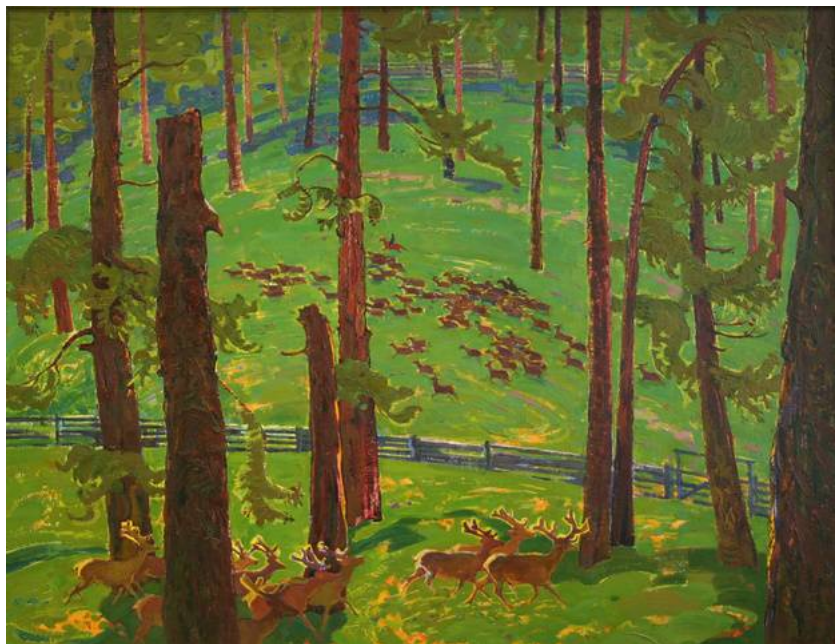
*Рис. 8. Ф.С. Торхов.
Алтай. Ильичево поле. 1986.*

Ф.С. Торхов входит в почетный круг классиков алтайского искусства. Его творчество представляет собой образец высокого мастерства, работоспособности и отличается яркой, декоративной, по-торховскому самобытной живописной манерой, напоминающей стилистику столь любимых им «куинджистов». Произведения Ф.С. Торхова о природе Горного Алтая с успехом представляют искусство региона в крупнейших всероссийских выставочных проектах на лучших площадках Москвы и Санкт-Петербурга: в Государственной Третьяковской галерее, Русском музее и др. Картины «Тальмень-озеро», «Когда цветут огоньки», «Урочище Кок-Тау», ставшие основой экспозиции выставки «Алтай. Россия. Монголия», входят в золотой фонд алтайской живописи.



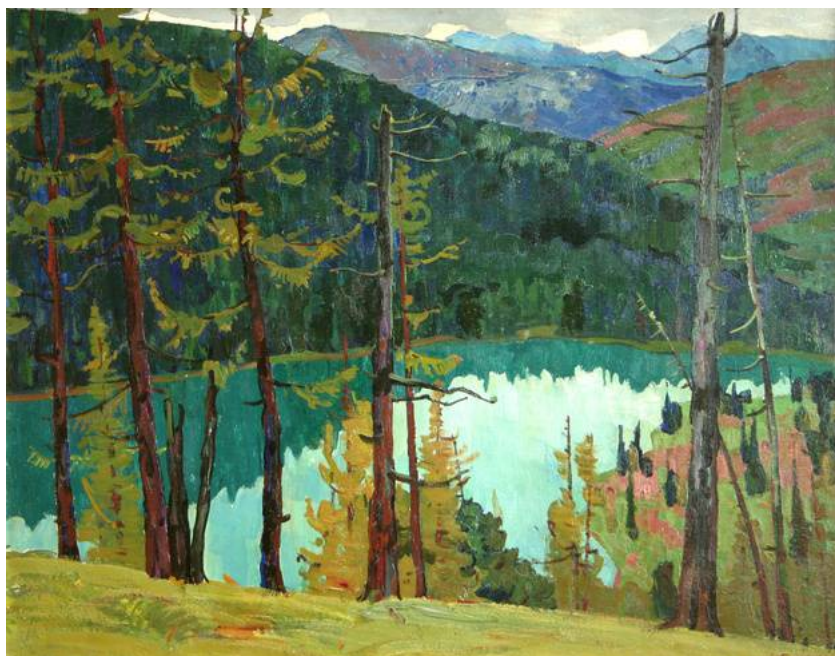
Рис. 9. Картины Ф.С. Торхова «Когда цветут огоньки» и «Тальмень-озеро» в экспозиции выставки «Алтай – образ – время» из фондов ГХМАК во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, Москва, 2014.

На картине «Когда цветут огоньки» (1969) изображена мараловодческая ферма, находящаяся в горах Алтая. Композиция построена на взаимодействии устойчивых и подвижных форм, ритма и пластики. Устойчивость задается вертикальными линиями ритмически выстроенных стволов хвойных деревьев. Ощущение движения появляется из-за показанного сложного рельефа местности, бегущих оленей, россыпей ярко-оранжевых пятен цветущих огоньков, которые иногда сливаются в извилистые ручейки, и как будто отражаются светлыми пятнами на стволах деревьев, в местах с более светлой корой. Весь пластический рисунок картины органично подчеркивает это взаимодействие динамики и статики. Декоративное сочетание коричневых, оранжевых и зеленых цветовых пятен оставляет впечатление свежести, создает радостное настроение и чувство эмоциональной приподнятости. Художник в своем полотне нашел тонкую гармонию между правдивостью повествования и красочной декоративностью.



*Рис. 10. Ф.С. Торхов.
Когда цветут огоньки. 1969.
ДВП, масло. 94 x 120.*

Картина «Тальмень-озеро» (1967) раскрывает живописную красоту горного озера. Высокогорье, благодарная среда для художника-живописца. Чистый прозрачный воздух позволяет видеть цвета предметов на очень больших расстояниях и передавать их в картинах. Отсюда, и такое богатство цветовой палитры, которое мы наблюдаем в данном произведении. Обобщенная живописная манера только помогает нам ощутить всю многокрасочность запечатленного образа.



*Рис. 11. Ф.С. Торхов.
Тальмень-озеро. 1967.
Картон, масло. 80 x 100.
ГХМАК.*

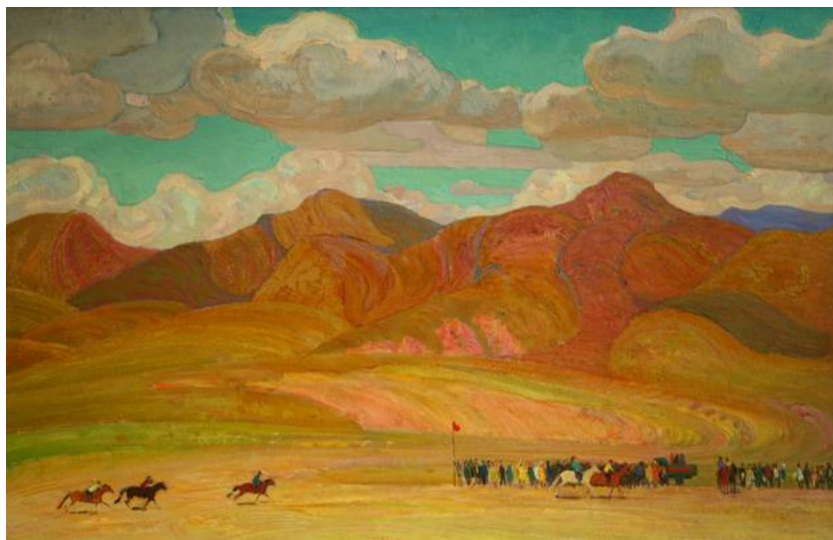
В посвященном Горному Алтаю полотне «Урочище Кок-Тау» (1974) художнику удалось создать обобщенный образ и интуитивно приблизиться к философским основам миропонимания. Изображения воздушного пространства, гор и горных лугов, деревьев и животных, человеческого жилья носят практически архетипический характер. Такое впечатление достигается благодаря композиционной компоновке и той

необходимой меры обобщения, что, тем не менее, позволяет воспринимать созданный образ как реалистическое произведение.



*Рис. 12. Ф.С. Торхов.
Урочище Кок-Тау. 1974.
ДВП, масло. 120 x 150.
ГХМАК.*

Народный дипломат — так называют Ф.С. Торхова по обе стороны российско-монгольской границы. Природа алтайских гор и самобытная культура монгольского народа ярко проявились не только в творчестве художника, но и вызвали интерес к развитию человеческих взаимоотношений и расширению культурных связей между двумя народами. Тема «Монголии», ставшая магистральной, появилась в творчестве Ф.С. Торхова в 1974 году. Она представлена на выставке такими разноплановыми по содержанию и манере исполнения произведениями, как «Праздник животноводов», «Праздник на советско-монгольской границе», «Гобийский дозор», «Эрдэнэт — город сокровищ», «Отдых в пути» и др.



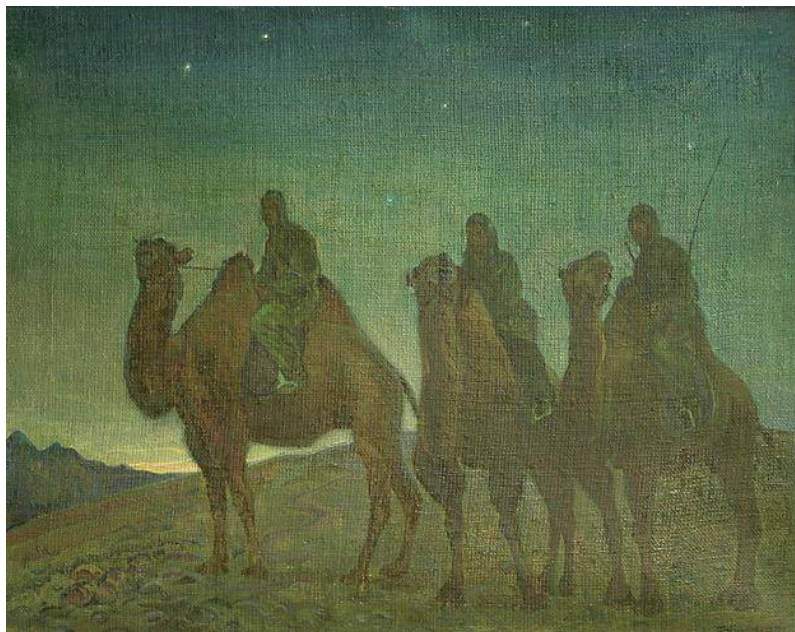
*Рис. 13. Ф.С. Торхов.
Праздник животноводов.
1972. ДВП, масло.
86 x 135. ГХМАК.*

«Праздник животноводов» (1972) – панорамное полотно о традиционном празднике в Монголии отличается красивым колоритом и динамическим сюжетом. Атмосфера праздничного события присутствует и в картине художника «Праздник на советско-монгольской границе» (1979). Это композиционно переработанный повтор натурной работы, выполненной художником в 1978 году и хранящейся в монгольском музее. Сюжетной основой произведения стало торжественное мероприятие у монумента дружбы между советским и монгольским народом. Примечательным является факт, что изображенный на полотне памятник был отлит из алюминия на Алтайском моторном заводе.



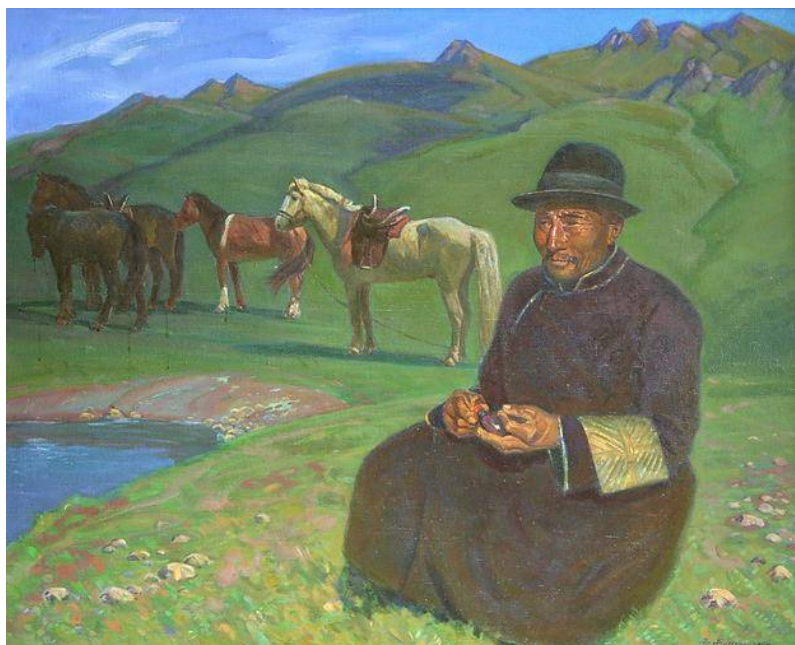
Рис. 14. Ф.С. Торхов. Праздник на советско-монгольской границе. 1979. Холст, масло. 94,5 x 125. ГХМАК.

Тема государственной границы особая в творчестве Ф.С. Торхова. Художник бесчисленное количество раз пересекал российско-монгольскую границу, чему итогом стали написанные им портреты пограничников и сюжетно-тематические композиции о границе. В своей картине «Гобийский дозор» (1982) художник запечатлел наряд пограничников, охраняющих монгольско-китайскую границу. Пограничники на двугорбых верблюдах – редкое явление. Федор Семенович рассказывал, что этот участок границы единственный в мире, где пограничники несут службу на таких верблюдах. На фоне ночного пейзажа со звездным небом и горными вершинами мы видим наряд из трех верховых солдат. Атмосфера ночных сумерек передает состояние тревоги, свойственное столь ответственной службе.



*Рис. 15. Ф.С. Торхов.
Гобийский дозор. 1982. Холст,
картон, масло.
79,7 x 100,3. ГХМАК.*

Ф.С. Торхов создал обширную портретную галерею монгольских пастухов — аратов. Арат неразрывно связан с горными долинами, со своим аилом, лошадьми и стадами домашних животных. Такое композиционное сочетание мы видим в большинстве портретов кисти художника с изображением монгольских пастухов. Работа «Отдых в пути» (1994) показательна в этом плане. Монументальная фигура арата «говорит» нам о том, кто настоящий хозяин этой земли. Арат в Монголии очень уважаемая фигура. Скотоводческий уклад — это основа монгольской жизни, ее прошлого и, пока еще, настоящего. Урбанизация в наше время докатилась и до этих отдаленных мест. Происходит отток молодежи в города, к более комфортабельной жизни. Правительство Монголии, как только может, поддерживает аратов и их традиционный быт. Но видимо уже ничто не сможет помочь переломить современные тенденции. Перед нами словно застывший памятник уходящей эпохи.



*Рис. 16. Ф.С. Торхов.
Отдых в пути. 1994.
Холст, масло. 96 x 119,7.
ГХМАК.*

На картине «Эрдэнэт – город сокровищ» (1979) изображен символ уже современной Монголии – город Эрдэнэт. В первой половине 1970-х начинается история второго по величине города в МНР. Связана она с освоением медно-молибденового рудника. На территории России запасы меди ограничены. Советский Союз в свое время почти всю медь импортировал из Чили. Когда в 1973 году там произошел военный переворот и к власти пришел генерал Пиночет, наша страна лишилась возможности заниматься импортом из южноамериканской страны. И тогда СССР обратил внимание на месторождения в Монголии. Так возник рудник, перерабатывающий комбинат и город строителей и рабочих. Дома строил Советский Союз. Люди работали из СССР. И сейчас среди населения Эрдэнэта много урусов (монголы так называют славян). В 2005 году, по словам Федора Семеновича, Эрдэнэт приносил в государственный бюджет 85 процентов прибыли от всего бюджета. Такова роль этого города в современной Монголии. Но картина Ф.С. Торхова далека от индустриальной тематики. Написанная темперными красками, она завораживает своей изысканной декоративностью и сказочной, загадочной атмосферой. Кажется, что сейчас из-за ближайших валунов могут появиться горные жители-гномы, и мы перенесемся в мир сказки. «Эрдэнэт» в переводе с монгольского языка означает «сокровище». Федор Семенович рассказывал, что места медных месторождений сопровождает бирюза. В этой работе художник старался передать сияние, исходящее от этих драгоценных камней. Вся живописная поверхность картины как будто бы переливается, испуская волшебный матовый свет.



Рис. 17. Ф.С. Торхов. *Эрдэнэт – город сокровищ*. 1979. ДВП, темпера. 88 x 142. ГХМАК.

Тема «России» находит отражение, прежде всего, в самой сути общественной и творческой деятельности Ф.С. Торхова, направленной на укрепление дружбы народов двух стран. Также ее раскрытию на выставке способствовала тема Великой Отечественной войны, выраженная в портрете отца. «Ветеран 5-й гвардейской дивизии

Семен Торхов» (2005) – портрет гвардии сержанта Семена Васильевича Торхова (1905–1978), прошедшего всю войну. Это повторение работы, сделанной в 1975 году с натуры. Отец побывал в окружении, был ранен, вернулся в строй. Награжден медалями «За отвагу» и «За боевые заслуги». Имел медали «За оборону Москвы», «За взятие Берлина» и «За освобождение Праги».



Рис. 18. Ф.С. Торхов. Ветеран 5-й Гвардейской дивизии Семен Торхов. 2005. Холст, масло. 84 x 59. ГХМАК.

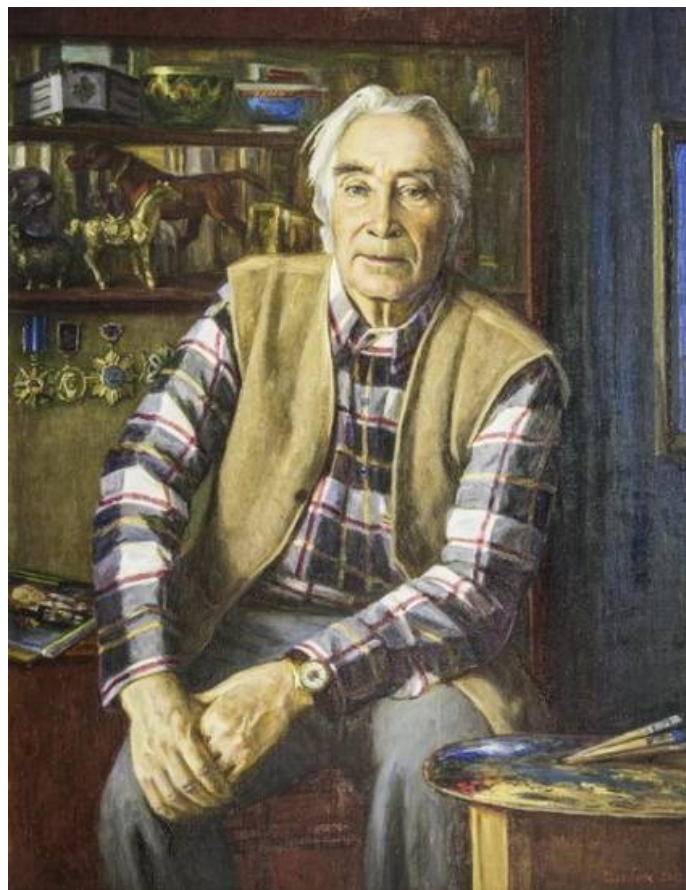


Рис. 19. Ф.С. Торхов. Портрет Героя Советского Союза, летчика-космонавта Лазарева Василия Григорьевича. 2001. Холст, масло. 64 x 46,7. ГХМАК.

Российское значение в творчестве художника имеет и тема космоса. «Портрет Героя Советского Союза, летчика-космонавта Лазарева В.Г.» (2000), представленный на выставке, – портрет нашего знаменитого земляка, уроженца села Порошино. Художник был лично знаком с космонавтом, но портрет выполнен по фотографии. Яркий красочный образ В.Г. Лазарева, изображенного в скафандре, отличается особенной декоративностью и торжественностью.

Кроме данного произведения в портретной галерее Ф.С. Торхова имеются и другие портреты летчиков-космонавтов: «Портрет Германа Титова», «В.В. Горбатко – дважды Герой Советского Союза, Герой Монгольской Народной Республики и Герой Социалистической Республики Вьетнам, летчик-космонавт СССР, президент Общества друзей Монголии», «Хутдэрдэмидийн Гуррагчаа – Герой Советского Союза, Герой Монгольской Народной Республики, летчик-космонавт СССР».

Прекрасным дополнением экспозиции из произведений Ф.С. Торхова стал психологический портрет авторства заслуженного художника России И.С. Хайрулинова, который создал правдивый и проникновенный образ Ф.С. Торхова. Данное произведение является несомненной творческой удачей автора последних лет.



*Рис. 20. Ф.С. Торхов. Портрет
заслуженного художника РФ
И.С. Хайрулинова. 2012. Холст, масло.
110,5 x 85,5. ГХМАК.*

Кроме картин в экспозиции выставки присутствовали подлинные предметы, ранее принадлежавшие художнику и впоследствии подаренные музеем его дочерью М.Ф. Тифлисовой. Это мольберт, на котором работал Федор Семенович в мастерской, его походный этюдник, палитра, кисти, тюбики с остатками красок.

Во время работы выставки проходили встречи зрителей с коллегой и другом художника, известным живописцем и галеристом А.П. Щетининым, который рассказывал о разных, в том числе малоизвестных событиях из творческой биографии Ф.С. Торхова. На экскурсии по выставке побывали студенты из Монголии, обучающиеся в Алтайском государственном политехническом университете, а ученики 38-ой школы и 45-ой гимназии познакомились с фотографиями из «Творческого альбома» о художнике, подготовленного кураторами выставки.

Юбилейный для художника 2015 год стал богатым на события, посвященные его памяти. Прошедшие на Алтае и в Монголии выставки и мероприятия еще раз продемонстрировали, сколь велико творческое наследие Ф.С. Торхова, каким значительным был его вклад в изобразительное искусство. Федор Семенович снискал любовь и уважение за свое творчество и за деятельность, направленную на укрепление дружбы между российским и монгольским народами. Память об этом бережно хранят по обе стороны российско-монгольской границы.

Литература

1. В 2014 году мемориальному комплексу «Ильичево поле» исполнится 50 лет / подгот. И. Орехов // Дело Октября. – Родино, 2013. – 29 июня: фот.
2. Встречи с интересными людьми: 29.10.15. в выставочном зале библиотеки состоялась встреча, к 85-летию Федора Семеновича Торхова, расуженного художника, с дочерью Мариной Федоровной Тифлисовой [Электронный ресурс]. URL: http://sh38.ucoz.ru/index/vstrechi_s_interesnymi_ljudmi/0-64
3. Выставка Федора Семеновича Торхова открылась в г. Ульгий Баян-Ульгийского аймака Монголии / подгот. К.С. Ливер [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ap22.ru/paper/Vystavka-Fedora-Semenovicha-Torhova-otkrylas-v-g-Ul-giy-Bayan-Ul-giyskogo-aymaka-Mongolii.html>
4. Нас подружил Алтай [Электронный ресурс]. URL: http://art-22.ru/news/2015/10/14/news_25.html
5. Нас подружил Алтай: Ф.С. Торхов, В.П. Чукуев, А.П. Щетинин: альбом / авт. вступит. ст. М.Ю. Шишин. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2015. – 36 с.: фот., ил.

Статья поступила в редакцию 09.02.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.017

ALTAI. RUSSIA. MONGOLIA: TO THE 85 ANNIVERSARY FROM THE BIRTHDAY OF THE HONORED ARTIST OF RUSSIAN FEDERATION F.S. TORKHOV

Peshkov Evgeny Yuryevich
Senior researcher,
State Art Museum of Altai Krai.
Russia, Barnaul.
eugeneup@yandex.ru

Abstract

10 October of 2015 was the 85 birthday of the honored artist of Russian Federation F.S. Torkhov, who created bright and memorable picturesque images of Altai and Mongolia. The artist and the social activist significantly contributed in the modern art of Eurasia and did a lot for the strengthening of the interstate and cultural relations between Russia and Mongolian People's Republic. State Art Museum of the Altai Krai celebrated this memorable event with the personal exhibition of the artist, named «Altai. Russia. Mongolia». There were held exhibitions and events devoted to the remarkable date in Altai and Mongolia. It is said in the article about the exhibition in the State Art Museum of the Altai Krai in details and about other events briefly.

Keywords: F.S. Torkhov, anniversary, exhibitions, Altai, Mongolia, Russia, State Art Museum of Altai Krai.

Bibliographic description for citation:

Peshkov E.Yu. Altai. Russia. Mongolia: to the 85 anniversary from the birthday of the honored artist of Russian Federation F.S. Torkhov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No. 1(2), pp. 175-192. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.01.017. Available at: <https://readymag.com/u50070366/501557/35/> (In Russian).

References

1. In 2014, the memorial complex «Illichevo Field» will be 50 years old. *Delo Oktiabrya – October matter*, June 29, 2013.
2. Meetings with interesting people: 10/29/2015 in the exhibition hall of the library, a meeting took place on the occasion of the 85th birthday of Fyodor Semenovich Torkhov, Honored Artist, with his daughter Marina Tiflisova. Available at: http://sh38.ucoz.ru/index/vstrechi_s_interesnymi_ljudmi/0-64 (In Russian).
3. The exhibition of Fedor Semenovich Torkhov opened in the Ulgiy, Bayan-Ulgiy aimak of Mongolia. Available at: <http://www.ap22.ru/paper/Vystavka-Fedora-Semenovicha-Torhova-otkrylas-v-g-Ul-giy-Bayan-Ul-giyskogo-aymaka-Mongolii.html> (In Russian).

4. We were friends with Altai. Available at: http://art-22.ru/news/2015/10/14/news_25.html (In Russian).

5. *Nas podružhil Altaj: F.S. Torhoy, V.P. Chukuev, A.P. Shchetinin: al'bom* [We were friends with Altai: F.S. Torhov, V.P. Chukuev, A.P. Shchetinin: album]. Barnaul, Altai State Technical University, 2015. 36 p.

Received: February 09, 2016.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



ОТКРЫТИЕ ТВОРЧЕСКИХ МАСТЕРСКИХ ПРИ РОСТОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ СТРОИТЕЛЬНОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

1 декабря 2015 года в Ростовском государственном строительном университете состоялось открытие ассисентуры вуза, программа которой будет адаптирована согласно положению о творческих мастерских Российской академии художеств. Предварительно данный вопрос был рассмотрен Президиумом Российской академии художеств по письму-ходатайству губернатора Ростовской области В. Голубева.

30 ноября представители Российской академии художеств участвовали в работе комиссии по утверждению кандидатов в ассисентуру вуза – Южно-Российские творческие мастерские. В ее состав вошли: руководитель творческих мастерских Российской академии художеств А. Трошин; председатель Южного регионального отделения Российской академии художеств, академик, член Президиума РАХ С. Олешня; академики Российской академии художеств: В. Ржевский, Ш. Бедоев; члены-корреспонденты Российской академии художеств: Л. Ушакова, С. Демкина и пресс-секретарь Российской академии художеств, кандидат искусствоведения Е. Ржевская и др.

В рамках обсуждения кандидатур состоялся просмотр выставки работ с целью выявления наиболее талантливых претендентов в творческие мастерские по следующим направлениям: архитектура, живопись, дизайн, монументально-декоративное искусство

и скульптура. Согласно решению Президиума Российской академии художеств, мастерские возглавят:

– *архитектура*: руководитель – академик РАХ, заслуженный архитектор РФ, профессор В. Ржевский (Москва); помощник – директор института градостроительства и архитектуры РГСУ В. Пищулина (Ростов-на-Дону);

– *живопись*: руководитель – академик РАХ, народный художник РСО Алания, народный художник Южной Осетии, заслуженный художник РФ, профессор, зав. кафедрой ИЗО СОГУ им. К. Хетагурова Ш. Бедоев (Владикавказ); помощник – Л. Ушакова, член-корреспондент РАХ, заслуженный работник культуры РФ, к.п.н., профессор, зав. кафедрой живописи, графики и скульптуры ЮФУ (Ростов-на-Дону);

– *дизайн*: руководитель – член-корреспондент РАХ, заслуженный художник РФ, заслуженный деятель искусств РФ С. Демкина (Краснодар); помощник – Т. Бердник, к.ф.н, профессор, зав.каф. дизайна РГСУ (Ростов-на-Дону);

– *монументально-декоративное искусство*: руководитель – академик РАХ, заслуженный художник РФ, профессор ЮФУ Н. Вдовкин (Железноводск); помощник – почетный академик РАХ Е. Вдовкина (Железноводск);

– *скульптура*: руководитель – председатель Южного регионального отделения РАХ, академик, член Президиума РАХ, профессор кафедры живописи, графики и скульптуры ЮФУ С. Олешня (Ростов-на-Дону); помощник – А. Аполлонов, заслуженный художник РФ, член-корреспондент РАХ (Краснодар);

– *графика*: руководитель – академик РАХ, народный художник РФ, профессор, зав. кафедрой рисунка МГАХИ им. В.И. Сурикова А. Теслик (Москва); помощник – М. Ордынская, профессор кафедры живописи, графики и скульптуры ЮФУ, профессор кафедры дизайна РГСУ (Ростов-на-Дону).

По итогам обсуждения в мастерские были зачислены выпускники творческих специальностей высших учебных заведений.

За предполагаемый двухгодичный период обучения стажеры под руководством именитых художников будут создавать произведения изобразительного искусства, а также архитектурные и дизайнерские проекты, в том числе по тематикам, предложенным Правительством Ростовской области и Администрацией Ростова-на-Дону. В процессе общения членов комиссии с претендентами в творческие мастерские были выявлены их творческие приоритеты и индивидуальные предпочтения.

По решению руководства Ростовского государственного строительного университета наиболее талантливым стажерам будут выделены годовые стипендии на обучение.

Представители Российской академии художеств также провели мастер-классы не только для будущих стажеров творческих мастерских, но и для студентов вуза с целью расширения их кругозора и придания им стимула для поступления в ассистентуру вуза.

1 декабря в торжественной церемонии открытия Южно-Российских творческих мастерских Российской академии художеств приняли участие представители правительства Ростова-на-Дону и творческой интеллигенции города: министр культуры Ростовской области А. Резванов, начальник управления непрерывного образования Минобразования Ростовской области А. Фатеев, начальник отдела молодежной политики Администрации города А. Косенко, председатель Южного регионального отделения Российской академии художеств С. Олешня, и.о. ректора РГСУ

А. Бескопыйный, главный архитектор Ростова-на-Дону Ю. Дворников, председатель Ростовской организации Союза архитекторов РФ В. Сивцов, председатель совета директоров Ростова-на-Дону С. Збраилов, президент Южного градостроительного общества Ю. Трухачев, председатель Ростовского отделения Союза художников О. Игнатов, директор института градостроительства и архитектуры РГСУ В. Пищулина, руководители Южно-Российских творческих мастерских, студенты и преподаватели РГСУ.

Начальник отдела по делам молодежи Администрации города А. Косенко отметил: «Для Ростова-на-Дону открытие творческих мастерских – весьма значимое событие. Особо радует, что происходит это в Год молодежи Дона. Именно творчество позволяет молодым людям становиться многогранными личностями».

В рамках открытия совместно с представителями Российской академии художеств был проведен круглый стол, в котором приняли участие студенты Ростовского государственного строительного университета. Состоялось также открытие выставки работ руководителей творческих мастерских и художников-стажеров. Развернутое интервью телевидению Ростова-на-Дону было дано руководителем творческих мастерских Российской академии художеств А. Тропиным.

Талантливая молодежь трех федеральных округов (Южный, Северо-Кавказский и Крым) получила возможность пройти обучение по программе послевузовского художественного образования (ассисентура, стажировка).

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА ГЛЕБУ УСПЕНСКОМУ

В Туле состоялось открытие памятника выдающемуся русскому писателю Глебу Ивановичу Успенскому (1843–1902), приуроченное ко дню рождения литератора.

Монумент установлен на Менделеевской улице в сквере, носящем имя известного писателя и уроженца Тулы. Тульские впечатления легли в основу его знаменитой серии очерков «Нравы Растеряевой улицы». Свою литературную деятельность Г. Успенский начал в журнале А.Н. Толстого «Ясная поляна», по приглашению Н.А. Некрасова стал сотрудником «Современника», впоследствии его очерки были опубликованы в изданиях «Северное сияние», «Отечественные записки», «Русская мысль», «Русские ведомости» и др. Творчество писателя было проникнуто демократическими, революционно-народническими идеями, он был автором ряда блестящих очерков на темы деревенской жизни.

Открытие памятника известному туляку 28 октября 2015 года, в Год литературы в России, стало подарком всем горожанам. Памятник установлен за счет Фонда содействия социально-культурному развитию Центрального территориального округа города Тулы.

Автор памятника – крупнейший монументалист современного изобразительного искусства, народный художник СССР и РФ, президент Российской академии художеств З.К. Церетели. Скульптурная композиция представляет собой фигуру писателя, сидящего в кресле, она выполнена из бронзы на Литейном дворе Российской академии художеств в Санкт-Петербурге (высота – 2,5 м.).

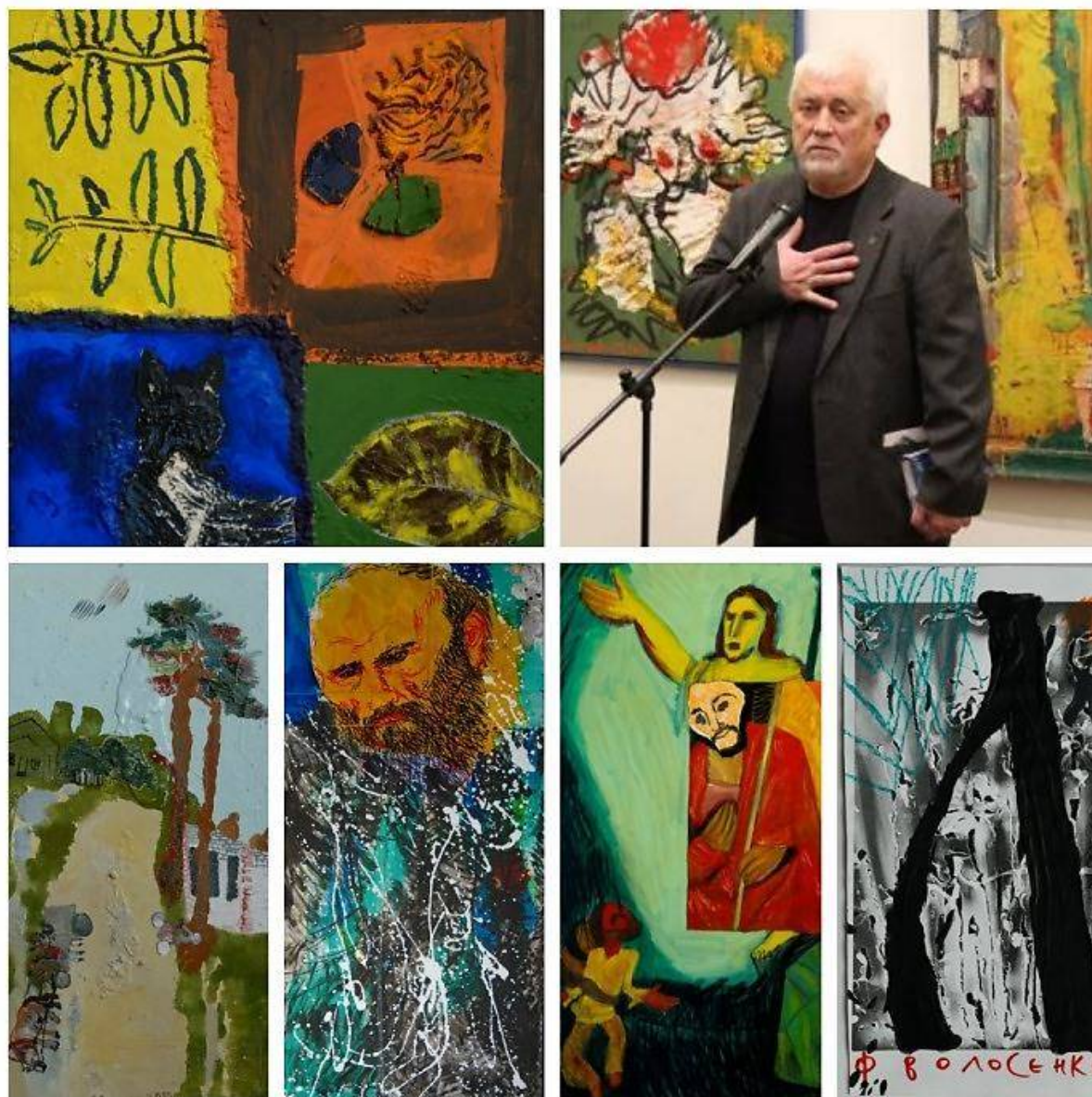
З.К. Церетели внес значительный вклад в создание этого памятника, автор не только отказался от гонорара, но и взял на себя сопутствующие расходы по изготовлению и транспортировке его на место установки. Следует отметить, что большой вес монумента потребовал разработки сложной сборной конструкции основания, обустройство которого началось еще в середине лета 2015 года. Несколько

месяцев было отведено на то, чтобы фундамент отстоялся, затем постамент был облицован гранитными плитами.

На протяжении всей своей творческой деятельности З.К. Церетели отдает дань уважения выдающимся государственным и религиозным деятелям, представителям науки, литературы и культуры, оставившим яркий след в отечественной или мировой истории. Монументы и памятники, в которых художник запечатлел образы широко известных литераторов, установлены в разных странах мира: в Италии – Н.В. Гоголю (Рим), во Франции – Оноре де Бальзаку (Агда), Марине Цветаевой (Сен-Жиль Круа де Ви) и др.

Значительная часть обширной серии скульптурных композиций и барельефов «Мои современники», представленной в Галерее искусств Зураба Церетели, посвящена великим творцам отечественной и мировой культуры XX века, среди которых представители блистательной плеяды Серебряного века: А.Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, О. Мандельштам, С. Есенин и др., а также известные писатели и поэты второй половины прошлого столетия – А. Солженицын, Ч. Айтматов, А. Вознесенский, Б. Ахмадулина, Е. Евтушенко и др.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«ПАРАДОКСЫ АНИЗОТРОПИИ» ФЕЛИКСА ВОЛОСЕНКОВА

Выставка произведений заслуженного художника РФ, члена-корреспондента РАХ Феликса Волосенкова «Парадоксы анизотропии» экспонировалась в январе 2016 года в выставочных залах Российской академии художеств.

Известный петербургский живописец представил на суд зрителя более сорока произведений разных лет, объединенных новым выставочным проектом. Для зрителя это авторское художественное высказывание, воплощенное в красках мироощущение, движение мысли – дополнительный акцент в прочтении творчества художника, широко известного и признанного профессионалами. Он участник более 300 выставок в России и за рубежом. Его работы находятся в коллекциях Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Музея истории Санкт-Петербурга, Музея Городской скульптуры, Государственного театрального музея Санкт-Петербурга, Национальной

Публичной библиотеки, Государственного театрального музея им. Бахрушина в Москве, ЦВЗ «Манеж», Музея русского искусства г. Киев, Циммерли-музея США и др.

Ф. Волосенков награжден медалью Дягилева «За преданность искусству», медалью 3-й Международной биеннале изобразительных искусств и литературы, Международной биеннале изобразительных искусств «Вдох Мира» (Италия), обладатель звания «Мастер изобразительных искусств» (Анкона – Сенигаллия, Италия).

Феликс Волосенков родился в городе Красноармейске Донецкой области в 1944 году. Окончил Художественное училище города Баку. Затем в 1970-м – Ленинградский государственный институт музыки, театра и кинематографии по специальности художник-постановщик. Стремление к творческой свободе, жажда эксперимента выстраивали и творческую историю самого художника, как театральную пьесу с собственными персонажами и интригой. С 1977 года Ф. Волосенков работает в театре, где оформил около пятидесяти проектов в России и за рубежом (МХАТ, Москва; Мариинский театр, Санкт-Петербург; Малый театр оперы и балета, Санкт-Петербург и др.). Параллельно с 1979 по 1989 гг. преподавал в изостудии ДК имени Цурюпы. С 1984 года Феликс Волосенков выставляется вместе с Валерием Луккой и Вячеславом Михайловым, создав ниспровергавшую живописные каноны группу «Три богатыря» и предварившую основанную им Санкт-Петербургскую Академию современного искусства бессмертных, цель которой – поддержка и развитие новых течений актуального искусства.

Исследователи не берутся определить стиль или направление, в котором работает художник. Ирония и гротеск, безудержная энергия и трогательность – все это в равной степени присуще работам Волосенкова, созданным, словно на одном дыхании. Они никого не оставляют равнодушным. Широкая эрудиция и стремление к лапидарным формам, своеобразному изобразительному новоязу – неотъемлемые авторские творческие качества. Искусствоведы склонны констатировать уникальность и органику его работ, не поддающихся классификации. «Его живопись – царство избыточности, осмысленно-беспощадный, романтический бунт против априорностей. Это необходимые ему вербально-пластические смыслы, не сводимые ни к слову, ни к изображению, то есть явления». «Нет тут старательно прописанных картин, а есть целый водопад цветов и домов, дачных крылечек, смеющихся лошадей, бабочек, козочек, офицеров с эполетами, писателей с бородами, памятников на постаментах и всего остального, что торопится жить до упаду, как будто уже немного времени осталось. Только бы успеть и запечатлеть то, что увидено».

Любовь, предательство, жертвенность, чудо рождения и бытия – все объединено стихией творчества Ф. Волосенкова. Столь же сложна, неожиданна и многомерна техника его произведений. Работы художника фактурны: в них используется ткань, поролон, левкас, акриловые краски – все, что с максимальной точностью может воплотить «услышанное» им. «В нем, Феликсе Волосенкове, отчетливо обозначился почти утраченный тип большого художника, склонного помогать миру и наводить в нем порядок, подобно жизнестроителям-демиургам 20-х годов. Соединить мир и живопись невозможно. Но... только невозможным и стоит заниматься... Не воплощаясь полностью ни в одном произведении, бродит он по расходящимся тропинкам бытия и надиктовывает единую книгу живописи, вербально-пластический текст... И творец намерен, обязан, обречен просто существовать, являясь и являя, быть частью мира, ведущей себя как целое».



ЖИВОПИСЬ ВЛАДИМИРА СОКОВНИНА

Выставка произведений живописи народного художника России, академика Российской академии художеств Владимира Соковнина экспонировалась 19 января – 7 февраля 2016 года в залах Российской академии художеств.

Владимир Борисович Соковнин родился в Москве в 1955 году. В 1982 году окончил факультет прикладного искусства Московского текстильного института им. А.Н. Косыгина. С 1976 года – участник многих московских, республиканских, всесоюзных художественных выставок, в том числе и зарубежных – в Братиславе (Словакия), Брно (Чехия), Пекине (Китайская Народная Республика), Филадельфии, Вашингтоне (США). С 1985 года – член Союза художников РФ. С 2011 года В. Соковнин – почетный профессор Китайской академии искусств. Преподает в Гуманитарном институте телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, профессор кафедры художественного факультета.

В своем стремлении отразить современность в ее разносторонних проявлениях В. Соковнин обращается к различным видам и жанрам изобразительного искусства. Художник много путешествует по стране, за рубежом, увлеченно работает, пытаясь раскрыть характер людей и природы. Художником движет желание работать над масштабными образами и значительными темами. Крупноформатные сюжетные картины, созданные автором, убедительно продемонстрировали его умение пластически выразить точно сформулированную задачу, свободно организовать сложное композиционное пространство, достичь необходимый колористический ритм. Полученный опыт позволил ему впоследствии обратиться к пейзажу и портрету, сосредоточив на этом свое основное внимание.

В. Соковнин также работал как художник кино и как дизайнер. Он является автором эскизов костюмов к кинофильмам «Чародей» (реж. К. Бромберг), «Кин-дза-дза»

(реж. Г. Данелия), триптиха «Память», находящегося в собрании Музея Великой Отечественной войны на Поклонной горе в Москве, галереи официальных портретов директоров Газпрома, портрета первого президента России Б.Н. Ельцина, портрета Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II, портрета президента Индонезии Мегавати Сукарно Путри и др. Обращает на себя внимание точность портретных характеристик. Его портреты, написанные в свободной манере, выразительны, органично живут в пространстве благодаря синтезу портретной и пейзажной живописи. В портрет он вносит свое отношение и понимание модели, стремится передать индивидуальность и особенности характера своих героев.

В. Соковнин был активным участником воссоздания художественного убранства храма Христа Спасителя, воссоздавал также росписи в храме Воскресения Свято-Покровского женского монастыря и др. Результатом работы над крупными религиозными композициями стало создание целой галереи исторических портретов.

Художник является автором серии пейзажей, в которых он стремится передать собственное размышление и переживание русской действительности. Для художника важен не столько выразительный пейзажный мотив, сколько эмоциональный характер сюжета. Раздумье, умиротворенное состояние звучат во многих пейзажных работах. Обращение к пейзажу позволяет художнику нередко создавать обобщенный синтетический образ-символ, добиваться монументальности изображения посредством пространственных сопоставлений и контрастов светлого и темного, крупных объемов, живописными средствами создавать сложный образ вечного взаимодействия земного и небесного бытия, их гармоничного взаимопроникновения. В его картинах традиционный подход нередко органично сочетается с обобщением, условностью, динамикой композиции, современным отношением к цвету. Самыми значительными в серии пейзажных работ В. Соковнина являются пейзажи старых русских городов и деревень. Внимание к русской старине, русской культуре прошлого видится им как сохранение национального своеобразия русской жизни и русского искусства. Эти работы, посвященные старым русским городам, отмечены выразительным композиционным решением. Своеобразие архитектурных памятников, живописность небольших домиков, их хаотичная расположенность благодаря художественному перевоплощению передают обаяние старинных городов. Магия русского пейзажа, магия старины увлекают В. Соковнина и придают его работам чисто национальный колорит.

Творчество В. Соковнина отмечено наградами, среди которых: ордена Русской Православной церкви «Преподобного Св. Сергия Радонежского» III и II степеней, медали МОСХ и РАХ – за «Воссоздание храма Христа Спасителя», диплом Министерства культуры РФ, золотая медаль Творческого союза художников России и др.

Работы В. Соковнина находятся в собраниях ряда художественных музеев России и в зарубежных частных коллекциях КНР, Франции, Германии, США. В экспозиции представлено около 100 живописных произведений художника разных лет.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЕФРЕМА ИВАНОВИЧА ЗВЕРЬКОВА И ЛАУРЕАТОВ КОНКУРСА ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ ИМ. Е.И. ЗВЕРЬКОВА

К 95-летию со дня рождения художника (1921–2012) в феврале 2016 года в залах Академии художеств состоялась выставка замечательного пейзажиста-лирика Е.И. Зверькова.

Ефрем Зверьков – выдающийся пейзажист, составляющий славу изобразительного искусства России. Его творчество открыло новые пути в развитии национального искусства второй половины XX века. Наследие мастера, создавшего свое направление национального пейзажа и ставшего знаковой фигурой в отечественном изобразительном искусстве, прошло через десятилетия, сохранило ценность и истинную художественную значимость среди множества течений и тенденций нашего времени.

За творческие достижения он был удостоен многих наград и званий: народный художник СССР, академик Российской академии художеств, лауреат Государственных премий, Почетный гражданин Тверской области, член 8 Международных общественных академий. Награжден многими государственными, национальными, профессиональными, общественными наградами, ему присуждена Международная премия «За вклад в мировое искусство» (КНР) и другие премии.

Зверьков принадлежал к поколению «шестидесятников», среди которых было много участников Великой Отечественной войны. Они привнесли в искусство жизненный опыт фронтовых лет. Война обостряла ощущение жизни, понимание подлинных ценностей, закаляла характер. Эти мастера, получив профессиональное образование на рубеже 1940–1950-х годов, в период хрущевской «оттепели» активно и мощно входили в литературу, кинематограф, изобразительное искусство.

Е.И. Зверьков окончил Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова. Его мироощущение формировалось под влиянием ярких личностей: Б.В. Иогансона, И.Э. Грабаря, С.В. Герасимова, Н.П. Крымова и особенно

А.А. Пластова, с которым Зверькова связывала многолетняя дружба. Встреча с великими мастерами помогла молодому художнику осознать себя продолжателем национальной художественной традиции.

На выставке Е.И. Зверьков предстает как мастер натурного этюда. В 1950-е – 1960-е годы и позднее художник много работает на родной тверской земле, в Переславле-Залесском, Подмоскowie и на Севере. Живопись с натуры, пленэр были подлинным увлечением художника. На этюды он ездил в любое время года. Именно работа на пленэре способствовала истинному постижению национальной природы. Кроме того, этюдная живопись была своеобразной лабораторией художника. То новое, что позднее проявлялось в его больших пейзажах-картинах, часто разрабатывалось в этюдах. Проникаясь атмосферой «шестидесятых», он брался за решение новых творческих задач. В наследии мастера – произведения, близкие по сути зарождающемуся в эти годы «суровому стилю». Однако чаще всего художник обращался к созданию импрессионистических пейзажей. Зверьков, мастерски владеющий пленэром, работал быстро, энергично, темпераментно. Писал маслом на картоне, бумаге, холсте широкой плоской кистью. Без предварительной прорисовки смело, объемно и обобщенно он лепил форму открытым мазком, звучным цветом. Цвет всегда имел важное значение в создании образного строя его произведений. Ранние работы живописца характеризуются монументальностью решения, активностью цветовой гаммы. Вместе с тем, в пластической моделировке деревенских домов, деревьев нет отвлеченной условности. Все изображения реалистичны и характерны. Этюдные работы мастера отличаются продуманностью композиционных и ритмических построений, убедительностью колористических решений, тоновых отношений, контрастов светлого и темного. Требовательность к себе, к своему творчеству всегда была присуща художнику.

Однако Зверьков писал далеко не каждый мотив природы, а только тот, который находил отклик в его душе. Тонкий и проникновенный живописец, он мог целыми днями ходить в поисках «своего пейзажа». Художник уникального лирического дарования любил писать первозданную, не тронутую человеком природу. Со временем развивалось чувство восприятия бесконечной красоты мироздания, профессиональные задачи и приемы словно уходили на второй план, уступая место глубокому авторскому замыслу. Обреталась та высокая форма и широта образного содержания, которая характерна для произведений Зверькова. Современники отмечали особую философию, музыкальность, поэзию его пейзажной живописи. В лучших произведениях мастера происходило таинственное перевоплощение реальности в бытийное, вечное.

Важную роль в художественной жизни страны второй половины XX века сыграла более чем полувековая масштабная общественная деятельность Е.И. Зверькова. В 2006 году у мастера возникает замысел проведения Конкурса пейзажной живописи. Эта инициатива нашла поддержку у Н.Г. Сиротиной, замечательного художника и директора Тверского художественного училища имени А.Г. Венецианова. Так начиналась история ежегодного конкурса, который помог выявить и поддержать многих молодых талантливых художников. В 2015 году в Тверском художественном колледже имени А.Г. Венецианова с успехом прошел десятый Конкурс пейзажной живописи имени Е.И. Зверькова. Работы лауреатов конкурса также представлены в экспозиции.

Выдающийся мастер всегда с особым вниманием относился к творчеству молодых, много делал для развития высокого нравственного потенциала новых поколений, продолжения великих традиций изобразительного искусства нашей страны.

Л. Шишова

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«ГРЕЗЫ БЫТИЯ» ИРИНЫ И РИММЫ ЛОТОВЫХ

В экспозицию состоявшейся в марте–апреле 2016 года в залах Российской академии художеств выставки «Грезы бытия» вошли живопись и графика Ирины Лотовой и керамика Риммы Лотовой.

Ирина Лотова родилась в 1958 году в семье художников. Училась в Московской художественной школе №1, окончила Московское академическое художественное училище памяти 1905 года. С 1979 г. участвовала в выставках, где ее работы привлекали внимание своеобразным цветовым видением, обостренной декоративностью. С 1982 г. – член МОСХ. Особые отношения у художника сложились с Переславлем-Залесским, где в течение нескольких лет она работала в Доме творчества, а потом ее мастерской стал собственный дом и сад под Переславлем.

И. Лотова называет свой сад «мастерской пленэра», где она решает сложные проблемы цвета в световоздушной среде. Ирина Лотова предпочитает живопись сочинять. В качестве эпиграфа к произведениям сама художница склонна выбирать одно из названий ее полотен – «Другая реальность». Модель идеального мироздания по Лотовой – это сад, райский уголок, где природа предстает во всей своей красоте, где расцветают необыкновенные цветы, где в полифонии красок, многочисленных нюансов и оттенков буквально ощущаешь аромат цветов и трав.

В своих фантазиях мастер отсылает зрителя к реконструкции райского сада, Эдема, некоего прообраза начала земной жизни. В ее мире красота торжествует над обыденностью, а человек не противопоставляется и не растворяется в природе. Они – единое целое.

Большое влияние на формирование личности художника оказали французские постимпрессионисты, творчество русских художников – Врубеля, Борисова-Мусатова, Павла Кузнецова. Важно отметить еще одну черту, продиктованную историей семьи. Дедушка – ученик П. Уткина и бабушка, саратовские художники, не только передали

Ирине особую эстетику русского символизма, но и ту уникальную живописную культуру, которая вошла в историю как объединение «Голубая роза».

Лотова уверена, что именно искусство прошлого далеко не исчерпало себя и способно дать импульс к рождению нового, главное – стремление к познанию. В московской мастерской И. Лотова пишет композиционные интерьеры с фигурами, выстраивая их в реальном пространстве и преобразуя на холсте. В пейзажах, интерьерах и отвлеченных композициях И. Лотовой большое значение имеют женские фигуры, часто в длинных платьях и с веерами, которые она использует как для решения чисто формальных задач, так и для выражения определенного эмоционального состояния.

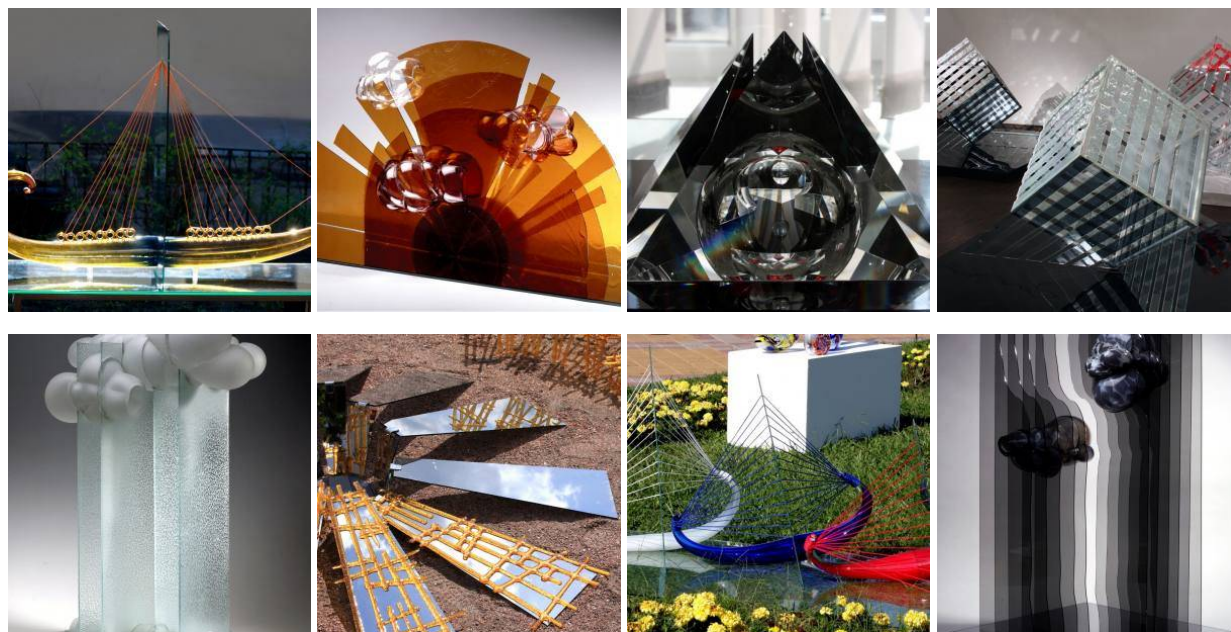
Дамы в кринолинах, веера и банты на полотнах художника – это и давнее увлечение театром, и возможность более сложного колористического и пластического построения картины. Театр для И. Лотовой имеет особый смысл, понимаемый как энергия, сила, которой покоряется обыденность. Она любит «странные, чудные вещи», которые дают возможность выйти за грани привычного. Особую атмосферу на выставке создает керамика Риммы Лотовой. Ее искренние, выразительные работы проникнуты лирическим настроением и тонким чувством юмора.

Римма Лотова родилась в 1930 г. в семье живописцев. Окончила Ленинградское Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухомовой. Много лет работала в монументальной и садово-парковой скульптуре. Более 20 лет назад, когда стала жить в доме под Переславлем, она вернулась к пластике малых форм, к керамике. Жизнь на природе, в саду, где все в движении, все изменчиво и разнообразно, где масса впечатлений, совершенно изменили творческую жизнь художника.

Темы произведений Р. Лотовой связаны с любимым городом Переславлем, где она неоднократно работала в творческих группах, с жизнью в деревне. Мир образов Лотовой поэтичен и одухотворен, реалии окружающего мира преобразены фантазией художника. Героями многих ее работ стали животные, которые жили в их доме. Ее вдохновляет народное и наивное искусство.

Важную роль в керамике Лотовой играет цвет, с помощью которого ее образы обретают эмоциональное звучание. В поэтическом мире Р. Лотовой тоже заложена идея поиска райского сада – места, где душа ощущает покой и гармонию. Искусство Риммы Лотовой, наполненное радостью бытия, передает состояние созерцания красоты, любви ко всему сущему на земле.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



«ОТРАЖЕНИЯ» ЮЛИИ МЕРЗЛИКИНОЙ

Выставка произведений заслуженного художника РФ, члена-корреспондента Российской академии художеств Юлии Мерзликиной «Отражения», которая экспонировалась 19 апреля по 8 мая 2016 года в залах Российской академии художеств, познакомила с авторскими уникальными произведениями разных лет, что составляет весьма разнообразную и внушительную панораму творчества. Многие работы зритель увидел впервые.

Основным материалом творчества Ю.Мерзликиной стало художественное стекло. Устремленность автора к решению пространственных задач объясняет ее интерес к оптическому стеклу, работа с которым началась еще в студенческие годы.

По окончании в 1992 году кафедры стекла Московского высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановское) художница активно включилась в современный художественный процесс. В 1999 году она защитила кандидатскую диссертацию на тему «Оптическое стекло в декоративно-прикладном искусстве», в которой сформулировала творческое кредо в работе с этим материалом. «В центре внимания художника становится пластика иллюзорного пространства. Форма объекта не играет первостепенной роли. Она – лишь огранка для тех оптических эффектов, которые становятся основополагающими при создании скульптур из стекла».

Пространство-иллюзия и его игровое восприятие – одна из актуальных тем в современном искусстве. Создав целый ряд разных по характеру оригинальных произведений, в том числе, витражные панно из оптического стекла для интерьеров, Мерзликина заявила о себе как яркая творческая личность со своим узнаваемым авторским стилем. Уже первые ее работы обратили внимание необычностью образно-пластического строя и средств выразительности, они заметно выделялись на фоне общего художественного потока произведений (композиции «Черная дыра», «Вселенная», «Дыхание огня»).

В общей эволюции художественного стекла от предмета к арт-объекту произведения Ю. Мерзликиной сыграли решающую роль.

Инновационные поиски автора неразрывно связаны с экспериментом в сфере авторских технологий и технических приемов. Мерзликина владеет широкой палитрой разных технических средств, используя те или иные из них в соответствии с замыслом произведения. Здесь и пластические формообразы из горячего гутного стекла, и объемно-пространственные конструкции из листового и зеркального стекла. Ее объекты всегда созвучны и органичны средовой ситуации, они рвутся в архитектурное пространство, на пленэр. С 2005 года она постоянный, активный участник, дипломант международных выставок и конференций в рамках проекта «Open air».

Работа с плоским листовым стеклом стала программной задачей художников ввиду сокращения производственных возможностей и переноса акцента на работу в студии, в мастерской. Мерзликина одна из первых с присущей ей способностью к пространственному мышлению вдохнула в этот материал ощущение пластического трехмерного объема, света и воздуха (серия «Облака»: «Дождь», «Гроза», «Снег», «Ветер»).

Подлинной новацией в отечественном стеклodelии стала серия Мерзликиной «Кубы», воспринимаемые теперь как «кодовые» знаки автора. Композиции из серии «Стихии» (2010–2012 гг.) из четырех крупных по размеру кубов с цветной металлизированной поверхностью из широких полос преобразуют пространство, насыщая его излучением света и цвета, напряжением ритмов. Поставленные под углом к поверхности, укрепленные на одной точке опоры, они создают кинетический эффект вращения вокруг своей оси. Вариативность их пространственного существования в интерьере или в открытой среде расширяет поле их эстетического воздействия. В них чувствуются отзвуки уроков русского конструктивизма, и вместе с тем они существуют как самозначимые объемно-пространственные арт-объекты в контексте современного искусства.

Пространственные связи объекта и пространства особенно ярко раскрылись в жанре лэнд-арта. Мерзликина постоянно участвует в пленэрных выставках «Стекло и керамика на траве» на Елагином острове в Санкт-Петербурге, «Стекло на траве» в Музее-заповеднике «Царицыно» (2001–2007), усадьбе «Архангельское», Российской академии художеств, является их соорганизатором, вдохновителем. Открытое пространство ведет художников к транскрипциям и новому прочтению традиционного, известного, к свободному эксперименту с формой, материалом, техническими средствами. Чисто дизайнерский ход виден в решении объектов и инсталляций Ю. Мерзликиной с их, по сути, архитектурными формообразующими модулями, которые так органично живут в ландшафтной среде.

На выставках в открытом пространстве с особой выразительностью прозвучали композиции-инсталляции из зеркального стекла, их пространственно-иллюзорный, оптический эффект (серия «Отражения»: «Зеркальная дыра», «Отражения Солнца», «Отражения Царицыно» и др.). В композиции «Солнцеворот», показанной на выставке во дворике РАХ, Мерзликина остроумно использовала многократное отражение окружающей среды в поверхностях круглых и квадратных зеркальных пластин, поставленных на земле под углом друг к другу в определенном ритме. Словно в бегущих кадрах, в природной среде взгляду открывалось нечто новое, неожиданное, ранее незамеченное. Преобразовательное, игровое начало составляет эстетический смысл таких произведений.

Высокий профессионализм Ю. Мерзликиной ярко проявился при создании ряда архитектурно-художественных работ: серии витражей для интерьеров резиденции

патриарха Алексия II в Переделкине, декоративно-световых композиций для интерьеров головного офиса Внешторгбанка России в Москве.

С 1998 года Мерзликина является постоянной участницей всех больших общественно-значимых всероссийских художественных и зарубежных выставок, а также крупных российских и международных симпозиумов по стеклу в Венгрии, Чехии, Словакии, на Украине, в России (Гусь-Хрустальный, Сочи, Никольск), триеннале художественного стекла во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства.

Трудно переоценить роль и влияние на процесс развития искусства стекла Международного симпозиума в городе Никольске Пензенской области, ставшем центром российского стеклоделия. Ю. Мерзликина как его активный участник (инициатор и организатор – художник, член-корреспондент РАХ А. Фокин) играет исключительную роль. Ее работа с мастерами-стеклодувами представляет собой мастер-класс для начинающих свой путь художников, а сами произведения, созданные в технике гутного стекла, являют собой образцы высокой пластической культуры (композиции «Движение», «Ниитаки-Мару», «Никольский хоровод», «Олимпийский огонь», «Перо синей птицы», «Песнь России» и др.).

Значительность творческой личности Юлии Мерзликиной выступает во всем многообразии форм ее деятельности. С 1994 года она преподает, а с 2008 года возглавляет кафедру «Художественное стекло» Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. За эти годы Мерзликина Ю.Н. воспитала целое поколение молодых художников, многие из них стали лауреатами и дипломантами московских и международных выставок.

Произведения Мерзликиной вошли в собрания ведущих российских и европейских музеев декоративного и современного искусства, таких как Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Московский музей современного искусства, Музей стекла Елагиноостровского дворца-музея в Санкт-Петербурге, Музей стекла в Гусь-Хрустальном, Львовский музей стекла, а также галереи США, Финляндии, Швейцарии, Венгрии, Чехии.

Наиболее яркие авторские работы были отмечены специальными наградами. Цикл творческих работ «Облака» был удостоен диплома РАХ в 2005 году, объект «Лады» из серии «Корабли» отмечен Золотой медалью РАХ (2008).

Юлия Мерзликина – художник своего времени. Она чутко улавливает его эстетические ориентиры, его пространственно-временные измерения и как большой талантливый художник передает свои ощущения в «блестящем» искусстве стекла. Постоянство открытий стали неперенным признаком творчества Мерзликиной.

*Л.В. Казакова, доктор искусствоведения
Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств*



«ЦВЕТЫ И ПТИЦЫ» ЯНЬ ДУНЬЦЗЯНЯ

Российская академия художеств и Санкт-Петербургский центр искусств представляют уникальную выставку произведений живописи и графики художника высшей квалификации при Министерстве культуры Китая Янь Дуньцзяня с 26 апреля по 5 июня 2016 года в залах МВК РАХ Галереи искусств Зураба Церетели. В экспозиции представлено около 70 работ художника.

Автор – член правления Шэньчжэньского союза художников, заместитель исполнительного директора центра культурного взаимодействия в сфере китайской каллиграфии и живописи, заместитель секретаря специального комитета каллиграфии и живописи при Министерстве культуры КНР, глава Пекинской академии каллиграфии и живописи Хайюэ, приглашенный художник Академии живописи имени Хуан Тинцзяна, художник, рекомендованный «Искусством Китая».

Янь Дуньцзянь с детства проявил способность к рисованию. В десятилетнем возрасте он начал свое обучение у художников Сюй Пэйчэнь и Чэн Дали, в семнадцать лет принял участие в художественной выставке в провинции Цзянсу. В двадцать лет участвовал в ряде художественных выставок Нанкинского военного округа, в двадцать три года поступил в Нанкинский педагогический институт. Янь Дуньцзянь – художник, который чтит традиционное китайское искусство, изучая в течение десяти лет характерные его особенности, следует его канонам, не боясь при этом экспериментировать. Более тридцати лет художник работает в стиле «гунби» в жанре «цветы и птицы» и «горы и реки». Он дает более современное толкование этой традиционной теме в китайской живописи. Для мастера стиль «гунби» представляет особую элегантность, которая является отличительным признаком картин южной школы пейзажной живописи.

Художник, обращаясь к предметному миру, выражает собственные чувства без каких-либо ограничений – в этом состоит главное отличие китайской живописи от западной. Янь Дуньцзянь находится в постоянном поиске выражения прекрасного. Несмотря на то, что цветы и птицы являются природными созданиями, для мастера они

также являются поводом для созерцания человеческой жизни. «Цветы красноречивы», и способность выразить чувства через объекты окружающего мира является признаком выдающегося мастерства. Картины художника ценятся среди китайских коллекционеров за сочетание простых сюжетных линий и сложной техникой рисования.

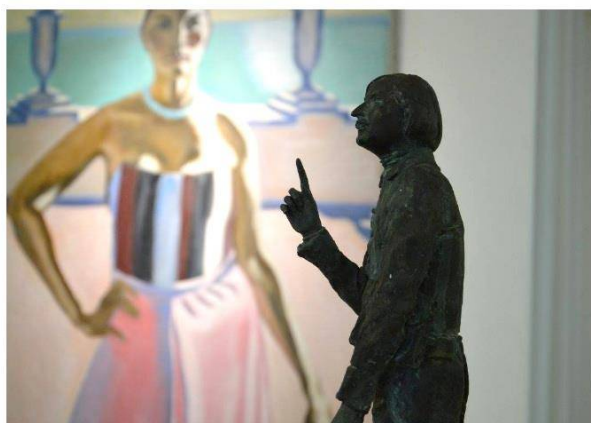
Янь Дуньцзянь утверждает: «Поистине искусство облагораживает душу, в обычной жизни я всегда могу найти объект высоких устремлений, все вокруг есть гармония. Искусство помогло мне постичь внутренние законы естества и обрести мудрость».

Янь Дуньцзянь – не только выдающийся художник, но и замечательный поэт, прозаик, публицист. Особенно ярко проявился аналитический талант художника в его размышлениях о теории искусства. В сочинении «Китайская живопись тушью – традиции и «генетическая рекомбинация» Янь Дуньцзянь на примере техники рисования исследует истоки развития китайской живописи и ее новые формы воплощения в творчестве современных мастеров.

Биография художника вошла в такие издания справочной литературы, как «Большой словарь мировой каллиграфии и гравировки», «Китайский биографический словарь современников», «Таланты Китая», «Изящные жанры китайского стихосложения», «Эмигрантская звезда» и т.д. Произведения Янь Дуньцзяня входят в состав коллекций многих художественных и частных организаций в Китае и за рубежом. Уже на протяжении длительного времени ценители искусства проявляют стойкий интерес к его творчеству.

В рамках выставки Янь Дуньцзянь будет проводить мастер-классы по традиционной китайской живописи.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



ВЫСТАВКА «РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ В НОВОСИБИРСКЕ»

Новосибирский государственный художественный музей и Российская академия художеств представляют масштабный выставочный проект «Российская академия художеств в Новосибирске».

Это художественный проект, призванный популяризировать творчество ведущих российских художников, членов президиума РАХ, академиков и членов-корреспондентов РАХ в Сибири. Состоит он из двух частей. Первая часть представляет собой сформированную Российской академией художеств выставку «Своевременное искусство», в которой участвуют 37 известных мастеров: Леонид Баранов, Зураб Церетели, Дмитрий Жилинский, Мария Красильникова, Иван Лубенников, Татьяна Назаренко, Наталья Нестерова, Александр Ситников, Ирина Старженецкая и другие. Выставка с успехом прошла в Москве, Казани, Кирове, Нижнем Новгороде, Ижевске, Перми, Нижнем Тагиле, Иrbите... Более 130 живописных, графических и скульптурных работ теперь увидит и новосибирский зритель.

Во второй части, подготовленной Новосибирским региональным отделением ВТОО «Союз художников России», будут показаны работы ведущих современных художников Западной Сибири, отмеченных почетными званиями, медалями, дипломами и благодарностями Российской академии художеств. Среди них: член-корреспонденты РАХ: Вадим Иванкин, Виктор Лагуна, Михаил Омбыш-Кузнецов, Николай Ротко (Новокузнецк), Георгий Кичигин (Омск), почетный академик РАХ Виктор Бухаров, художники Николай Мартыанов, Александр Крутиков, Анатолий Никольский, Владимир Фатеев (Новосибирск), Андрей Машанов и Евгений Дорохов (Омск), Сергей Лазарев (Томск).

Выставка «Российская академия художеств в Новосибирске» откроет программу торжественных мероприятий, посвященных 30-летию основания Регионального отделения академии художеств «Урал, Сибирь и Дальний Восток». В эту программу входит также искусствоведческая конференция, которая пройдет в музее 28 апреля.

Этот по-настоящему масштабный, уникальный проект позволит жителям Новосибирска близко познакомиться с творчеством крупнейших мастеров русского искусства второй половины XX – начала XXI века. Для всех любителей изобразительного искусства эта встреча с Российской академией художеств обещает стать интереснейшей, яркой и незабываемой.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств



ДОГОВОР О СТРОИТЕЛЬСТВЕ КИТАЙСКО-РОССИЙСКОГО ЦЕНТРА КУЛЬТУРНОГО ОБМЕНА

Делегация Российской академии художеств во главе с Президентом Академии З.К.Церетели в апреле 2016 года посетила город Ланьчжоу провинции Ганьсу. Визит состоялся по приглашению китайской стороны в рамках развития международного культурного сотрудничества России и Китая.

Во время поездки делегация познакомилась с основными историческими и культурными достопримечательностями города Ланьчжоу, провела встречи с руководством провинции Ганьсу.

По результатам поездки состоялось подписание договора о строительстве Китайско-российского центра культурного обмена в рамках проекта «Один пояс – один путь». В соответствии с пунктами договора на территории Нового Района г. Ланьчжоу в Центре планируется создать Музей современного искусства Зураба Церетели, в котором разместится масштабная экспозиция произведений знаменитого художника. В соответствии с проектом центра, который займет площадь более 50 000 квадратных метров, в его состав войдут экспозиционные площади для проведения российских и международных выставок современного искусства, конференц-залы и лектории, аудитории для мастер-классов.

В рамках деятельности Центра планируется проведение выставок, образовательных и научных программ с привлечением российских художников и исследователей, а также ученых и творцов других зарубежных стран. Разработку концепции и формирование основных направлений деятельности Китайско-российского центра осуществила группа экспертов Московского музея современного искусства и Российской академии

художеств под руководством Президента Академии, директора ММСИ Зураба Церетелии исполнительного директора музея – Василия Церетели. Проект центра с учетом всех актуальных требований к современному музейному пространству будет реализован при участии французского эксперта Поля Алезра – главы компании Avesta Group, которая занимается разработкой стратегий развития территорий, архитектурным и культурным планированием, формированием стратегий развития территорий при помощи имеющихся на ней или создаваемых культурных ресурсов.

В рамках договора Зураб Церетели осуществит и два собственных творческих проекта – создаст монумент «Шелковый путь», а также композицию «Искусство», которая будет установлена перед зданием Китайско-российского центра культурного обмена. В настоящий момент автор уже приступил к работе над проектами.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Памяти Андрея Владимировича Толстого (1956–2016)

IN MEMORY OF A.V. TOLSTOY



**Андрей
Владимирович
Толстой**
(1956–2016)

В ночь на 11 февраля 2016 года ушел из жизни замечательный искусствовед, директор Института, доктор искусствоведения, профессор, академик, крупнейший отечественный специалист в области русского искусства Серебряного века, внесший значительный вклад в возвращение на родину творчества многих выдающихся русских художников-эмигрантов, Андрей Владимирович Толстой. Всего несколько месяцев он был членом редакционного Совета нашего журнала. И даже за это короткое время он внес ощутимый вклад в развитие журнала, дал несколько фундаментальных идей, которые мы постараемся воплотить в жизнь.

А.В. Толстой – выпускник отделения истории искусства Исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, которое он с отличием окончил в 1979 году. Тема его кандидатской диссертации – «Русско-французские художественные связи конца XIX – начала XX веков». С 1983 года А.В. Толстой работал в Научно-исследовательском институте теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, занимаясь вопросами отечественного искусства XX века. В 2011–2012 гг. являлся заместителем директора ГМИИ им. А.С.Пушкина по научной работе. Возглавить Научно-исследовательский институт ему довелось в 2013 году, в сложное время, которое переживает страна.

А.В. Толстой – автор монументальной и первой в своем роде монографии «Художники русской эмиграции» (М., 2005), а также более 100 статей по истории русского искусства XIX–XX веков и по истории художественных связей России и стран Европы того же периода, а также по художественному наследию Русского Зарубежья. В последние годы практически все каталоги выставок ведущих музеев страны, посвященных творчеству русских художников-эмигрантов так называемой «первой волны», включали статьи А.В.Толстого.

Научная деятельность А.В.Толстого была отмечена многими академическими наградами.

Куратор многочисленных выставок, Андрей Толстой на протяжении многих лет являлся членом жюри конкурса инновационных музейных проектов «Меняющийся музей в меняющемся мире» Благотворительного фонда В. Потанина, входил в состав оргкомитета национальной премии в области современного искусства «Инновация».

Редкая выставка в Академии художеств открывалась без участия А.В.Толстого. Его выступления всегда отличались безупречным владением темой, доброжелательностью и искренним интересом к творчеству художника, которое он представлял.

А.В. Толстой вел активную преподавательскую деятельность, отличаясь широчайшим кругозором и энциклопедическими знаниями. Поэтому ведущие вузы Москвы считали за честь пригласить его читать студентам лекции по российскому и западному искусству XX века. МГАХИ им В.И.Сурикова, Московский Архитектурный институт, Институт Европейских культур при РГГУ потеряли блестящего преподавателя, глубокого ученого.

В архиве журнала «Искусство Евразии» хранится одно из последних интервью Андрея Владимировича Толстого, которое он дал на выставке в Красноярске в декабре 2015 г. Представляем его нашим читателям как знак уважения и памяти выдающегося искусствоведа и тонкого ценителя искусства.

Утрата невосполнима, но память наша да будет вечной к Вам, Андрей Владимирович.

* * *

В связи с безвременной кончиной А.В. Толстого редакция предлагает читателям познакомиться с одним из лучших очерков искусствоведа «Русские художники во Франции 1900-1920 - е гг.» (в сб. «Пути и перепутья». Вып. 5, 2001. С. 37-56). Он интересен не только публикацией интереснейших моментов жизни и творчества российских художников в эмиграции, но и являет собой образец высокопрофессиональной искусствоведческой работы. Такие работы являются вехами в истории искусствоведческой мысли и не утрачивают своего значения со временем, напротив, приобретают еще большее значение и с точки зрения исторического и теоретического искусствоведения. Очерк может быть представлен как образец искусствоведческой мысли.

Искусство Евразии

№ 1 (2), 2016

научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2016

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2016