

Дата публикации:  
12 октября 2016 г.



# №2(3) 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.

ISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International  
scientific  
electronic  
journal

[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Контакты  
редакции:  
+7 3852 29-08-77  
[eurasia-art@yandex.ru](mailto: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: pkrmahajan@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](http://www.eurasia-art.ru)

Изображение на обложке:  
Олень "Золотые рога". Западная  
Монголия. Фото: А. Клюев.

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: 12 октября 2016 г.

© Авторы статей, 2016

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2016

## The Art of Eurasia No 2(3) 2016

Electronic journal  
www.eurasia-art.ru  
ISSN 2518-7767  
Publication date: 12.10.2016

### 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)  
Tszyaozhen 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: Deer «The Golden Horns». Western Mongolia. Photo by A. Klyuyev.

## СОДЕРЖАНИЕ

Приветственное слово <b>О.А. Кошкина</b> , главного ученого секретаря Президиума Российской академии художеств	6
Вступительное слово главного редактора <b>М.Ю. Шишина</b>	7
<b>ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ</b>	
<b>Белокурова С. М.</b> Тамговые знаки в культуре номадов как предмет искусствоведческого анализа	10
<b>Дулам С.</b> Культурный код «танцующего человека» петроглифического комплекса Рапшаан-Хад	17
<b>Б. Умирбек.</b> Формы тамговых знаков на территории Баян-Ульгийского аймака Монголии	28
<b>ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ</b>	
<b>Бабина О.А.</b> Путь художественных исканий. Андрей Осипович Никулин	45
<b>Даценко А.А.</b> Вдохновленный морем	60
<b>Зотова О.И.</b> Уссурийская городская организация ВТОО «Союз художников России»: к вопросу об истории развития	69
<b>Корзинова О.В.</b> Ян Тоороп в кругу европейских символистов	76
<b>Кушнарёва А.В.</b> Жизнь ясновидца упадка. Введение в творческую биографию Альфреда Кубина	85
<b>Малявин В.В.</b> Эксперимент в смирении	93
<b>Тома Л.А.</b> С высоты птичьего полета. Московские и не только гуаши Евгении Гамбурд (1913–1956)	100
<b>Тугаринова С.Д.</b> Николай Никогосян – свидетель эпохи. Скульптурное оформление высотного здания на Кудринской площади в Москве	113
<b>Филиппова О.Н.</b> Пейзаж в творчестве Н.М. Ромадина	123
<b>ВЕРНИСАЖ</b>	
<b>Мурина Л.Р.</b> Межрегиональный пленэр «Индустриальный Кемерово»	134
<b>Фу Цзяожэнь.</b> Выступление на открытии российской художественной выставки «Сибирь – Дальний Восток» в г. Нинбо Китая	144
<b>ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ</b>	
<b>Сидорова О.В.</b> Графика из коллекции П.И. Басманова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края	146
<b>Тютюгина Н.В.</b> «Начало храма этой жизни». Духовные аспекты сотрудничества Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой	160
<b>ФИЛОСОФИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА</b>	
<b>Соловьев В.С.</b> Три речи в память Достоевского (выдержки)	186
<b>ВЕСТНИК АКАДЕМИИ</b>	
Выставка З.К. Церетели в Новом Иерусалиме	190
«Ступени»: выставка произведений Михаила Кудреватого	192
«Бесконечно об одном и том же»: выставка Владимира Колесникова	194
«Вместе»: выставка произведений Олега Осина и Людмилы Воловой	196
«Возвращение. Акварели Серебряного века»: выставка Александры Коноваловой	199
Выставка произведений Игоря Новикова	201
«Диалог с сыном»: выставка произведений Юрия Григоряна и Юрия Григоряна младшего	203
Выставка «Учителя и ученики»	205
Выставка «Алексей Шмаринов. Прогулки по Италии» в Абрамцево	207
Выставка произведений З.К. Церетели во Пскове	208
Выставка произведений Александра Ястребенецкого. К 60-летию художника	209

## CONTENTS

Foreword by O.A. Koshkin, Chief Scientific Secretary of the Presidium of the Russian Academy of Arts	6
Editor's Foreword ( <b>Mikhail Shishin</b> )	7
<b>EURASIAN HERITAGE</b>	
<b>Belokurova S. M.</b> Brands in nomadic culture as an object of art analysis	10
<b>Dulam S.</b> Cultural patterns of a «dancing man» in petroglyph complex Rashaan-Khad	17
<b>B. Umirbyek.</b> Types of Stamps on the Territory of Bayan-Ulgii Province of Mongolia	28
<b>ART OF THE XX-XXI CENTURIES</b>	
<b>Babina O. A.</b> The way of artistic searches. Andrei Osipovich Nikulin	45
<b>Datsenko A. A.</b> Inspired by the sea	60
<b>Zotova O.Z.</b> Ussuri organization of «Union of artists of Russia»: to the history of development	69
<b>Korzinova O.V.</b> Jan Toorop in the circle of European Symbolists	76
<b>Kushnareva A.V.</b> Life of clairvoyant of decadence: introduction in the biography of Alfred Kubin	85
<b>Malyavin V.V.</b> An experiment in humility	93
<b>Toma L.A.</b> From the height of bird's flight. Works in gouache and many others by Eugenia Gamburd (1913–1956)	100
<b>Tugarinova S.D.</b> Nikolay Nikogosyan – witness of the epoch. Sculptural design of a high-rise building on Kudrinskaya Square in Moscow	113
<b>Filippova O.N.</b> Landscape in the creative work of N. M. Romadin	123
<b>VERNISSAGE</b>	
<b>Murina L.R.</b> Interregional plein-air «Industrial Kemerovo»	134
<b>Fu Tszyaozhen.</b> Speech at the opening of the Russian art exhibition «Siberia – the Far East» in Ningbo, China	144
<b>IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES</b>	
<b>Sidorova O.V.</b> Graphic arts of P.I. Basmanov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai	146
<b>Tyutyugina N.V.</b> «Starting the Temple of this life...». Spiritual aspects of cooperation between N.K. Roerich and M.K. Tenisheva	160
<b>PHILOSOPHY AND THEORY OF ART</b>	
<b>Solovyov V.S.</b> Three speeches in memory of Dostoevsky (excerpts)	186
<b>ACADEMY NEWS</b>	
The exhibition by Z.K. Tsereteli in New Jerusalem	190
«Steps»: the exhibition of works by Mikhail Kudrevaty	192
«Infinitely about the same thing»: the exhibition by Vladimir Kolesnikov	194
«Together»: the exhibition of works by Oleg Osin and Lyudmila Volova	196
«Return. Watercolors of the Silver Age»: the exhibition by Alexandra Konovalova	199
The exhibition of artworks by Igor Novikov	201
«Dialogue with the son»: an exhibition of works by Yuri Grigoryan and Yuri Grigoryan Jr.	203
The exhibition «Teachers and Students»	205
The exhibition «Alexey Shmarinov. Walks in Italy» in Abramtsevo	207
The exhibition of works by Z.K. Tsereteli in Pskov	208
The exhibition of works by Alexander Yastrebenetsky. To the 60th anniversary of the artist	209



**Олег  
Александрович  
Кошкин,**  
главный ученый  
секретарь  
Президиума  
Российской  
академии художеств

### **Приветствую читателей электронного журнала «Искусство Евразии»!**

В первых номерах журнала появились интересные рубрики, в которых можно было прочитать о выдающихся художниках, архитекторах прошлых времен, археологических открытиях, познакомиться с искусством XX-XXI веков, в рубрике «Мастерская» получить советы старых мастеров.

Своими мыслями об искусстве и о проблемах художественного образования поделились известные художники и искусствоведы. В разделах «По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей» и «Вернисаж» читателям открылись музейные коллекции и обзоры международных, республиканских, межрегиональных и персональных выставок.

Очень своевременно журнал отражает хронику событий Российской академии художеств: концептуальные программы, конференции, юбилеи, включает статьи о членах Российской академии художеств и работе ее отделений.

Сегодня издание уже читают в 15-ти странах мира, это художники, сотрудники художественных музеев, искусствоведы, студенты и преподаватели училищ и университетов, работники СМИ, школьные учителя, широкие слои любителей искусства. В этом я вижу большую заслугу организаторов и главного редактора журнала члена-корреспондента Российской академии художеств М. Ю. Шишина.

Уверен, что журнал будет способствовать сближению народов Евразии, создавать благоприятные условия для диалога цивилизаций, усилению авторитета российской гуманитарной науки на евразийском пространстве.

## ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



**Михаил Юрьевич  
Шишин,**  
Главный редактор

### **Уважаемые читатели!**

Перед вами очередной выпуск журнала «Искусство Евразии». Мы надеемся, что для вас приоткроются новые страницы из жизни и творчества известных мастеров, вы узнаете о художниках, о которых до обидного мало или вообще ничего не было известно. От Голландии до Тайваня – такова география искусства в новом выпуске журнала. Постоянные читатели встретятся как с уже знакомыми, так и с новыми авторами. Мы благодарны им за яркие и интересные материалы и будем рады публиковать их и в дальнейшем.

В колонке редактора хотелось бы остановиться на творчестве художника, чье имя, наверное, мы никогда не узнаем. Но его искусство изумляет своим совершенством – речь идет об образе оленя на обложке нашего журнала.

Неслучайно петроглиф «солнечного оленя» – один из ведущих символов так называемого «звериного стиля» – открывает наш очередной выпуск. Мы обнаружили его этим летом в очередной экспедиции по Западной Монголии в отрогах горы Таван Богд, которая, как краеугольный камень, замыкает собой границы трех крупнейших евразийских государств – России, Китая и Монголии. Сама эта вершина поражает своей красотой и священна для многих народов Большого Алтая. «Олень» был создан в бронзовом веке, когда на громадном пространстве от Западной Монголии до Причерноморья раскинулся великий и многоликий скифский мир. Его северная граница проходила по Алтаю, и это была не периферия культурного пространства, а один из центров «Великой Скифии», о чем убедительно говорят сокровища Пазырыкских курганов в Эрмитаже. А на юге «звериный стиль», еще живой, активно применяемый в украшениях предметов, обнаруживает в Тибете в 20-х годах прошлого века выдающийся ученый Ю.Н. Рерих.

О происхождении скифов, саков, юэджей археологи и историки ведут жаркие дискуссии. Но для художников, искусствоведов и, думается, для всех любителей искусства очевидно: «олень» – подлинный шедевр изобразительного искусства. Кто был его творцом, кто этот скифский художник, создавший его на плоскости скалы, – мы не знаем, но очевидно, что это был выдающийся Мастер, с сильным чутьем пропорций и художественным вкусом, стремящийся к художественной выразительности и способный блестяще обобщать натурные наблюдения. Он был одарен не только художественно; он был мыслителем. Мир, окружавший его, был для него живым в каждой своей части; даже камень был жив, и из его недр он с любовью извлекает образ солнечного оленя. Камень был живым веществом, хранящим в себе великое множество различных образов. Вызывая своим резцом оленя из массы скалы, Мастер делал очевидной всюдную и животворящую энергию Жизни.

Миф о «солнечном олене», который на своих рогах каждое утро выносит Солнце, щедро дарует свет, тепло и радость всему живущему, встречается повсеместно на пространстве Евразии. Олень – космическое существо. В этой композиции, ориентированной точно на восток, он летит, и мы чувствуем это совершенно отчетливо. Морда оленя обратилась в клюв,

рога, словно языки пламени, стелются вдоль спины, а под ним видны мелкие фигурки всадников и животных.

...Представим себе на мгновение, как у готового изображения собрались соплеменники Мастера. Они замерли перед ним – и не только с чувством религиозного преклонения: в их душе вспыхнуло яркое переживание Красоты. Его светлое пламя озарило сознание, сердца наполнились несказанным чувством радости и тепла, которое может принести только Искусство.

Может быть, не только для своих современников высекал своего оленя Мастер, может быть, это послание и нам, завет так же стремиться к Красоте и Искусству, которые, поверх всех границ, объединяют Евразию.

## INTRODUCTORY REMARKS

**Mikhail Shishin**  
**Editor-in-chief**

**Dear readers,**

You have the latest edition of the magazine «The Art of Eurasia» before you. We hope that new pages about life and art works of many famous artists will be opened for you, you will also learn about artists, who were known a little or there was no information about them. The geography of art in this issue is from Holland to Taiwan. Our regular readers will get acquainted with both familiar and new authors. We are grateful to them for the picturesque and interesting articles and we will be glad to publish them in future.

In the editorial I would like to focus on the art of the artist whose name will probably be never known for us. But their art amazes with its perfection, as it is referred to the image of a deer on our magazine cover.

It is no coincidence that the petroglyph of the «sunny deer», is one of the leading symbols of so-called «animal style art», is depicted on the cover of our new issue. We discovered it this summer in our regular expedition to Western Mongolia in the spurs of the Tavan Bogd, which as the cornerstone, closes by itself the borders of the three largest Eurasian States – Russia, China and Mongolia. This peak impresses its beauty and is holy for many peoples of Great Altai. The «deer» was made in the Bronze Age, when the great and multifaced Scythian world spread in huge space from Western Mongolia to Black Sea region. Its northern border passed in Altai, and it was not the periphery of cultural space, and one of the «Great Scythia» centers, what is conclusively proved by the treasures of Pazyryk burials in the Hermitage. And in the South «the animal style art», which was still existed and actively used in decoration of subjects, was found in Tibet by the outstanding scholar Yuri Nikolayevich Roerich in the 1920s. Archeologists and historians actively debate about origin of the Scythians, the Saka and the Yuezhi. But for artists, art experts and, it seems, for all art lovers it is obviously: «the deer» is the genuine masterpiece of visual arts. Who was its creator, who was this Scythian artist, made it on the plane of cliff – we do not know, but it is evidently, that he or she was an eminent Master with strong feel of proportions and artistic taste, aspiring to depict artistic expression and able to generalize field studies stunningly. He was endowed not only artistically, but he was also a thinker. The world around him was living in its every part, even a stone was living and he took the image of the sunny deer out of its depth with love. Stone was a living being, keeping inside a great amount of various characters. The Master made obvious omnipresent and life-giving energy of Life, evoking with their chisel the deer out of the cliff mass.

The myth about «the sunny deer», which every morning brings out on its horns the Sun, grants light, warmth and happiness for all leaving creatures, is found everywhere in Eurasia. The deer is the cosmic being. In this composition, oriented exactly to the East, it flies, and we can feel it quite clearly. The deer's muzzle turned into beak, horns, as tongues of fire, stretch across the back, and under it there can be seen small figures of horsemen and animals.... Let's imagine for a moment, as near the final image the Master's tribesmen got together. They stood motionless in front of him with not only feeling of religious worship, but bright experience of Beauty flashed in their souls. Its light flame illuminates consciousness, the hearts filled with the indescribable feeling of happiness and warmth, which can be brought only by Art.

Probably, Master carved his deer not only for his or her contemporaries, maybe it is the letter for us, the testament to aspire to Beauty and Art, which above all the borders unite Eurasia.

# Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.001

УДК 7.048

## ТАМГОВЫЕ ЗНАКИ В КУЛЬТУРЕ НОМАДОВ КАК ПРЕДМЕТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО АНАЛИЗА

(к постановке вопроса)

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

Статья подготовлена при поддержке гранта  
РГНФ-МинОН Монголии 15-2403002  
«Изобразительное искусство Сибири и  
Монголии XX – начала XXI веков: кросс-  
культурное взаимодействие и влияние  
художественных традиций».

### Аннотация

В статье анализируются возможности исследования тамговых знаков кочевников в контексте искусствоведения. Предлагается подход, в рамках которого тамга может быть исследована в связи с орнаментальными мотивами.

**Ключевые слова:** тамга, орнамент, искусствоведческий анализ, традиционная культура кочевников.

### Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. Тамговые знаки в культуре номадов как предмет искусствоведческого анализа // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 10-16. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.001 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/8/>

Тамги или тамговые знаки представляют собой отдельный и значительный пласт традиционной художественной культуры кочевников Центральной Азии. Этими знаками, как правило, помечали скот и другие предметы. Энциклопедический словарь дает следующее определение: «Тамга (тюрк.монг.) – 1) знак собственности (тавро), имевший распространение у монгольских скотоводов. Ставился на деревьях, оружии, коже (шкурах) животных и др.» [2]. У каждого, например, монгольского рода был свой знак, по которому легко определялась принадлежность животного. В некоторых местах в Монголии этот обычай сохранен до сих пор.

Что представляет собой тамга? Как правило, это достаточно простой по исполнению знак, за которым угадывается исходный образ действительности (солнце, луна, меч, животное и т.д.). Этими знакам присущ высокий уровень обобщения, художественной выразительности,

и, кроме того, они обладают очевидной символичностью. Тамги напоминают иероглифику, так и не оформившуюся в самостоятельную письменность. Учитывая художественность, наличие семантической составляющей позволяет сделать вывод о продуктивности искусствоведческих изысканий по теме тамгообразных знаков.

Надо отметить, что они уже давно, без малого два века, судя по первым публикациям, привлекли к себе внимание различных исследователей [3, 6, 8, 9]. Накоплен и введен в научный оборот значительный эмпирический материал. И одной из наиболее значимых работ в этом плане стоит считать труд замечательного монгольского ученого Ходоогийна Пэрлээ (1911-1982) «Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь» («К вопросу об изучении тамговых знаков монголов») [9], написанный в 1975 году. Учитывая возраст публикации и то, что она увидела свет на монгольском языке, в электронной версии журнала в приложении к настоящей статье мы публикуем наиболее ценную часть его работы.

Публикация этой работы – хороший повод сказать хотя бы несколько слов о самом ученом. Это тем более важно, что он сделал очень много для сближения ученых России и Монголии, но, к сожалению, до сегодняшнего дня о нем незаслуженно мало было сказано в российской научной литературе. Он был одним из первых монгольских ученых, который самостоятельно начал серьезные археологические исследования в тяжелом для нашей страны и Монголии 1942 году. Позже он работал совместно с крупнейшими российскими археологами С.В. Киселевым и А.П. Окладниковым. Х. Пэрлээ был один из первых монгольских ученых, обучавшихся и защитивших диссертацию в СССР по теме «История киданей».

Упомянутая выше работа Х. Пэрлээ связана, прежде всего, со сравнительно-типологическим анализом тамговых знаков, как монгольских, так и распространенных на всем евразийском континенте. Целью данной работы ученый поставил установление взаимосвязей между семантикой тамговых знаков разных народов, тем самым исследуя особенности этногенеза монгольских племен. Заслуга Х. Пэрлээ в том, что он подтвердил евразийский характер ряда наиболее распространенных тамгообразных знаков, многие из которых используются до сих пор.

В настоящий момент большинство исследователей сходятся во мнении о разнообразии функций тамговых знаков. По мнению Ольховского: «...пути эволюции тамгообразных знаков приводят обычно в область геральдики (тамги – своеобразные “гербы”), религиозную (тамги – сакральные символы), юридическую (тамга – “факсимиле”, знак подтверждения принадлежности, владения и т.д.) либо традиционно-бытовую (тамга – элемент орнамента) сферы» [8, с. 77].

Но, помимо функционального и символического значения, тамга обладает и определенной эстетической или художественной составляющей. Можно отметить несколько исследований, касающихся художественной стороны тамговой графики. Так, в диссертации Ж.К. Таниевой «Знаки и символы в традиционном и современном изобразительном искусстве Казахстана» автор приходит к следующим выводам. Становление и развитие традиционного искусства – в данном случае, казахского – происходило в лоне мифологической и религиозной культур, освоение мира в контексте традиционной культуры осуществлялось посредством знаков и символов. Кроме того, исследовательница выявляет семантику целого ряда знаков, бытующих в казахской традиционной культуре. Ж.К. Таниева доказывает, что наскальные геометрические знаки-символы воплощают универсальные понятия и значимые категории в развивающемся искусстве и культуре Казахстана, а тамговые знаки казахских родов, простые по начертанию, являются символами доминантных элементов культуры [11]. А в работе А.Г. Янбухтиной «Декоративное искусство Башкортостана. XX век:

от тамги до авангарда», прослеживается генезис народного творчества народов Урало-Поволжья, и отправной точкой становится абстрактный знак – тамга [10].

Таким образом, мы видим, что тамговые знаки интересуют не только этнографов и археологов, но все чаще стали интересовать и искусствоведов. Наибольшую близость эти знаки обнаруживают с орнаментом, и именно в этой области могут быть намечены интересные и результативные исследования.

В работе «Что такое орнамент: структура и смысл орнаментального образа» Ю.Я. Герчука доказывается, что орнамент можно рассматривать как самостоятельный вид искусства, имеющий свой комплекс средств художественной выразительности и свойственный только ему содержательный компонент [4, с. 301]. Автор, между тем, не склонен рассматривать орнамент как своего рода зашифрованное послание, а касается больше вопросов не семантики, а эстетики. И в этом аспекте он приходит к нескольким важным выводам. При объективном и обязательном художественном эстетизме любого орнамента, он воплощает мировую гармонию: «Орнамент... есть гармоническая идеальная модель действительности» [4, с. 284]. Автор утверждает, что выбор мотива художником – это обращение к сферам, которым эта гармония присуща. Таким образом, любая орнаментальная связь является содержательной, любой переход от элемента к элементу, от образа к образу является воплощением идеального мироздания. Именно этот фактор разграничивает чисто декоративные функции орнамента от его содержательной составляющей. И именно знаковая, индикаторная природа орнамента более всего близка сути тамги. Более того, можно сказать, что в основе целого ряда традиционных евразийских мотивов лежит тамга.

Рассмотрим это на примере «огненной» тамги и свастичного орнамента. «Огненная» тамга в кочевых культурах Евразии представляет собой крест, пересечение горизонтали и вертикали. Другое ее значение – «очаг» (более подробно – С. Дулам «Культурный код “танцующего человека” петроглифического комплекса Рашаан-Хад» в настоящем разделе данного журнала). Крест представляет собой статичный элемент, но ему можно «задать» динамику, завершив каждый из отрезков линией под прямым углом. Таким способом, образуется свастичный орнамент – символ солнца и бесконечного движения жизни (рис. 1).



*Рис. 1. Свастичный орнамент.*

Свастика в качестве тамги может иметь несколько значений. Так, исследователь Х. Дарамбазар говорит о том, что хотя знак свастики и использовался для таврения лошадей, свастикой с четырьмя «огнями» (отрезками, задающими вращение) могли пользоваться только особые или высокопоставленные семьи. Остальные семьи таврили лошадей свастикой без огней, с одним, двумя, тремя огнями, другими словами – отрезками линий [5, с. 5].

Свастика может «вращаться» как по часовой стрелке (по солнцу), и в этом случае она будет считаться мужской свастикой; так и против часовой стрелки (против солнца). Такая свастика будет называться «женской» [там же]. Однако и в том, и другом случае свастика – это вращение, постоянная смена состояний и возвращение к исходной точке. В монгольской орнаментике мотив, основанный на свастике, называется «хас хээ». Он относится к геометрическому виду орнаментов. Чаще всего его используют в ленточных узорах для украшения в виде окантовок, размещения по краям чего-либо. С ним связывают

представления о защите, предохранении от неблагоприятных воздействий. Свастика (хас) как огненный знак имеет значение и солнечного знака. В его начертаниях могут встречаться варианты, как с прямыми, так и закругленными лучами [7, с. 85].

Другим достаточно распространенным орнаментальным мотивом на основе тамгообразных знаков можно назвать рогообразный орнамент (монг. – «эвэр хээ») (рис. 2).



Рис. 2. Рогообразный орнамент.

Рис. 3. Разновидности орнамента.

Орнамент представляет собой повторение мотива в виде закругленной спиралевидной линии, напоминающей рог. Этот орнамент относится к так называемым зооморфным орнаментам и восходит к форме рога аргали. Существует несколько разновидностей этого орнамента: одиночный узор, ярусный узор, рог оленя, рог аргали и др. Эвэр хээ связан с благопожеланием богатства, а это в среде кочевников-скотоводов неразрывно с представлениями о здоровье и росте поголовья скота. Когда этот орнаментальный мотив воплощается в линейной композиции, то он сходен с меандром (в монгольском варианте – «алхан хээ») (рис. 3), который означает вечное, неостановимое движение.

Целесообразно предположить, что орнамент «эвэр хээ» генетически восходит к тамге, которая именуется «аргали» или «буйлан» (уздечка для верблюда) (подробнее об этом – Б. Умирбек «Формы тамговых знаков на территории Баян-Ульгийского аймака Монголии» в данном разделе журнала). По мнению С. Дулама, тамга «аргали» восходит к огненным знакам, причем данная символика достаточно значима для монгольской культуры, что объясняет и распространенность орнаментального мотива. С. Дулам приводит примеры упоминания нанесения орнамента эвэр хээ на оружие богатырей – героев западно-монгольских эпосов [6, с. 153]. Это крайне важный момент, поскольку монгольский эпос является формообразующим элементом культуры, и детали в нем тщательно «отточены» и имеют глубокий символический смысл. Это позволяет обогатить интерпретацию данного мотива: он не только символ богатства, но и символ огня, воинской доблести, защиты.

Даже эти два примера показывают, что тамгообразные знаки и орнаментальные мотивы тесно связаны друг с другом. Зная семантику этих знаков, можно гораздо глубже понять символику орнамента номадов. А это, в свою очередь, открывает хорошие перспективы к интерпретации. И, быть может, самое главное, доказанный Х. Пэрлээ и другими

исследователями общевразийский характер тамговых знаков позволяет проследить кросскультурные взаимодействия между народами на большом пространстве Европы и Азии.

### Литература

1. Белокурова С.М., Гантулга Д. Семантика монгольского традиционного орнамента в контексте учения арга билиг // Мир науки, культуры, образования. – 2010. – №5 (24). – С. 232-234.
2. Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс] URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/171050/%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%B3%D0%B0> (Дата обращения 01.10.2016).
3. Вайнберг Б.И., Новгородова Э.А. Заметки о знаках и тамгах Монголии // История и культура народов Средней Азии (древность и средние века). – М., 1976. – С. 66-179.
4. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент. Структура и смысл орнаментального образа. – М.: РИП-холдинг, 2013. – 305 с.
5. Дарамбазар Х. Арга билиг бэлгэдэл. – Улаанбаатар, 1992. – 62 х.
6. Дулам С. Монголын бэлгэдэл зүй. Дүрсийн бэлгэдэл зүй дохио зангааны бэлгэдэл зүй. Боть-Х., Гутгаар дэвтэр. – Улаанбаатар, 2007. – 280 х.
7. Иккерт Т.В. Опыт применения иконологического подхода в интерпретации современной монгольской живописи // Вестник Алтайского государственного технического университета им. И.И. Ползунова. – 2015. – №1-2. – С. 84-87.
8. Ольховский В.С. Тамга (к функции знака) // Историко-археологический альманах. – 2001. – №7. – С. 75-86.
9. Пэрлээ Х. Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Бүтээлийн чуулган. Боть-II. – Улаанбаатар, 2012.
10. Светланов Г. Живительные соки народного искусства. [Электронный ресурс] URL: [http://www.hrono.info/text/2008/svetl10\\_07.html](http://www.hrono.info/text/2008/svetl10_07.html) (Дата обращения 07.09.2016).
11. Таниева Ж. К. Знаки и символы в традиционном и современном изобразительном искусстве Казахстана: Автореферат ... канд. иск. – Алматы, 2010. [Электронный ресурс] URL: <http://avtoreferat.seluk.ru/at-iskusstvovedenie/18461-1-znaki-simvoli-tradicionnom-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve-kazahstana.php> (Дата обращения 07.09.2016).

Статья поступила в редакцию 10.10.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.001

## BRANDS IN NOMADIC CULTURE AS AN OBJECT OF ART ANALYSIS (some aspects of research)

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

The study was supported by the grant of the  
Russian humanitarian science Foundation and  
the Ministry of education and science of  
Mongolia №15-2403002  
«Fine arts of Siberia and Mongolia XX – early  
XXI centuries: cross-cultural interaction and  
the influence of artistic traditions».

### Abstract

The article analyzes the possibility of studying brands of nomads in the context of art-study. An approach examining brands in connection with ornamental motifs is presented in the article.

**Keywords:** brand, ornament, art analysis, the traditional culture of the nomads.

### Bibliographic description for citation:

Belokurova S. M. Brands in nomadic culture as an object of art analysis. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 10-16. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/8/> (In Russian).

### References

1. Belokurova S.M., Gantulga D. *Semantika mongol'skogo traditsionnogo ornamenta v kontekste ucheniya arga bilig* [Semantics of the Mongolian traditional ornament in the context of the doctrine of arga bilig]. *Mir nauki, kultury, obrazovaniya – The World of Science, Culture, Education*, 2010, No 5(24), pp. 232-234.
2. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Great Soviet Encyclopedia]. Available at: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/171050/%D0%A2%D0%B0%D0%BC%D0%B3%D0%B0> (accessed 01.10.2016).
3. Vainberg B.I., Novgorodova E.A. *Zametki o znakakh i tamgakh Mongolii* [Notes on the signs and tamgas of Mongolia]. *Istoriya i kul'tura narodov Srednei Azii (drevnost' i srednie veka)* [History and culture of the peoples of Central Asia (antiquity and the Middle Ages)]. Moscow, 1976, pp. 66-179.
4. Gerchuk Yu.Ya. *Chto takoe ornament. Struktura i smysl ornamental'nogo obraza* [What is an ornament. The structure and meaning of the ornamental image]. Moscow, 2013, 305 p.
5. Дарамбазар Х. Арга билиг бэлгэдэл. – Улаанбаатар, 1992. – 62 х. (In Mongolian).
6. Дулам С. Монголын бэлгэдэл зүй. Дүрсийн бэлгэдэл зүй дохио зангааны бэлгэдэл зүй. Боть-Х., Гутгаар дэвтэр. – Улаанбаатар, 2007. – 280 х. (In Mongolian).
7. Ikkert T.V. *Opyt primeneniya ikonologicheskogo podkhoda v interpretatsii sovremennoi mongol'skoi zhivopisi* [The experience of applying the iconological approach in the interpretation of

contemporary Mongolian painting]. *Vestnik Altaiskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta – Bulletin of the Altai State Technical University*, 2015, No 1-2, pp. 84-87.

8. Ol'khovskii V.S. *Tamga (k funktsii znaka)* [Tamga (to the function of the sign)]. *Istoriko-arkheologicheskii al'manakh – The Historical and archaeological almanac*, 2001, No 7, pp. 75-86.

9. Пэрлээ Х. Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Бүтээлийн чуулган. Боть-II. – Улаанбаатар, 2012. (In Mongolian).

10. Svetlanov G. *Zhivitel'nye soki narodnogo iskusstva* [Life-giving forces of folk art]. Available at: [http://www.hrono.info/text/2008/svetl10\\_07.html](http://www.hrono.info/text/2008/svetl10_07.html) (accessed 07.09.2016).

11. Tanieva Zh. K. *Znaki i simvoly v traditsionnom i sovremennom izobrazitel'nom iskusstve Kazakhstana. Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniya 17.00.04* [Signs and symbols in the traditional and modern fine arts of Kazakhstan. Author's abstract of PhD in art history]. Alma-Ata, 2010. Available at: <http://avtoreferat.seluk.ru/at-iskusstvovedenie/18461-1-znaki-simvoli-tradicionnom-sovremennom-izobrazitelnom-iskusstve-kazahstana.php> (accessed 07.09.2016).

Received: October 10, 2016.

## КУЛЬТУРНЫЙ КОД «ТАНЦУЮЩЕГО ЧЕЛОВЕКА» ПЕТРОГЛИФИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА РАШААН-ХАД

Сэндэнжавын Дулам  
Профессор Монгольского  
государственного  
университета культуры и искусств.  
Монголия, г. Улан-Батор.

Научный перевод с монгольского языка  
выполнен С.М. Белокуровой при поддержке  
гранта РГНФ – МинОН Монголии  
№ 15-24-03002 «Изобразительное искусство  
Сибири и Монголии XX – начала XXI  
веков: кросс-культурные взаимодействия  
и влияние художественных традиций».

### Аннотация

Статья посвящена семантическому анализу одного из изображений петроглифического комплекса Рашаан-Хад (Монголия) – образу танцующего человека. С помощью авторской методики подробно исследуется само изображение, сопутствующие ему образы, формирующие композицию. В результате дана оригинальная трактовка изображения как первопредка, впервые зажегшего огонь.

**Ключевые слова:** Рашаан-Хад, петроглифы, тамги.

### Библиографическое описание для цитирования:

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

Вся территория современной Монголии богата всевозможными петроглифическими комплексами, и мы, живущие на этой земле, должны изучать это древнее наследие, вникать в замыслы и творения мастеров прошлого и пытаться понять письмена, оставленные на этой земле, ставшей нам домом. Ведь если мы не будем разгадывать и объяснять эти образы, кто будет это делать? За последние несколько лет нашими археологами было выявлено достаточно много рисунков, археологическая наука сделала много, чтобы изучить и задокументировать их. Сейчас для ученых не только остается работа по объяснению петроглифов с точки зрения семантики, символики и мифопоэтики, но и, думается, что исследование петроглифов как произведений древнего искусства было бы также чрезвычайно актуально. С нашей точки зрения, представляется возможным использовать для данного исследования результаты предыдущей работы в области символики и мифопоэтики знака.

В основе всего лежит точка, а производные от нее прямые и изогнутые линии формируют художественный образ или символ. Знаменитый испанский архитектор эпохи модерна А. Гауди (1852-1926) говорил: «Прямую линию создает человек, кривую – природа». Эти слова достаточно точно иллюстрирует пример наскальных рисунков, так как с древности

таинственные наскальные рисунки называли «письменами детей неба»<sup>1</sup>. Это название находится в глубоком соответствии с сутью явления, более того, нашим народом значение этой формулы осмысливается в двух направлениях. Во-первых, как уже говорилось выше, согласно традиции, рисунки воспринимаются как письменное наследие – текст, оставленный нам предками; во-вторых, это художественно оформленное послание (произведение искусства) наших предков, ставших тенгриями, своим потомкам, оставшимся на земле. Таким образом, раскрывается эта яркая метафора.

В этот раз наш интерес вызвало изображение, связанное с человеком, его художественным осмыслением, его деятельностью, и прежде всего, с танцем. Одно из древнейших стремлений человечества – это оставить наследие после себя. Зачастую результаты деятельности человека приобретают символический характер, что убедительно доказывают наскальные рисунки. Среди них многочисленные древние изображения тамгообразных знаков (в русском языке встречается аналог – тавро – *прим. редактора*) и на скале Рашаан-Хад, справа от которых, но, тем не менее, в центральной части находится изображение человека, условно называемого «танцующий человек»<sup>2</sup>. Интересно то, что об этом изображении практически нет никаких исследований. Это понятно, потому что основное внимание всегда уделялось изучению тамги. Вашему вниманию мы предлагаем результаты совместной научной работы под руководством директора Института искусств и дизайна Монгольского государственного университета искусств Д. Уранчимэг, которая, по совету автора, направилась на Рашаан-Хад для копирования всего комплекса рисунков.



*Рис. 1. Комплекс Рашаан-Хад, общий вид. Фото автора.*

Прежде всего, остановимся на том, в каком контексте можно рассматривать «танцующего человека». Данное изображение сообщает нам: «Я есть мужчина, несущий главную ношу – непрерывное продолжение своих предков, и, глядя сюда, стою». В монгольском фольклоре сохранилось выражение «Мужской род – 99 тенгриев, женский род – 77 шаманок» [8, с. 185].

<sup>1</sup> Записано со слов 82-летнего Сухийн Лхамсурэна в июле 1986 года, сомона Баянбулаг аймак Баянхонгор.

<sup>2</sup> См. об этом также: Шишин М.Ю. Новые петроглифы в комплексе Рашаан-хад в Монголии [электронный ресурс]: Режим доступа <http://eurasia-art.ru/2015/11/28/hello-world/>

Таким образом, увязывается пара неба и земли, мужского и женского начала, а это означает связь двух полярных категорий – арга и билиг (в монгольской традиционной картине мира взаимодействие двух полярных противоположностей<sup>3</sup>. – *прим. редактора*). Другое высказывание из древних монгольских сказаний следующее: «Словно большое пространство – мужской род, словно маленькое пространство – женский род» [10, 6а]. Эту символику мы можем наблюдать в наскальных рисунках (рис. 2) [2, с.60].

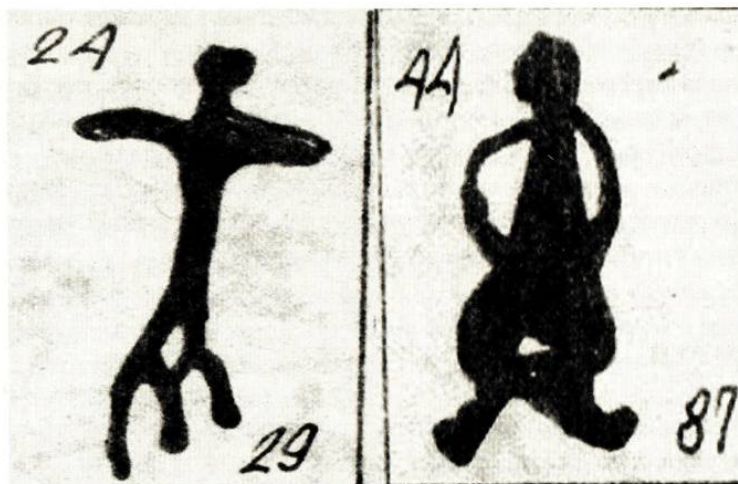


Рис. 2. Наскальные рисунки.

Один из ярких признаков исследуемого изображения – это гипертрофированный половой орган, что обычно понимается как символ продолжения рода, или символ плодородия. Рассматривая далее «танцующего человека», мы можем четко увидеть интересное положение рук. Исследователь вправе задаться вопросом: почему именно таково расположение и формы рук «танцора». Правая рука раскрыта, все пять пальцев видны подобно лучам солнца, тогда как левая рука не проработана. Кроме того, что означают знаки, расположенные справа и слева от тела человека. Вполне возможно, что это изображение «правого» и «левого» неба. Хотя в то время понятия неба (Тенгри) еще не существовало, такое понимание, но поклонение Небу как центральному Божеству сложилось задолго до появления первых композиций, посвященных божествам.

Вопрос, касающийся культурного кода данного рисунка, тесно связан с изображением характерного треугольника, который мы видим около левой руки «танцора». Согласно представлениям монгольского шаманизма, перевернутый треугольник является символом черного или левого неба. В то же время, около правой руки танцора мы видим «белый треугольник», направленный вершиной вертикально вверх. Символика двух треугольников – перевернутого вершиной вниз и устремленного вверх – это вновь две противоположности: добро и зло, прекрасное и безобразное, черное и белое, свет и тьма и т.д. (рис.3). Ранее изучением этих символов занимался Х. Пэрлээ. Он исследовал треугольные тамги на комплексах Рапшаан-Хад, Хануйн Шивээт улан, Баянцогтын Тоньюкук, Бичигт улан хад. Подобный знак встречается у венгров. На Северном Кавказе данная руна означает букву «кь» (q). В Монголии же часто встречается черный перевернутый треугольник – символ черного неба. Наверху изображались семь змей, обозначающих слепых черных лусов (духов-покровителей природных объектов). В качестве руны такой знак означает яму, скважину или

<sup>3</sup> См. об этом: Учение арга билиг как ось монгольской культуры [Текст] : моногр. / С. М. Белокурова, Д. Гантулга [и др.]. - Барнаул : Изд-во АлтГТУ, 2013. - 181 с.

боевой наконечник. Таким перевернутым изображением в монгольских легендах и сказаниях маркировалось черное пекло в шестьдесят сажень [3, с. 41-42]. Двойной или слоистый треугольник означает западное небо, а также является символом взаимодействия трех миров [3, с. 45].



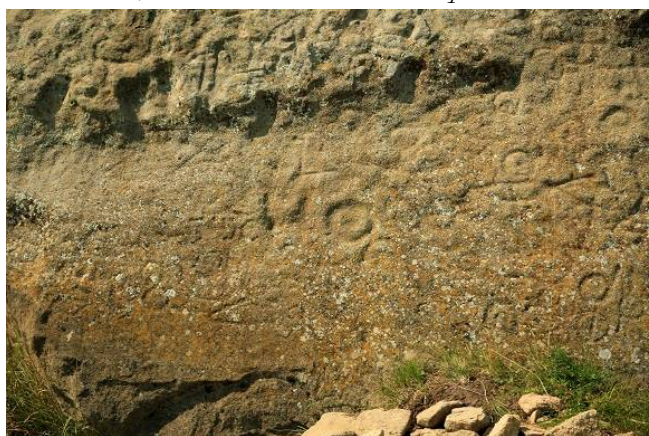
*Рис. 3. «Танцующий шаман». Эстампаж по микалентной бумаге.*

Крест – один из знаков, которому посвящено исследование Х. Пэрлээ. Данный знак входит в состав различных форм тамги, которые Х. Пэрлээ рассматривал на Рашаан-Хад, писанице Бичигт улан (сомон Бурэн аймак Тов), Зорлогын Агуйт, Далан уулын Узуур бичигт (амайг Южная Гоби), Их бичигт, Цагаан толгой хад (Ховд аймак) – везде встречается этот знак. Что касается народов алтайской семьи, то у черных нагайцев эта тамга называлась «парная тамга», у туркменов этот знак называется «чагт», что значит – «самый богатый», а у огузов значение этой тамги – «более богатый». Что касается монголов, то этот знак был в ходу в хошуне Боржигин сэцэн вана (аймак Сэцэн хана), хошуне Сан бэйсэ, хошуне То вана, хошуне Дархан хошой чинвана, хошуне засага Цэрэндаша, в большинстве хошунов вокруг Их хурээ – центральной ставки, среди народов барга и дарьганга [7, с. 122-256]. Монгольские роды хэрэйд, нукус, энггуд также использовали эти тамги. Значение тамги было разным: «инструмент для розжига», «застежка», «крестообразная печка», а кроме того крест обозначал «разведение, поддержание огня», по этой причине этот знак еще имел значение богатства. Другими словами, тот богат, у кого горит огонь [3, с.30].

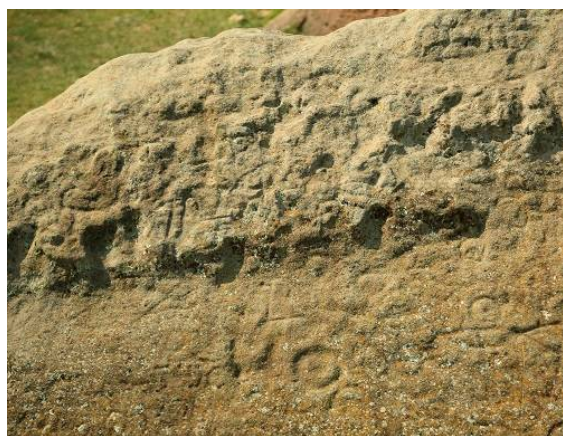
В 1983 году в июле и августе мы были направлены в Ховдский аймак для полевых исследований в области фольклора. В сомоне Эрдэнэбурэн мы обнаружили, что в 17 родах олетов (хар бургуд, тольтон бургуд, тоос, отгос, егос, авгас, хулан цувдаг, хулхаа цувдаг, хойд цувдаг, ноен цувдаг, нохой цувдаг, хиргис, илжигэд, байлгас, хошууд, тайчууд, цагаан тут, шавьдий) есть тамги огня.



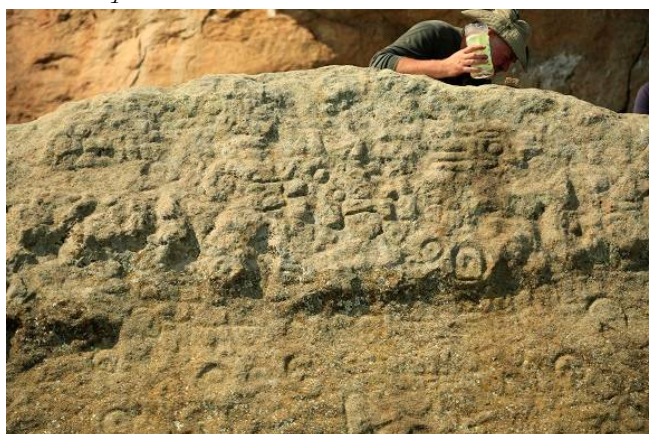
*Рис. 4. Общий вид стелы. Фото автора.*



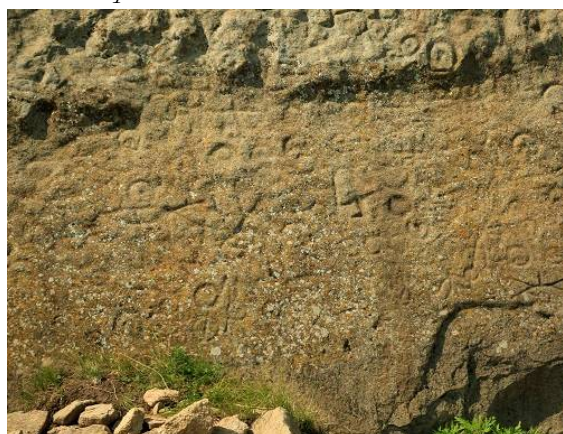
*Рис. 5. Фрагмент стелы с тамгами.*



*Рис. 6. Фрагмент стелы с тамгами.*



*Рис. 7. Фрагмент стелы с тамгами.*



*Рис. 8. Фрагмент стелы с тамгами.*



Рис. 9. Фрагмент стелы с тамгами.



Рис. 10. Фрагмент стелы с тамгами

Также нам стало известно, что в Эрдэнэбурэн сомоне на одной из скал в месте Таван толгой выбиты тамги, обозначающие огонь<sup>4</sup>. В этом сомоне существуют особые «огненные» тамги, которые называются «олеты Дамбия», или «подчиненные олетьского хубилгана Дамбия».

Огненные тамги:



Огненная тамга шулдан. Изображена укладка дров (инструмент для розжига), над ней поднимается пламя, символизирует чудо зарождения огня.



Огненная тамга с молотком впереди. Изображены инструмент для розжига с ручкой, пара дров, символизирует быстрое возникновение огня.



Огненная тамга с молотком сзади. Символика, сходная с предыдущей тамгой.



Огненная тамга с кольцом внизу. Изображен инструмент для розжига с ручкой в виде кольца, символизирует неостановимое горение пламени.



Огненная тамга с кольцом сзади. Символика, сходная с предыдущей.



Огненная тамга с месяцем. Символизирует огонь, горящий ночью.



Огненная тамга с двумя перекладинами. Изображен двойной инструмент для розжига, символизирует пожелание быть всегда рядом с огнем.



Огненная тамга с уздечкой для верблюда. Символизирует огонь, горящий в пути.



Огненная тамга с подругой и месяцем. Символизирует огонь, горящий в ночи, который не дает потеряться путнику нигде и никогда.

<sup>4</sup> Из записи беседы с Надмидын Намсраем, 58 лет, род хулан цувдаг. Ниже приведенные примеры огненных тамг были получены в конце августа 1983 года от следующих информаторов, жителей сомона Эрдэнэбурэн Ховдского аймака: Лхамжавын качи (85 лет, род шавьдий, огненная тамга шулдан), Бэгзицн Урэл (72 года, род тольтон бургууд, огненная тамга шулдан), Чимэдийн Жамбаа (69 лет, тот же род, та же тамга), Торбатын Сандуй (52 года, род тоос, огненная тамга шулдан), Арвагийн Содномчой (74 года, род илжигэд, огненная тамга с месяцем), Маганайн Гэлэгбалсан (57 лет, род хар бургууд, огненная тамга шулдан), Батсуурийн Сандуй (60 лет, род байлгас, огненная тамга с кольцом).

В культуре олетов особенно обращает на себя внимание исследователя тот факт, что в четырех хошунах нам показали 26 вариантов «огненной тамги», которые используются до сих пор. А кроме того, «огненная тамга», ее виды и формы постоянно увеличиваются в количестве, сохраняя основное значение и восхваляя «олетов Галдана, а меткой на тороках (приседельные сумки – прим. редактора), с огненной тамгой с богатырем Галдмой» [6, с. 14-15].

В исследовании, предшествующем нашему, особое внимание уделялось тамге «огонь с хвостом». В исследовании говорится о том, что данный образ встречается на скале Рапшаан-Хад в сомоне Биндэр и имеет значение разведения огня [3, с. 32]. В нынешнем более подробном исследовании мы можем говорить, что над правой рукой небожителя изображена данная тамга, обозначающая следующее: два бревна, от которых разводится огонь, поднимающийся вверх дым. Композиция может быть трактована как праздник первого разведения огня, ибо огонь – это единственное, что может рассеять мрак.

Вернемся к образу танцора или первопредка. Пальцы правой руки его раскрыты, что может трактоваться, вероятно, как жест свечения. Если мы примем эту версию, то можно увидеть подтверждение в рисунке, где верхняя точка треугольной тамги совпадает с правой рукой танцующего. Три промежутка между пальцами (точки) – это три клуба дыма. Мы предполагаем, что именно в этом расположении рук отразились радость и удивление от первого открытия цивилизации. Кроме того, в сказаниях монголов нередко встречается этот символический жест. Например, «была ровная красная раскрытая ладонь» (Джангар) [5, с. 173], что означает почтительное традиционное приветствие [3, с. 177]. И мы видим, что танцор уже исполняет свой танец на границе новой и старой эпохи нашей цивилизации, на границе дня и ночи, света и тьмы.

И если мы говорим о танце, то нельзя не обратить внимание на положение ног танцующего: правая нога согнута и приподнята, тогда как левая несколько вытянута вниз. Для сравнения можем привести описание первого приветствия Гэсэра из эпоса: «Подняв правую ногу, приветствовал истинную веру, вытянув левую вниз, попрал ложные учения» [1, с. 23]. В этой связи знаковой становится и вся композиция с танцором: тамга в виде вертикального треугольника (огненная символика) находится с правой стороны, тамга в виде перевернутого треугольника (символика черного неба) расположена с левой стороны.

Таким образом, наше понимание пограничного состояния «предка-тенгрия» между двумя эпохами подтверждается, в том числе, и дополнительными образами, сопровождающими основную фигуру, а также более раскрытой правой стороной и более сжатой левой. Или же, с другой стороны, в этой композиции мы видим переход фигуры первопредка из старой эпохи в новую. Цивилизационно, все более совершенствуясь и уходя из мира животных, человек фактически открывал новое историческое время, и большую роль в обретении независимости от мира природы стало открытие огня и умения его разводить и поддерживать. Ведь даже самые умные из приматов не в состоянии развести огонь, не говоря уже о нашей речи и письменности, которая могла бы и не появиться, тогда наше общение сводилось бы к языку тела. Над головой первопредка мы видим идеальной формы круг и эллипс, которые в паре фактически воспроизводят тамгу «онгин» (солнце) в ее первоначальном варианте, сочетающем образы солнца и луны. Сверху над двумя кругами можно увидеть выбивку, напоминающую множество расходящихся лучей. Божества солнца и луны, как и прославляющий их, пребывают в высшем небе, не зависят от времени и развития, остаются в вечности и управляют действиями первопредка. В качестве вывода можем сказать, что надписи и рисунки в комплексе Рапшаан-Хад нельзя считать ординарным

событием. Это явление, которое представляет историческую важность для народа, поскольку в комплексе отражены мощные стремления человека показать важный в цивилизационном плане переход человечества из одного времени в другое; это элемент культурного наследия, запечатлевший талант человека. Кроме того, мы можем предположить, что это не просто историческое явление, но и знаковое место, где собирались представители племен и фактически увековечили свои племенные знаки и тамги. С другой стороны, важность и исследовательское значение петроглифов, по нашему предварительному предложению, раскрывается именно в комплексе и контекстуально, как бы слой за слоем.

Конечно, собственное имя изображенного человека мы не знаем, но, что особенно неожиданно и удивительно, нарицательное имя вполне можно установить. Чтобы пробудить интерес у последующих исследователей этого вопроса, рискнем высказать одно соображение. Например, в ряде огненных сутр можно найти мифологическое или историческое имя первопродка, который первым разжег костер. Так, в «Огненной сутре» из хошуна Отог в Ордосе, найденной и опубликованной А. Мостаэртом, находим такие слова:

Aγuraytai neretü kümün abun deledküi-dü  
Şara qada-yin aγulan-du noçon oduγsan  
Ođqan γalauıqan eke-dür ariγun talki takimui

Здесь упоминается имя Агурагтай (Aγuraytai), которое в разных сутрах может принимать формы Агарудай, Агурату, Агуритай [9, с. 24]. Смысл приведенного отрывка сводится к следующему. Человек по имени Агурагтай, ударами воспламенив гору Шар-хад, зажег огонь. Хотя это трудно назвать историческим фактом, но умение разводить огонь всегда вызывает у монголов живой интерес и воспринимается как сакральный акт [4]. Кстати, монгольское слово «агууриг» означает «сфера действия и масштаб». А имя «Агурагтай» на современный монгольский язык может переводиться как «мыслящий, созидающий человек». Согласно вышесказанному, предположим, что изображенный на скале Рашаан-Хад человек, с раскрытой правой и сжатой левой рукой, с поднятой правой и вытянутой левой ногой, есть никто иной как Агурагтай, первый разжегший огонь человек. Но связана ли гора Шар-хад с комплексом Рашаан-Хад? Думается, здесь тоже возможно увидеть взаимосвязь уже в названии, поскольку Рашаан (Раш)-Хад – это фактически зеркальное отражение Шар-хад.

Относительно времени создания надписей на Рашаан-Хад известный ученый Х. Пэрлээ говорит следующее: «...Данные знаки выполнены в известной в мире технике резьбы по камню, но если сравнивать их с изображениями, которые выполнены, например, красной краской, вполне возможно, знаки вырезались в течение позднего каменного века, на протяжении бронзового века, и последние в конце X века нашей эры» [7, с. 28]. Таким образом, мы видим, что Рашаан-Хад – это сокровищница культурного наследия многих эпох.

### **Заключительные замечания**

Главная задача данной статьи заключалась в использовании оригинального методологического подхода, который включает семантическую систему семи основных компонентов (категорий): число, цвет, направление, жест, форма, символика сна (интуиция), временной код. Данный подход был апробирован при анализе произведений древнего искусства.

Предпринята попытка исследовать тамги, изображенные в комплексе Рашаан-Хад, с точки зрения поиска общей идеи, заложенной художником, смысловой структуры,

внутренней закономерности, в контексте общей темы. Кроме того, исследован образ первопредка, который был понят нами как некий маркер, разделяющий два этапа цивилизации, о чем говорит положение его тела (раскрытая правая рука и закрытая левая, правая нога согнута и поднята, левая опущена). Или же это код, характеризующий переход, отказ от старого времени и принятие нового. Два треугольника – черный перевернутый и белый вертикальный – маркируют весь поток времени. Можем сказать, что комплекс Рапшаан-Хад содержит еще много вопросов для исследователя и требует целостного исследования образов, их связей друг с другом, отношений с окружающей средой, человеком, культурой.

### Литература

1. Гэсэр // Монгол аман зохиолын чуулган, VIII боть / удиртгал, тайлбар бичсэн Ц. Дамдинсүрэн. – Улаанбаатар: Улсын хэвлэлийн газар, 1987. – 222х.
2. Дорж Д., Новгородова Э.А. Петроглифы Монголии. – Улан-Батор, 1975. – 275 с.
3. Дулам С. Монгол бэлгэдэл зҮй. III боть: дҮрсийн бэлгэдэл зҮй, дохио занганы бэлгэдэл зҮй. – Улаанбаатар, 2007, 2011. – 280 х.
4. Дулам С. Монгол соёл иргэншил утга тайлал. Тэргүүн боть. – Улаанбаатар, 2013. – 340 х.
5. Жангар / халимаг хэлнээс монгол хэлэнд буулгасан Т. ДҮгэрсҮрэн. – Улаанбаатар, 1963. – 280 х.
6. Пунцагдаш Б. Өөлд удмын хэлхээ оршвой. – Улаанбаатар: «Экимто» ХХК, 2006. – 444 х.
7. Пэрлээ Х. Монгол тҮмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. – Улаанбаатар, 1976. – 270 х.
8. Damdinsürüng Ѕе. Монгол-un uran jokial-un degeti jaγun bilig orusibai. – Ulaγanbayatur, 1959. – 599 h.
9. Mostaert A. C.I.C.M. Missionary and Scholar. Volume II Reprints / ed. by K.Sagaster. – Published by Ferdinand Verbiest Foundation, K.U. Leuven, 1999. – 624 p.
10. Odun tengri-yi uriqu sudur orusiba (32.7x10.5 см) [документ, выполненный на старой русской (серой) бумаге, черным чернилами, бамбуковой палочкой от руки; 30 строк на 7 страницах] // Рукописный фонд библиотеки Восточного факультета ЛГУ (Санкт-Петербургский государственный университет): инв. № 634, монг. Д-162, ХуЛ Q-456ю.

Статья поступила в редакцию 27.08.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.002

## CULTURAL PATTERNS OF A «DANCING MAN» IN PETROGLYPH COMPLEX RASHAAN-KHAD

Sendenzhavyn Dulam  
Professor of the Mongolian  
State University of Culture and Arts.  
Mongolia, Ulan Bator.

Scientific translation from the Mongolian  
language: S.M. Belokurova with the support  
of the grant from Russian Humanitarian  
Scientific Foundation and Ministry of  
Education and Science of Mongolia № 15-24-  
03002 «The fine arts of Siberia and Mongolia  
of the XX – early XXI centuries: cross-cultural  
interaction and the influence of artistic  
traditions».

### Abstract

The article is devoted to the semantic analysis of one of the images of the petroglyphic complex Rashaan-Khad (Mongolia) – the image of a dancing person. With the help of the author's technique, the image itself, the accompanying images forming the composition, are examined in detail. As a result, the original interpretation of the image as an ancestor, first ignited the fire, is given.

**Keywords:** Rashaan-Khad, petroglyphs, brands, tamga sign.

### Bibliographic description for citation:

Dulam S. Cultural patterns of a «dancing man» in petroglyph complex Rashaan-Khad. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 17-27. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.002. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/9/> (In Russian).

### References

1. Гэсэр. *Монгол аман зохиолын чуулган, VIII боть*. Удиртгал, тайлбар бичсэн Ц. Дамдинсүрэн. Улаанбаатар, Улсын хэвлэлийн газар, 1987, 222 х. (In Mongolian).
2. Dorzh D., Novgorodova E.A. *Petroglify Mongolii* [Petroglyphs of Mongolia]. Ulaanbaatar, 1975, 275 p.
3. Дулам С. Монгол бэлгэдэл зҮй. III боть: дүрсийн бэлгэдэл зҮй, дохио занганы бэлгэдэл зҮй. Улаанбаатар, 2007, 2011, 280 х. (In Mongolian).
4. Дулам С. Монгол соёл иргэншил утга тайлал. Тэргүүн боть. Улаанбаатар, 2013. 340 х. (In Mongolian).
5. Жангар (халимаг хэлнээс монгол хэлэнд буулгасан Т. Дүгэрсүрэн). Улаанбаатар, 1963, 280 х. (In Mongolian).
6. Пунцагдаш Б. Өөлд удмын хэлхээ оршвой. Улаанбаатар, Экимто ХХК, 2006, 444 х. (In Mongolian).

7. Пэрлээ Х. Монгол тҮмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Улаанбаатар, 1976, 270 х. (In Mongolian).
8. Damdinsürüng Їе. Монгол-un uran jokial-un degeti jayun bilig orusibai. Ulaanbaatur, 1959, 599 h. (In Mongolian).
9. Mostaert A. C.I.C.M. Missionary and Scholar. Volume II Reprints. Ed. by K.Sagaster. Published by Ferdinand Verbiest Foundation, K.U. Leuven, 1999. 624 p.
10. Odun tengri-yi uriqu sudur orusiba (32.7x10.5 cm). Manuscript fund of the library of the Oriental faculty of the Leningrad State University (St. Petersburg State University). Inv. No 634, Mong. D-162, XyL Q-456ю.

Received: August 27, 2016.

## ФОРМЫ ТАМГОВЫХ ЗНАКОВ НА ТЕРРИТОРИИ БАЯН-УЛЬГИЙСКОГО АЙМАКА МОНГОЛИИ

Бикумар Умирбек  
канд. ист. н. (PhD),  
старший научный сотрудник,  
Баян-Ульгийский филиал  
Академии наук Монголии;  
Институт философии.  
Монголия, г. Баян-Ульгий  
argun\_kz@yahoo.com

Научный перевод с монгольского языка  
выполнен С.М. Белокуровой при поддержке  
гранта РГНФ – МинОН Монголии  
№ 15-24-03002 «Изобразительное искусство  
Сибири и Монголии XX – начала XXI  
веков: кросс-культурные взаимодействия  
и влияние художественных традиций».

### Аннотация

Статья посвящена исследованию тамговых знаков, обнаруженных на территории Баян-Ульгийского аймака Монголии. Исследуется происхождение и семантика тамговых знаков. На территории аймака было найдено более 50 изображений, которые относятся к бронзовому, железному и древнетюркскому периоду. В статье проведен сравнительный анализ, касающийся использования тамги, ритуалов почитания знака у монголов и казахов, а также исследовано происхождение наиболее распространенных тамг: солярной, даямар, аргали и янгир.

**Ключевые слова:** тамги, знаки, петроглифы, Баян-Ульгийский аймак, традиции почитания знака у монголов и казахов.

### Библиографическое описание для цитирования:

Б. Умирбек. Формы тамговых знаков на территории Баян-Ульгийского аймака Монголии // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 28-44. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.003 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/10/>

### Введение

Сегодня тамги представляют собой целый пласт монгольской археологии, требующий детального изучения. В исторических и археологических исследованиях, проведенных в Монгольском Алтае, тамгам уделяется недостаточно внимания, они упоминаются сравнительно редко. Если не считать нескольких комплексов, например, Ямаан ус и Хар хад в Ховдском аймаке, тамги исследованы слабо. В Западной части Монгольского Алтая на территории Баян-Ульгийского аймака с 1957 года ведутся исследования, однако специального исследования по изображениям тамг не появилось. И даже те знаки, которые были обнаружены в ходе исторических и археологических полевых исследованиях и при раскопках, лишь кратко упоминаются в работах [7].

В последние несколько лет наше внимание было сконцентрировано на изучении тамговых знаков. В ходе полевых работ в 12 сомонах Баян-Ульгийского аймака было выявлено 57 знаков. Однако, следует сказать, что некоторые из них уже изучались в ходе экспедиции и упоминались в ряде работ [2, с. 6-8; 8; 6, с. 6].

Вышеуказанные знаки во многом схожи, но в некоторых географических поясах обнаружены и весьма своеобразные формы, их появление и содержание пока не раскрыты. Итак, данная статья посвящена обобщению собранного материала по тамговым знакам на территории Баян-Ульгийского аймака.

Происхождение слова «тамга» сводится исследователями к одному из тюрко-монгольских корней «таба», «там» [9, с.15]. В современном казахском языке эти слова («таба», «там», «таб, тап») встречаются также, и являются однокоренными слову тамга. Значение слова «там» – «зажигать», «прижигать». Например, «зажигать огонь». Таким образом, монгольское слово «тамга» в какой-то степени является родственным глаголам «жечь», «поджигать», «прижигать». Известный ученый Х. Пэрлээ высказывал подобную мысль и связывал понятие тамги со светом огня [9, с.15]. В казахском языке слова «таб», «тап» часто комбинируются с выражениями, которые семантически связаны со значением огня и очага. Например, «оттын табы-на кою» (свет огня; разжигать очаг), «тап калу, тап түсу» (ставить клеймо) и т.д. Тамга по-казахски звучит как «танба» (таңба) и происходит из древних алтайских языков. Само слово «тамга» имеет широкое хождение среди кочевников Монгольского Алтая, хотя производные от него можно встретить и в других языках. Самый яркий пример – слово «таможня» в русском языке [9, с.15]. Однако, на данный момент пока нет исследований, касающихся вопросов начала использования тамги человеком.

### Археологический аспект изучения тамговых знаков на территории Баян-Ульгийского аймака

Тамги, найденные на территории Баян-Ульгийского аймака, могут быть классифицированы по типу поверхности, на которой они вырезаны:

– скальный выступ (рис. 3, 5, 6, 7, 10-12, 29-32, 36, 41-43, 56);



Рис. 3.



Рис. 5.



Рис. 6.



Рис. 7.



Рис. 10.



Рис. 29.

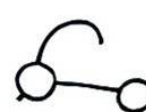


Рис. 30.



Рис. 31.

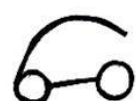


Рис. 32.



Рис. 36.



Рис. 41.



Рис. 42.



Рис. 43.



Рис. 56.

– стелы (рис. 2, 4, 9, 13, 14, 16-25, 35, 38, 39, 44, 48-55, 57);



Рис. 2.



Рис. 4.



Рис. 9.



Рис. 13.

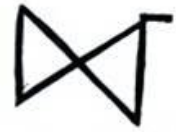


Рис. 14.

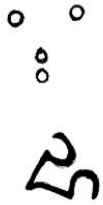


Рис. 16.



Рис. 17.



Рис. 18.



Рис. 19.



Рис. 20.



Рис. 21.



Рис. 22.



Рис. 23.



Рис. 24.

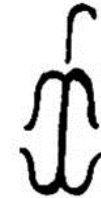


Рис. 25.



Рис. 35.



Рис. 38.



Рис. 39.



Рис. 44.



Рис. 48.



Рис. 49.



Рис. 50.



Рис. 51.



Рис. 55.



Рис. 57.

- «каменные бабы», оленные камни (рис. 46);
- каменные оградки (рис. 33, 34, 37);
- валуны (рис. 1, 8, 26-29, 40, 45).



Рис. 46. «Каменные бабы», оленные камни.

«каменные оградки»:



Рис. 33.



Рис. 34.



Рис. 37.

«валуны»:



Рис. 1.



Рис. 8.



Рис. 26.



Рис. 27.



Рис. 28.



Рис. 29.

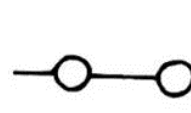


Рис. 40.



Рис. 45.

Вышеупомянутые тамги, как правило, вырезались в боковой части скального выступа вместе с петроглифами и рунами; на стелах тамги часто выбивали на «левой стороне», то есть справа и слева, крайне редко захватывая лицевую часть. Кроме этого, изображение тамговых знаков в нижней части стелы переключается с традицией таврения скота у кочевников. Другими словами, тамга в нижней части камня выбивалась в соответствии с тем, на каком месте ставили тавро у скота. На каменных бабах тамги выбиты с тыльной стороны, в верхней части «спины», а на каменных оградках чаще всего с подветренной стороны. Иногда можно встретить один или два знака в нижней части той стороны валуна, расположенного вблизи петроглифического комплекса, которая обращена к солнцу.

Среди тамговых знаков, которые были исследованы на территории Баян-Ульгийского аймака, встречаются солярные тамги (обычные и комбинированные) – 12 (рис. 3, 6, 7, 16, 17, 20, 31, 39, 40, 44, 45, 47); тамга типа «барабан» – 5 (рис. 9, 14, 19, 24, 41), тамга типа «аргали» – 9 (рис. 2, 4, 18, 25, 42, 49, 50, 51, 57); тамга типа «янгир (горный козел)» – 16 (рис. 15, 22, 23, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 36, 38, 43, 46, 48, 52). Эти типы составляют большинство. Среди других знаков встречаются тамги типа «вилка» – 1 (рис. 56), «гооно (круглое окно)» (фактически солярная тамга с крестом посередине) – 1 (рис. 10), «крест» – 1 (рис. 1).

Солярные тамги (обычные и комбинированные):



Рис. 3.



Рис. 6.



Рис. 7.



Рис. 16.



Рис. 17.



Рис. 20.



Рис. 31.



Рис. 39.



Рис. 40.



Рис. 44.



Рис. 45.



Рис. 47.

Тамги типа «барабан»:



Рис. 9.

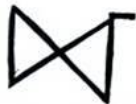


Рис. 14.



Рис. 19.



Рис. 24.



Рис. 41.

Тамги типа «аргали»:



Рис. 2.

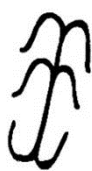


Рис. 4.



Рис. 18.



Рис. 25.

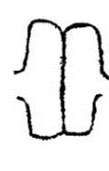


Рис. 42.

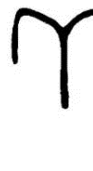


Рис. 49.



Рис. 50.



Рис. 51.



Рис. 57.

Тамги типа «янгир (горный козел)»:



Рис. 15.



Рис. 22.



Рис. 23.



Рис. 26.



Рис. 27.



Рис. 28.



Рис. 29.

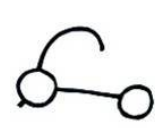


Рис. 30.



Рис. 32.



Рис. 35.



Рис. 36.



Рис. 38.



Рис. 43.



Рис. 46.



Рис. 48.



Рис. 52.

Местонахождение тамговых знаков на территории аймака следующее: Улаан хад в сомоне Алтай (Кызыл хияа) – 1 (рис.1); Музей в центре аймака – 1 (рис. 2); Бэлчир (Бооз уул), Хаш баг в сомоне Алтанцогц – 2 (рис. 3, 4); Хойд Хөлцөөт в сомоне Буянт – 3 (рис. 5-7); Булган гол в сомоне Булган – 2 (рис. 8, 9); Боохой ар уул, Эрээн харганат, Хүрэн зуух, Хатуугийн гол и сгоревшая стоянка (Күйген кора) в сомоне Бугат – 13 (рис. 10-22), Улаан дэл в сомоне Сагсай – 1 (рис. 23); Чигэртэй гол в сомоне Дэлүүн – 1 (рис. 24); Согоогийн гол,

Цагаан салаа, Бага Ойгор, Харганатын ам в сомоне Улаанхус – 10 (рис. 25-34); Бурхан толгой, Билүүт, Хулибайн арал, Цагаан гол, Шивээт хайрхан, Их Хатуу в сомоне Цэнгэл – 14 (рис. 35-48); Ямаат улаан уул, Дэрст хавцал (Шили куыс), Хар магнай в сомоне Ногооннуур – 9 (рис. 48-57).

### Семантика некоторых тамговых знаков

Исследования наскальных рисунков, тамгообразных знаков, могильных захоронений обнаружили особого рода сакрализацию такого животного, как янгир (горный козел). Согласно археологическим данным, образ «единорога» [5, с. 47] чаще всего появляется в гуннских захоронениях, а потом получает отражение в петроглифических композициях раннего железного века. Наиболее прочные позиции этот образ получает в сакско-скифской культуре. В период бронзы горные козлы не только были объектом охоты и широко использовались в хозяйственной деятельности, но и являлись объектом поклонения. Одно из старых наименований этого животного – «тэх», которое со временем стало употребляться с современным словом «янгир» в том же значении. Кстати, в современном казахском языке это слово осталось. О человеке с хорошим родом (потомством) говорят «тек, текти». Поклонение этому горному животному во многом складывалось из почитания его качеств: быстроты, стойкости, сообразительности. С другой стороны, «тэх» имеет значение «золотой род», в этом плане семантика сохраняется. Поэтому у казахов сохранился обычай почитать людей с хорошим потомством словами «текти кисинин баласы, текти ру» («человек с хорошим, золотым родом»). Почитание янгиря нашими предками реализовалось в появлении тамги «янгир», которая реалистично и абстрактно, через множество видов и форм раскрывала образ «единорога». Недавно в сомоне Цэнгэл Баян-Ульгийского аймака в комплексе Шивээт хайрхан было найдено совершенно особенное изображение янгиря, которое представляет интерес в связи с его сходством с государственным символом и тамгой Тюркского кагана (фото 1).



Фото 1. Наскальный рисунок.

Вообще сейчас очень трудно установить, с какого времени образ янгир стал использоваться как тамга, единственное свидетельство, которое позволяет определить период хождения этой тамги, это изображения на петроглифических комплексах и стелы. Тамга «янбир» чаще всего включена в петроглифические композиции, относящиеся к раннему железному веку. Сама тамга «янбир» фактически образуется из солярного знака и знака типа «барабан» («дамар») путем добавления черт, символизирующих рога, поднятый вверх хвост, иногда на стелах сбоку присутствуют вполне реалистические изображения горных козлов. Видимо исследователи классифицировали тамгу, основанную на тамгах солярной и «дамар», как «янбир», из-за характерной изогнутой линии, имеющей форму рога. Сейчас известно два способа изображения данной тамги: первый – достаточно реалистичное изображение животного, второй – тот, о котором мы говорили выше, на основе комбинированной солярной тамги или тамги «дамар». Причем, если «янбир» образован от комбинированной солярной тамги с добавлением рогов, хвоста, морды, то данная тамга будет женского рода, а если от тамги «дамар» – мужского. Два элемента не только формируют тамгу «янбир», но и воспроизводят структуру мировоззрения древних кочевников, в котором форма круга ассоциировалась с женским началом, а треугольная и прямоугольная – с мужским. Тамгу, сформированную таким образом, ряд исследователей связывает с древнетюркской тамгой и предлагает рассматривать ее в хронологическом контексте древнетюркской культуры. Однако, на наш взгляд, данная форма тамги относится к раннему железному веку и гуннскому периоду, поскольку солярная тамга была распространена в эпоху бронзы (скифско-сакский период), и солнцепоклонничество было известно гуннам. Х.Пэрлээ отмечал, что «мужская» форма тамги «янбир», производная от тамги «дамар», существовала среди народов Дун-ху [9, с. 217].

Один из тамговых знаков, вновь найденных на территории Баян-Ульгийского аймака, имеющий большое значение для данного исследования, – комбинированная солярная тамга. Солярные тамги входят в число традиционно наиболее почитаемых монголами. Солярные тамги у древних народов, возможно, были ядром, от которого путем добавления черт формировались новые знаки и новые смыслы. Две пересеченные линии внутри солярной тамги формируют свастично-солярную тамгу или «лунную тамгу». Символику «лунарно-солярной» тамги археологи определили, исходя из того, что данные знаки были выбиты на стенах гуннских гробниц. Установлено, что гунны и их предки поклонялись солнцу и луне. И существуют исторические свидетельства, что с XIII века «лунарно-солярная» или «солярная» тамга стала почитаемой среди монголов.

Солярная тамга почитается и современными казахами. Ее называют «көз» танба или «глаз». Символика здесь связана с пониманием глаза и зрения как чего-то чистого, прозрачного, непредвзятого и справедливого. Один из казахских родов Аргын («священный, чистый») до сих пор использует так называемую «парную солярную» тамгу. В данном роду существует призыв «акжол», что означает: «Счастливой (чистой) дороги!», что не только акцентирует название рода, но и связывается с солярной тамгой. Род Аргын кочевал в районе Байкала («священное, чистое озеро») и р. Аргунь, поэтому некоторые исследователи видят в них потомков древних народов «аригунов» и «баегунов» [3, с.457].

Солярная тамга стала родоначальницей нескольких знаков, образованных путем ее усложнения. Одна из них – это уже упоминавшаяся выше тамга «янбир», однако и у собственно солярной тамги могут быть дополнительные элементы типа «хвост» и «уши». Вновь найденная тамга, например, являясь парной комбинированной тамгой, имеет и небольшой «хвост». Такого типа солярные знаки могут пересекать большие валуны,

на стелах встречаются тамги с «хвостом» вверх или вниз (рис. 3, 17, 20, 39, 40, 44). Кроме того, встречаются такие варианты тамги, когда две парные части соединены кривой линией, напоминающей полумесяц (рис. 17). Это может быть соединение многократной выбивкой вверх и вниз двух солярных знаков с «хвостом» или с «ушами», или две корневые части единой парной «солярной тамги».

Тамги с «хвостом» вверх или вниз:



Рис. 3.



Рис. 17.



Рис. 20.



Рис. 39.



Рис. 40.



Рис. 44.

На территории Баян-Ульгийского аймака комбинированные «солярные» тамги встречаются на территории Бугат сомона (Хар Хатууд), сомона Улаанхус (р. Согоогийн гол), Цэнгэл сомона (комплексы Шивээт хайрхан, Их хатуу). Данные тамги выбиты на камнях, стелах достаточно качественно. По размеру они все примерно одинаковые: 25-30 см в высоту и 10-15 см в длину. Территория выбивки тамговых знаков достаточно протяженная. Например, от комплексов Их Хатуу и Шивээт хайрхан в сомоне Цэнгэл до комплекса Хар Хатуу в Бугат сомоне более 220 км. Именно на этой территории проживали достаточно сильные роды-носители тамги. Сейчас некоторые солярные тамги и тамги «дамар» встречаются в центральной части современной Монголии, некоторые остались на территории западной. Однако этот вопрос требует более глубокого исследования. Что касается времени создания, то ряд исследователей устно высказывают мысль о принадлежности тамговых знаков к древнетюркскому периоду, но, на наш взгляд, их следует рассматривать в контексте памятников раннего железного века. Основания для этого заключаются в том, что тамги, как правило, сопровождают наскальные рисунки, относящиеся к раннему железному веку, логично предположить, что и рисунки, и тамги были созданы в одно и то же время. Но эта проблема требует также более глубокого изучения.

Солярная тамга с элементами типа «хвост», «уши» и «рог» является основной для ветвей рода «аргын» (аригун). По этому вопросу есть достаточно подробные исследования у казахстанских ученых, не будем останавливаться на этом. Но целесообразно обратить внимание на происхождение этих элементов у солярного знака. Обычная или комбинированная солярная тамга с «рогом» или «ушами» среди представителей казахского рода аргын называется «жогаргы шекти аргын», а такая же тамга с элементом «хвост» – «төменги шекти аргын». Используемое в названии слово «шекти» восходит к древнему алтайскому корню и означает «с ушами». Слово «шеке», которым казахи называют переднюю часть головы (лоб), практически идентично монгольскому «чих» («ух»). Тамга с элементом типа «хвост», как уже упоминалось, у казахов получила наименование «төменги шекти», или «тамга с ухом в нижней части». Однако, в древних языках алтайской семьи словом «чих» могли называть рукоять. И такую тамгу казахи иногда называют «шөмиш танба» или «ложка», а иногда «гуткалы танба» или «тамга с ручкой». Таким образом, есть мнение, что слова «уши, рога, хвост» восходят к древнему корню «тат, тут» или «рукоять».

Существует еще один вид солярной тамги. Имеется в виду солярная тамга, внутри которой выбита тамга «крест». Монголы называют такую тамгу тамга «с крестом» [5, с. 69]. В некоторых местах ее также называют «тооно (круглое окно в юрте)», «решетка» [1, с. 103]. Среди казахов такая тамга называется «шанырак» (круглое окно в юрте). Таким образом, можно определить это название тамги («тооно») как рабочее. Имеются документальные подтверждения, что эта тамга имела хождение у найманов, одного из центральных казахских родов. Значение тамги – солнце, огонь (очаг). Для казахов, как и для монголов, солнце и луна были сакральными объектами. Поэтому круглое окно в юрте ассоциировалось с солнцем, жерди (уны), поддерживающие его, – с лучами, стены – с горами, а вход – с рекой [3, с. 270]. В древности верхнее окно в казахской юрте имело форму обычного кольца, позже с появлением креста появилось название «күлдиреуиш». Значение слова «күлдиреуиш» связано с корнем «күл» или «огонь». С другой стороны, С. Дулам и Н. Батболд трактуют эту тамгу как огненную [5, с. 15; 1, с. 103]. У казахов есть обычай во время одного из праздников делать некое подобие земляной печи, на которую ставят котлы и варят мясо. Такая печь называется «жер ошак». Если смотреть на эту печку сверху, она отчетливо напоминает крест или свастику. Возможно, что это один из источников формирования солярной тамги с крестом внутри.

Еще один вид тамги, вновь найденный на территории Баян-Ульгийского аймака, – это тамга «аргали». Такую тамгу казахи называют «бакан» или «багана» (столбы, поддерживающие окно в юрте – прим. редактора). Монголы такую тамгу называют «буйлан» (тип узды для управления верблюдом – прим. редактора). В современной Монголии обнаружено два типа тамги «буйлан». На р. Цагаан гол в Гоби-Алтае на наскальных рисунках обнаружена тамга «буйлан» с двумя прямыми подвесками. Она напоминает руны (мягкая «рь») орхоно-енисейской письменности. Описание тамги звучит еще и как «седло со стремями» и означает мужество и мужское начало в целом. Тамга «буйлан» с парными лунообразными подвесками была обнаружена на дне вазы в гуннском захоронении недалеко от г. Дархан. Данная тамга также совпадает с руной (твердая «рь») орхоно-енисейской письменности. Другое описание тамги – «узды для верблюда» – соотносится с тюркским словом «ер», означающим «воин» [5, с. 35-36]. Что касается изображения, то есть два варианта: первый – стоящая или правильная тамга, второй – упавшая или неправильная тамга «буйлан». Кроме этих двух вариантов тамги «буйлан», существует еще несколько разновидностей данной тамги. На территории Баян-Ульгийского аймака тамга «буйлан» встречается главным образом на стенах. На одном из камней выбита тамга «буйлан» или «аргали» по-казахски, и такие же по размеру тамги обнаружены на двух камнях, расположенных ниже. Объясняется это либо тем, что тамги выбивали два человека из одного рода, или тем, что в тюркский период были повторены те тамги, которые были выбиты ранее в эпоху бронзы или раннего железа. Таким образом, вопрос о датировке тамги «буйлан» остается открытым. Дело в том, что у найденной тамги существует копия, выполненная другим способом, ниже нее выбита такая же вертикальная тамга, и выше нее изображен тот же знак. Тамги этого типа из-за их сходства с рунами некоторые исследователи склонны относить к тюркскому периоду, однако, мы уверены, что данные тамговые знаки появились гораздо раньше. Образ горного животного занимает прочное место в культуре казахов и монголов, а сакрализация янгиров, аргали нашими предками – древними кочевниками – формируется в эпоху бронзы, видимо, тогда же и появляется тамга. На сегодняшний день на территории Баян-Ульгийского аймака найдено 9 тамговых знаков «буйлан», выполненных как реалистично, так и в абстрактной манере (рис. 2, 4, 18, 25, 42, 49, 50, 51, 57).

9 тамговых знаков «буйлан»:

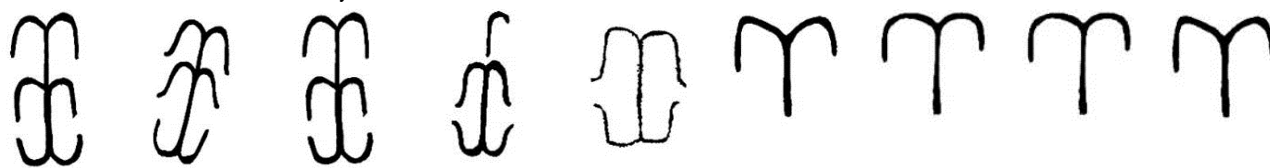


Рис. 2. Рис. 4. Рис. 18. Рис. 25. Рис. 42. Рис. 49. Рис. 50. Рис. 51. Рис. 57.

Достаточно распространенной на территории Баян-Ульгийского аймака является тамга «дамар» («барабан»). Значение единичной тамги «дамар» сейчас исследуется учеными [5, с. 105]. Однако данная тамга может считаться корневой для образования большого количества новых знаков. Особенно интересным представляется формирование тамги «янгири» через присоединение элементов «уши», «хвост», «рог». Поскольку раньше тамга «янгири» такого типа не была найдена в Монголии, то и подробных исследований не было, хотя в последнее время работа по исследованию тамговых знаков на территории Баян-Ульгийского аймака активизировалась, и ряд работ уже появился [7, с. 12]<sup>5</sup>. Ряд выводов относительно различных вариантов тамги «дамар» можем сделать на основе наших собственных исследований и имеющегося материала. Прежде всего, это образование тамги «янгири» из корневой тамги «дамар». Об этом в данной статье уже упоминалось, поэтому возвращаться не будем. Но представляется важным для последующего исследования, что тамга «дамар» достаточно продуктивна, и путем присоединения к ней той или иной черты формируется новый образ, новая тамга (рис. 9, 14, 24, 41), хотя документальных подтверждений пока не найдено. Таким образом, можно дать трактовку ряду тамговых знаков, найденных на территории Баян-Ульгийского аймака.

Тамга «дамар» и ее производные:



Рис. 9. Рис. 14. Рис. 24. Рис. 41.

В урочище Хойд Хөлцөөт среди наскальных рисунков найдено интересное изображение, которое тоже можно рассматривать как тамгу (рис. 5). Но этот образ пока не удалось расшифровать. Среди вновь найденных знаков есть достаточно интересные и необычные, вполне возможно относящиеся к тамгам, которые тоже требуют объяснения (рис. 3, 5, 16, 33, 34, 37, 45, 55). В связи с этим, исследование этих знаков, трактовка и интерпретация – задача дальнейшей работы.

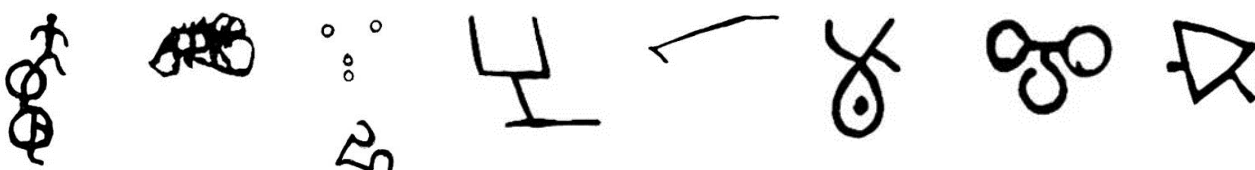


Рис. 3. Рис. 5. Рис. 16. Рис. 33. Рис. 34. Рис. 37. Рис. 45. Рис. 55.

<sup>5</sup> Также используется архив автора (рисунки, фотографии) собранный в ходе экспедиционной работы и полевых исследований в Баян-Ульгийском аймаке в 2005-2015 гг.

## Заклучение

После работы Х. Пэрлээ «Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь», к сожалению, не появилось других исследований, касающихся изучения тамговых знаков. Упоминания о тамгах время от времени появляются в исторических работах, отчетах археологических раскопок и полевых исследований. Поэтому более глубокое изучение тамговых знаков представляется актуальным для современной науки.

Данная статья является результатом полевых историко-культурных исследований автора по обнаружению и интерпретации тамговых знаков, обнаруженных на территории Баян-Ульгийского аймака. Работа подготовлена на основании собранного автором материала и результатов предыдущих исследований.

Тамги, найденные на территории Баян-Ульгийского аймака, не только представляют интерес с точки зрения науки, но и сохраняют образ местности, способны формировать новые знаки, являются устойчивыми полисемичными образами, в связи с этим дальнейшая работа по установлению их местонахождения, хронологии и семантического наполнения представляется важной.

Полный список тамговых знаков на территории Баян-Ульгийского аймака см. в Приложении к этой статье.




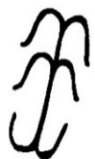







## Литература



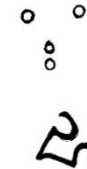










1. Батболд Н. Монголын Говийн бүсийн хадны зургийн судалгаа. – Улаанбаатар, 2014.
2. Баяр Д. Монголын Дундад зууны археологийн судалгаа. Боть-III. Бүтээлийн эмхэтгэл. – Улаанбаатар, 2014.
3. Бихумар К. Монголын Казахуудын зан заншил /Казах хэл дээр/. – Улаанбаатар, 2013.
4. Ерөөл-Эрдэнэ Ч. Хүннүгийн үеийн амьтны загварт хөөмөл мөнгөн зэмсэг. – Хүннүгийн өв соёл. ЭШХ-ын эмхэтгэл. – Улаанбаатар, 2011.
5. Дулам С. Монголын бэлгэдэл зүй. Дүрсийн бэлгэдэл зүй дохио зангааны бэлгэдэл зүй. Боть-Х., Гутгаар дэвтэр. – Улаанбаатар, 2007.
6. Напил Б. Көне түрік және моңғол дәуірі таңбаларының тарихи семантикалық кейбір ерекшеліктері. /Казах хэл дээр/. – Алматы, 2010.
7. Төрбат Ц., Баяр Д., Цэвээндорж Д., Баттулга Ц., Баярхүү Н., Идэрхангай Т., Жискара П.Х. Монгол Алтайн археологийн дурсгалууд-I: Баян-Өлгий аймаг. – Улаанбаатар, 2009.
8. Төрбат Ц., Батсүх Д., Баярхүү Н. Хүннүгийн Археологийн тамгууд Люаньди овгийн тамга болох нь. – Археологийн судлал. Боть XXXII. – Улаанбаатар, 2012.
9. Пэрлээ Х. Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Бүтээлийн чуулган. Боть-II. – Улаанбаатар, 2012.




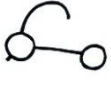









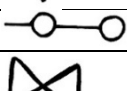


Статья поступила в редакцию 11.08.2016 г.

**Приложение.**

**Таблица тамговых знаков, находящихся на территории Баян-Ульгийского аймака**

№	Сомон, название местности	Название тамги	Изображение тамги	Вид поверхности	Размер (см)
1.	<b>Алтай сомон.</b> Улаан хад/Қызыл қия/	крест		Валун, (сланцевый выступ бурого цвета)	12x10см
2.	<b>Центр аймака.</b> Музей	крюк?		стела (красный гранит)	40x20см
3.	<b>Алтанцөгц сомон.</b> Буаз уул/Бэлчир/	Комбинированная солярная тамга		Скальный выступ (голубой сланец)	25x10см
4.	Хаш баг	крюк? (буйлан)		стела (красный гранит)	20x15см
5.	<b>Буянт смон.</b> Хойд Хөлцөөт	-		Красно-бурая скала (сланец)	20x15см
6.	Хойд Хөлцөөт	Солярная тамга		Красно-бурая скала (сланец)	10x10см
7.	Хойд Хөлцөөт	Солярная тамга		Красно-бурая скала (сланец)	15x15см
8.	<b>Булган сомон.</b> Булган гол	-		Голубой сланец (рыхлый валун)	20x20см
9.	Булган гол	дамар		Голубой сланец (стела)	15x15см
10.	<b>Бугат сомон.</b> Күйген қора/Түлэнхий өтөг, бууц/	тооно		Скальный выступ (голубой сланец)	15x15см
11.	Боохой ар уул		-	Гранит (скальный выступ)	15x10см
12.	Боохой ар уул		-	Гранит (скальный выступ)/	12x10см
13.	Эрээн харганат	подвеска?		Лицевая сторона стелы с надписями (темно-голубой сланец) недалеко от Харганата	12x1x3см

№	Сомон, название местности	Название тамги	Изображение тамги	Вид поверхности	Размер (см)
14.	Эрээн харганат	Янгир (дамар)		Темно-голубой сланец (стела)	20x25см
15.	Хүрэн зуух	янгир		голубой сланец (валун)	25x20см
16.	Хатуугийн гол	Солярная тамга		Голубой камень с железными выходами (стела)	25x3см
17.	Хатуугийн гол	Комбинированная солярная тамга		Голубой камень с железными выходами (стела)	25x4см
18.	Хатуугийн гол	крюк (аргали/буйлан)		Голубой камень с железными выходами (стела)	45x15см
19.	Хатуугийн гол	Тамга «дамар» с линией		Голубой камень с железными выходами	30x20см
20.	Хатуугийн гол	Комбинированная солярная тамга		Голубой камень с железными выходами (стела)	15x10см
21.	Хатуугийн гол	Опора		Красный песчаник (стела)	15x15см
22.	Хатуугийн гол	Янгир		Голубой сланец (стела)	20x15см
23.	<b>Сагсай сомон.</b> Улаан дэл	Янгир		Красный песчаник (стела)	25x25см
24.	<b>Дэлүүн сомон.</b> Чигэртэй гол	Тамга «дамар» с линией		Голубой сланец (стела)	20x15см
25.	<b>Улаанхус сомон</b> Согоогийн гол	крюк (аргали/буйлан)		Голубой сланец (стела)	25x20см
26.	Цагаан салаа-Бага Ойгор	Янгир		Валун (петроглифическая композиция)	20x15см

№	Сомон, название местности	Название тамги	Изображение тамги	Вид поверхности	Размер (см)
27.	Цагаан салаа-Бага Ойгор	Янгир		Валун (петроглифическая композиция)	15x12см
28.	Цагаан салаа-Бага Ойгор	янгир		Валун (петроглифическая композиция)	20x20см
29.	Цагаан салаа-Бага Ойгор	янгир		Красно-бурая скала (петроглифическая композиция)	25x20см
30.	Цагаан салаа-Бага Ойгор	янгир		Красно-бурая скала (петроглифическая композиция)	35x25см
31.	Цагаан салаа	-		Красно-бурая скала (петроглифическая композиция)	15x10см
32.	Цагаан салаа			Красно-бурая скала (петроглифическая композиция)	30x20см
33.	Харганатын ам	заступ ?		Голубой сланец (камень в ограждении)	15x15см
34.	Харганатын ам	-		Голубой сланец (камень в ограждении)	15x10см
35.	<b>ЦЭНГЭЛ СОМОН.</b> Бурхан толгой	янгир		Голубой сланец (стела)	20x20см
36.	Билүүт	янгир		Красно-бурая скала (петроглифическая композиция)	20x15см
37.	Хулбайн арал/Күлыбай аралы/	-		Голубой сланец (камень в ограждении)	15x20см
38.	Цагаан гол/ак айраг/	янгир		Голубой сланец (стела)	20x25см
39.	Шивээт хайрхан	Солярная тамга		Голубой сланец (стела)	20x15см
40.	Штвээт хайрхан	Солярная тамга		Сланцевый валун	35x15см
41.	Шивээт хайрхан	янгир		Голубой сланец (каменная баба)	15x10см
42.	Шивээт хайрхан			Голубой сланец (отдельно стоящий камень)	35x15см

№	Сомон, название местности	Название тамги	Изображение тамги	Вид поверхности	Размер (см)
43.	Шивээт хайрхан	Янгир (солярная тамга)		Голубой сланец (скальный выход)	35x25
44.	Шивээт хайрхан	Солярная тамга		Голубой сланец (скальный выход)	35x25
45.	Шивээт хайрхан	Три солнца		Голубой сланец (валун)	25x20см
46.	Шивээт хайрхан	Дамар (янгир)		Голубой сланец (скальный выход)	25x20см
47.	Их Хатуу	Комбинированная солярная тамга		Красно-бурая скала	30x15см
48.	Шивээт хайрхан	Янгир		Голубой сланец (скальный выход)	20x20см
49.	<b>Ногооннуур сомон.</b> Ямаат улаан уул	аргали		Красный гранит (стела, боковая сторона)	25x15см
50.	Ямаат улаан уул	аргали		Красный гранит (стела, боковая сторона)	25x15см
51.	Ямаат улаан уул	аргали		Красный гранит (стела, боковая сторона)	20x12см
52.	Ямаат улаан уул	янгир		Красный гранит (стела, боковая сторона)	15x15см
53.	Ямаат улаан уул	меч	-	Красный гранит (стела, боковая сторона)	25x12см
54.	Дэрст хавцал/Шили куус/	-	-	Красный гранит	15x10см
55.	Ямаат улаан уул (недалеко от центра сомона)	опора?		Красный гранит (стела, боковая сторона)	20x20см
56.	Хар магнай	вилка		Голубой сланец (скальный выход)	15x10см
57.	Ямаат улаан уул (недалеко от центра сомона)	Аргали		Красный гранит (стела)	20x20см

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.003

## TYPES OF STAMPS ON THE TERRITORY OF BAYAN-ULGII PROVINCE OF MONGOLIA

Bikumar Umirbyek  
PhD in historical sciences (PhD),  
senior researcher,  
Bayan-Ulgiy Branch of  
the Academy of Sciences of Mongolia;  
Institute of Philosophy.  
Mongolia, Bayan-Ulgiy  
argun\_kz@yahoo.com

Scientific translation from the Mongolian language:  
S.M. Belokurova with the support of the grant  
from Russian Humanitarian Scientific Foundation  
and Ministry of Education and Science  
of Mongolia № 15-24-03002 «The fine arts of  
Siberia and Mongolia of the XX – early XXI  
centuries: cross-cultural interaction and the  
influence of artistic traditions».

### Abstract

The following article discusses about stamps and signs, which found from the area of Bayan Ulgiy province, including their origin and meaning. About 57 stamps have been found from the area of Bayan Ulgiy aymag. Their origin is related to the bronze and iron ages, as well as ancient Tureg period. We conducted a comparative survey including following issues. 1: usage of stamps, some of Kazakh and Mongolian tribes still use the stamps and this is related to the old custom of honoring stamps. 2: About widespread stamps of ongin, damar, argal and yangir (mountain goat).

**Keywords:** stamps, signs, petroglyphs, Bayan-Ulgiy province, Kazakh and Mongolian customs of honoring stamps.

### Bibliographic description for citation:

B. Umirbyek. Types of Stamps on the Territory of Bayan-Ulgiy Province of Mongolia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 28-44. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/10/> (In Russian).

### References

1. Батболд Н. Монголын Говийн бүсийн хадны зургийн судалгаа. Улаанбаатар, 2014. (In Mongolian).
2. Баяр Д. Монголын Дундад зууны археологийн судалгаа. Боть-III. Бүтээлийн эмхэтгэл. Улаанбаатар, 2014. (In Mongolian).
3. Бихумар К. Монголын Казахуудын зан заншил. Казах хэл дээр. Улаанбаатар, 2013. (In Mongolian).
4. Ерөөл-Эрдэнэ Ч. Хүннүгийн үеийн амьтны загварт хөөмөл мөнгөн зэмсэг. Хүннүгийн өв соёл. ЭШХ-ын эмхэтгэл. Улаанбаатар, 2011. (In Mongolian).
5. Дулам С. Монголын бэлгэдэл зүй. Дүрсийн бэлгэдэл зүй дохио зангааны бэлгэдэл зүй. Боть-Х., Гутгаар дэвтэр. Улаанбаатар, 2007. (In Mongolian).

6. Напил Б. Көне түрік және моңғол дәуірі таңбаларының тарихи семантикалық кейбір ерекшеліктері. Казах хэл дээр. Алматы, 2010. (In Mongolian).

7. Төрбат Ц., Баяр Д., Цэвээндорж Д., Батгулга Ц., Баярхүү Н., Идэрхангай Т., Жискара П.Х. Монгол Алтайн археологийн дурсгалууд-I: Баян-Өлгий аймаг. Улаанбаатар, 2009. (In Mongolian).

8. Төрбат Ц., Батсүх Д., Баярхүү Н. Хүннүгийн Археологийн тамгууд Люаньди овгийн тамга болох нь. Археологийн судлал. Боть XXXII. Улаанбаатар, 2012. (In Mongolian).

9. Пэрлээ Х. Монгол түмний гарлыг тамгаар хайж судлах нь. Бүтээлийн чуулган. Боть-II. Улаанбаатар, 2012. (In Mongolian).

Received: August 11, 2016.

# Искусство XX – XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

# Искусство XX – XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.004

УДК 7.036

## **ПУТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ. АНДРЕЙ ОСИПОВИЧ НИКУЛИН**

Бабина Ольга Анатольевна

Кандидат искусствоведения.

Начальник службы «Виртуальный Русский музей»,  
директор НП «Виртуальный Русский музей».

virtualrm@rusmuseum.ru

### **Аннотация**

Статья посвящена анализу творчества и уникальности пути художественных исканий в начале XX века талантливого русского живописца А.О. Никулина (1878-1945), внесшего значительный вклад в развитие русской изобразительной культуры, но в силу сложившихся исторических условий и жизненных обстоятельств, разрозненности собрания, выпавшего из поля зрения ведущих отечественных искусствоведов. Яркая и самобытная личность, художник с европейским образованием, всю свою жизнь отстаивавший право на индивидуальность, искавший свой путь и свои темы в искусстве, он формировался как творческая личность не в столичной среде, а в российской провинции. В творчестве мастера, как в зеркале, нашли отражение искания художников эпохи модерна. Так сложилось, что имя А.О. Никулина не стало хрестоматийным в истории русского искусства, более того, на долгие годы было забыто. Коллекция работ А.О. Никулина, собранная стараниями нескольких поколений музейных сотрудников Алтайского государственного художественного музея, не только является гордостью собрания, но и создает сегодня все предпосылки для полного и масштабного представления деятельности художника. Пейзаж, портрет, театральная декорация, журнальная и оригинальная графика, литературное творчество полно представляют наследие живописца. Настало время вернуть в художественное историческое пространство имя А.О. Никулина, расширив и обогатив наши представления о многообразии и специфике художественного процесса в России рубежа XIX – XX веков.

**Ключевые слова:** импрессионизм, мировоззрение, постимпрессионизм, символизм, композиция, пейзаж, живопись, колорит.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Бабина О.А. Путь художественных исканий. Андрей Осипович Никулин // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 45-59. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/14/>

Сегодня отечественное искусствоведение решает важную задачу – представления творчества мастеров, оставшихся в тени их более знаменитых современников. Одним из таких талантливых, европейски образованных художников, много и плодотворно работавших в разных сферах был Андрей Осипович Никулин (1878-1945).

Открытие его имени и формирование целостного взгляда на творчество началось в 60-е годы XX века благодаря стараниям сотрудников организованного в 1958 году Алтайского музея изобразительных искусств (ныне ГХМАК), которые поставили задачей собрать коллекции произведений художников-земляков, одним из которых был Никулин.

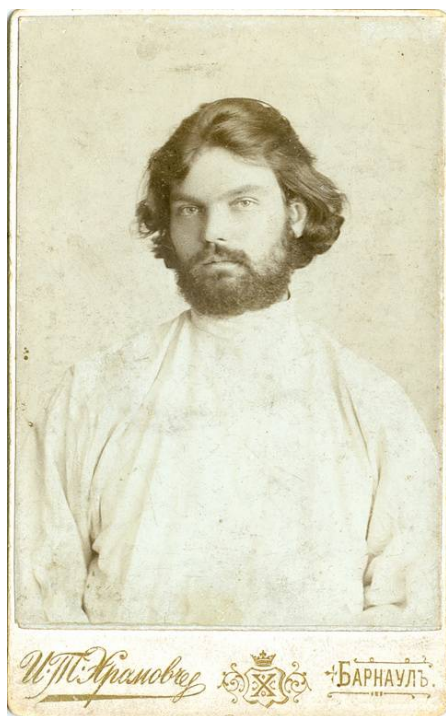


Рис. 1. А.О. Никулин. Фото. 1900-е гг.

Сегодня в фондах музея хранится более 150 живописных и графических работ художника, относящихся к разным периодам его жизни. Единичными произведениями творчество живописца представлено в Петербурге в музее Государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, Русском музее, в Москве в Государственном историческом музее, Музее кино (Москва), в Саратовском художественном музее им. А.Н. Радищева, в Новокузнецкой, Челябинской, Тюменской, Псковской картинных галереях, в Новосибирске в областном художественном музее, в художественном музее г. Томска, в краеведческом музее г. Вольска. Отдельные произведения Никулина появляются на российском художественном рынке.

Первым исследователем творчества Никулина была Лариса Иосифовна Снитко (1928-1982), научный сотрудник художественного музея Барнаула. Она положила начало формирования биографического архива и коллекции его работ в Государственном художественном музее Алтайского края.

Как творческая личность живописец формировался в эпоху бурных реформаторских движений в искусстве рубежа веков, когда в традиционные формы проникали новые идеи, формировался иной взгляд на задачи изобразительного искусства. Никулин находился в гуще этих перемен, участвуя в поиске и обновлении языка изобразительного искусства, осторожно пропуская их в свое творчество. Он не был реформатором, его живопись не принимала крайних эпатажных форм, но она окрашена активным поиском новых изобразительных средств, выражения личных впечатлений от окружающей действительности.

Это время позже получило название «серебряного века» в истории русской культуры. Обладая характерным для «серебряного века» универсализмом, он создавал живописные произведения, эскизы театральных декораций и костюмов, проекты архитектурных памятников, оформлял художественно-публицистические и литературные журналы, выступал как писатель, философ и просветитель по вопросам искусства, этическим проблемам современности, писал музыку, а последние 20 лет жизни посвятил новому виду искусства – кинематографу.

Получив мощный заряд преобразовательной энергии в Париже, он попал Саратов, российскую провинцию со свойственным ей консерватизмом, а порой и неприятием новых веяний, с одной стороны, и благодатной почвой для развития идей символизма, с другой. Никулин активно включился в жизнь Боголюбовского рисовального училища и в выставочную деятельность города. В эти годы были созданы одни из лучших живописных произведений художника, эскизы театральных декораций, литературные произведения. В саратовский период он оформил несколько номеров литературно-публицистического издания «Многоугольник», «Война и жизнь», получил призы в конкурсах «Общества поощрения художников», «Общества им. А.И. Куинджи» (3 место за проект памятника Куинджи, наряду с М. Диллон и В. Беклемишевым), участвовал в выставках Академии художеств. Он являлся членом-учредителем обществ любителей искусства в Саратове (ОЛИИ), Томске (ГОЛХ), входил в состав саратовского литературно-художественного объединения символистского толка «Многоугольник», позже в Москве – «Четыре искусства», «Свободное творчество», МОССХ. Никулин отличался удивительной работоспособностью, не оставляя педагогической деятельности (преподавал композицию и декоративную живопись в Боголюбовском рисовальном училище города Саратова, а после в Барнауле), он принял участие в более 50 выставках, большую часть которых организовывал сам.

В историческом аспекте творчество Никулина переживает несколько этапов и ярко отражает тенденцию и проблематику искусства своего времени, сочетая традиции и новаторство: а именно, период обучения (Барнаульское горное училище, Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штигица, пенсионерская поездка по Европе, академия Р.Жульена); 1906-1917 – преподавание в Боголюбовском рисовальном училище (Саратов), поездки на Алтай, увлечение символизмом; 1917-1923 – жизнь в Барнауле, Новосибирске и активный поиск изобразительных средств «сибирского стиля»; 1924-1945 – советский период – работа на Мосфильме.

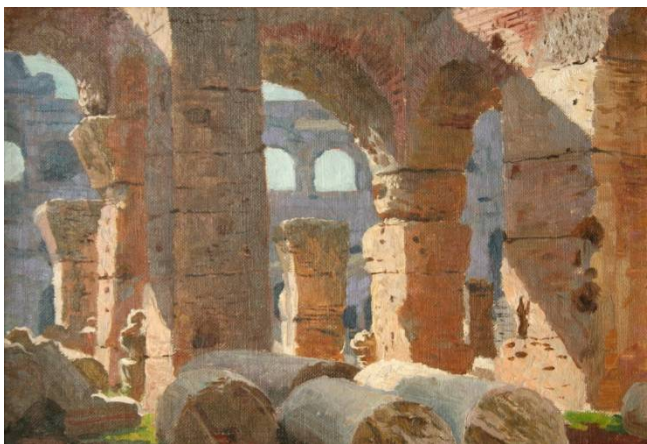
Сохранившиеся ученические работы Никулина характеризуют его как замечательного рисовальщика. Однако длительный путь обучения в России и в Европе сформировал в начале XX века у художника импрессионистический взгляд на творчество. Пенсионерская

поездка как одного из лучших учеников училища Технического рисования барона А.Л. Штигица, а затем и обучение в Академии Р.Жульена позволили освоить методы и приемы французских импрессионистов и постимпрессионистов, о чем ярко свидетельствуют работы художника.

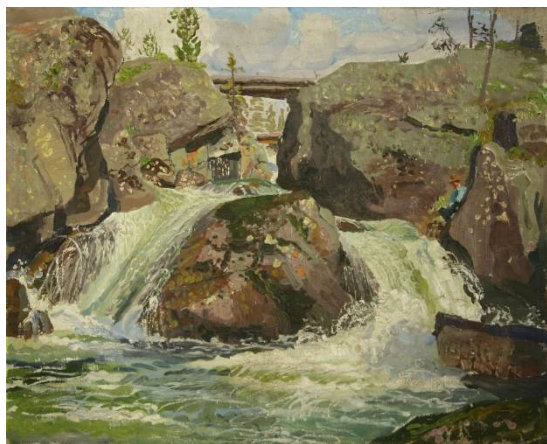
В собрании ГХМАК хранятся 22 этюда, относящиеся к этому периоду жизни Никулина. Ранние этюды «Остров Капри. Северная сторона», «Равенна. Церковный дворик» отличаются детальной точностью, скрупулезностью в передаче места пребывания. Постепенно появляется раскрепощенное, как бы небрежное письмо, детали уходят на второй план, в технике исполнения нарастает обобщенность («Вид на монастырь», «Этюд с гребцами», «Вид к о. Лидо»). А вот этюды «Французский город», «Французский город с церковью», «Париж. Бульвар с реки Сена», «Париж. Мост через Сену» уже выполнены в технике французского импрессионизма.



*Рис. 2. А.О. Никулин. Париж. Люксембургский бульвар. Холст на картоне, масло. 23х31,7. ГХМАК.*



*Рис. 3. А.О. Никулин. Рим. Колизей. 1904. Холст, масло. 32,6х48. ГХМАК.*



*Рис. 4. А.О. Никулин. Арасанский водопад. Холст, масло. 55,3х70,5. ГХМАК.*

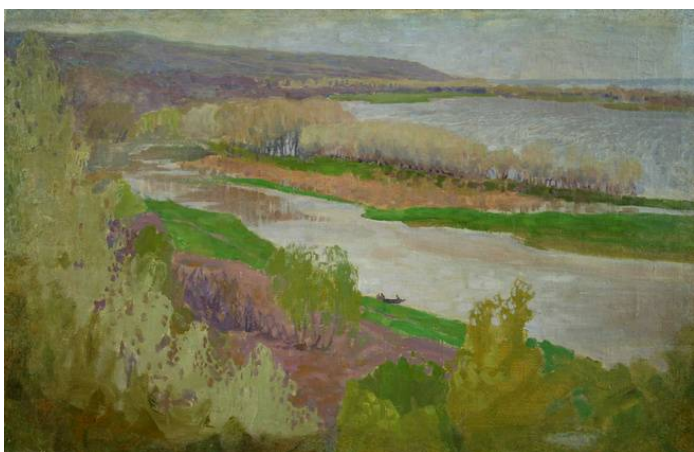
Обучение в частной Академии Р.Жульена в 1904-1905 гг. позволило не только заниматься натурными штудиями, но и освоить приемы постимпрессионистического письма: «Люксембургский бульвар», «Пристань». Наблюдается переход от общих, панорамных видов к изображению фрагмента, приближенного кадра бытия. По-новому художником решаются задачи передачи трехмерного пространства на плоскости холста. Он отказывается от перспективного построения композиции и трехмерность пространства передает с помощью свойств теплостыдности цвета, масштаба, расположения фигур и предметов на холсте. Композиция строится на чередовании горизонтальных и вертикальных линий.

Предметы и фигуры даны в профиль и фас, подчеркивая плоскость холста. В работах исчезают туманность, нечеткость очертаний предметов. На холст возвращаются ясные контуры, широкие полнзвучные пятна красок. Мазок художника становится уверенным, фактурным, подчеркивающим и выявляющим форму предмета. Цвета не смешиваются, а локальными пятнами формируют живописную поверхность холста.

Максимальной степени обобщения предметов почти до знака художник достигает в работах «Вечер. Закат», «Ущербная луна», «Луна поднимается». Здесь Никулин «строит» пейзаж простыми геометрическими формами, близкими к шару, конусу, цилиндру. Используя ограниченное количество цветовых оттенков, в этюде «Луна поднимается» отказывается полностью от обыденного изображения предметного мира, но, любясь гармонией живописно-пластических форм, художник останавливается на пороге беспредметного творчества. Эти эксперименты уйдут в прошлое уже после первой персональной выставки в Саратове в 1909 году, когда его конструктивные пейзажи будут подвергнуты критике.

Поиски собственного почерка, своего живописного метода вели по пути многочисленных экспериментов, свидетельством чему являются сохранившиеся пенсионерские работы. В короткий срок Никулин проделывает путь от пленарной живописи и передачи копии зримого, видимого мира к выражению собственных впечатлений от природы, свойственных импрессионизму.

Однако важно отметить, что импрессионизм Никулина не является только стилевым направлением, а носит, прежде всего, мировоззренческий характер, связанный с восприятием художником окружающего его мира. Новая живопись, по мнению самого Никулина, не ищет точной фиксации подробностей, упрощая картину, выделяет главное для передачи характерной гармонии, во имя любви к красоте [6]. Это основная концепция художественного видения Никулина в отношении нового искусства и творчества в целом определяла живописную форму произведения и его позитивистское эмоциональное и колористическое воплощение.



*Рис. 5. А.О. Никулин. Разлив на Волге.  
Холст, масло. 69,4×106. ГХМАК.*

Основные особенности импрессионистического видения, отразившиеся в пейзажном и литературном творчестве художника, состоят в понимании субъективности художественного процесса, передаче непосредственности впечатления, стремлении в произведении к целостности видения и обобщению формы, фрагментарности в композиционном построении, отсутствии центральной точки зрения. Именно эти черты присущи большинству работ с видами Саратова, Барнаула. Можно отметить, что в работах «Последние лучи. Барнаул» (собрание ГХМАК), «Барнаул. Гроза над городом» (собрание

ГХМАК), «Разлив Волги» (собрание ГХМАК), «Весенний серый день на Волге») (собрание ГХМАК), «Над облаками на Бичее» (собрание ГХМАК) и др.

Импрессионистическое видение, являясь не только художественной тенденцией, но и особым рода мировоззрением, определяющим и систему отношения человека к окружающему миру, проявилось не только в постоянном стремлении поиска путей к самовыражению, но и в активной жизненной позиции, присущей Никулину в полной мере, а именно, популяризация идей нового искусства через организацию и деятельность обществ, объединений, кружков, преподавательскую деятельность.

Однако важно отметить, что в начале XX века импрессионистическое мировоззрение претерпевает серьезные изменения, проявляя всю сложность культурной атмосферы этого периода. Это время, когда сложным образом переплетаются традиции реализма, романтизма, символизма, импрессионизма, когда «символизм и импрессионизм перепутываются, переговариваются, бранятся и расходятся, меняются местами, но в отличие от реализма и авангарда не претендуют на победу... Они могут быть совершенным стилем, а могут не быть – могут небрежничать, ...И так же, как символизм вошел в поры русской живописи «От Репина до Григорьева», так и импрессионизм освещал то прямым, то рассеянным светом» все художественное творчество [3, с. 59].

Онтологическая проблематика мировоззрения символизма реализуется в особом понимании категорий пространства и времени. Анализ художественных произведений Никулина позволяет рассматривать символизм как явление, вырастающее на почве импрессионистического мировоззрения, являясь его логическим продолжением жизненных обстоятельств.

Для Никулина, увлекшегося философией интуитивизма О. Бергсона, таким толчком послужило участие в литературно-художественном кружке «Многоугольник», а также поездки в Горный Алтай и знакомство с иной культурой местного населения, исповедующего шаманизм, поклоняющегося силам природы, одухотворяя их.

Меняющиеся мировоззренческие установки повлекли за собой поиск художником новых выразительных средств живописи. Прежде всего, изменилось понимание пространственно-временных отношений и, одновременно, через доминирование категории времени в ряду других атрибутов произошел процесс трансформации художественного сознания от импрессионистической картины мира (сиюминутного, ускользающего бытия в художественном произведении) к осмыслению категорий вечностных, незыблемых.

С 1909 года Никулин вместе с другими художниками постоянно бывал в Горном Алтае, принимал участие в экспедициях к нетронутым цивилизацией местам. Коренным образом изменился взгляд художника на натуру после поездки в Горный Алтай. Восхищение Алтаем, его народом с кочевым образом жизни, поклонением природным стихиям, с самобытностью легенд было благодатной почвой для развития уже обозначившихся в творчестве идей символизма. Горный Алтай стал тем идеалом красоты, над воплощением которого долгие годы будет трудиться Никулин. Поисками красоты в искусстве были увлечены все члены саратовского кружка «Многоугольник», что отражает общероссийские тенденции, которые Н. Апостолов охарактеризовал, как «как культ поэтизма – импрессионистическое творчество» [1, с. 11]. Стремление к самовыражению носило приподнято-романтический характер, окрашенный поисками идеала в прошлом «или в неопределенном мистическом небытии» [1, с. 14], являясь характерной чертой эпохи модерна.



Рис. 6. А.О. Никулин. Белокуриха. Татарский лог.  
Холст, масло. 53х62,4. ГХМАК.

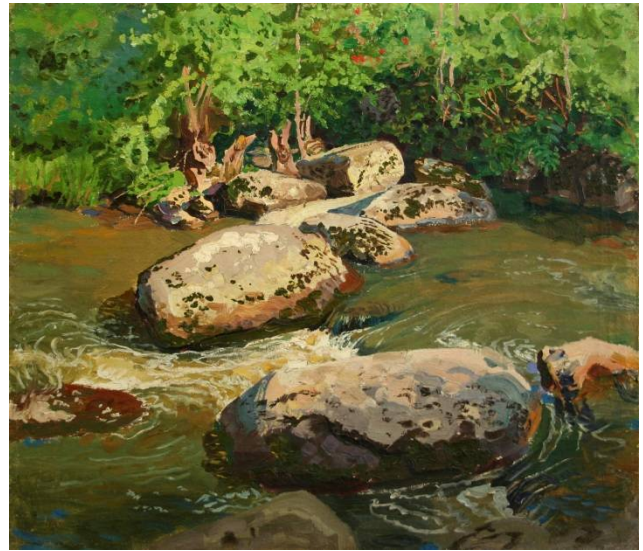


Рис. 7. А.О. Никулин. Камни на реке Белокуриха.  
Холст, масло. 64х73,5. ГХМАК.

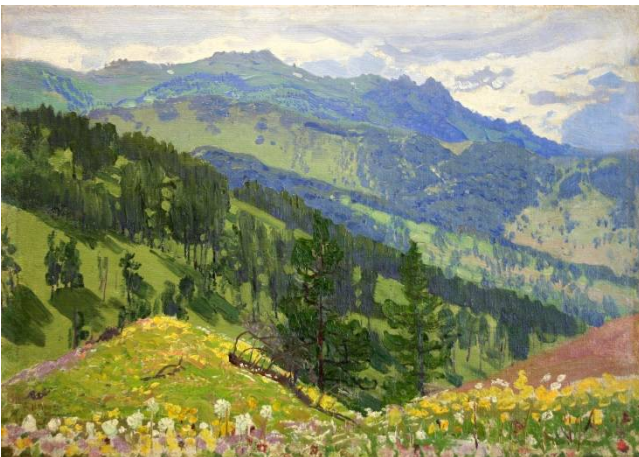


Рис. 8. А.О. Никулин. Горы Алтай.  
Холст, масло. 49х68,5. ГХМАК.

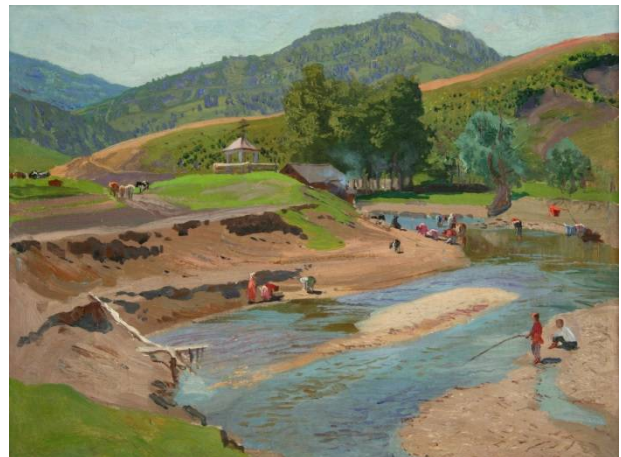


Рис. 9. А.О. Никулин. Ключи. Белокуриха.  
Холст, масло. 51,5х70. ГХМАК



Рис. 10. А.О. Никулин.  
Бай-Джера. Холст, масло.  
82,6х65,5. ГХМАК.

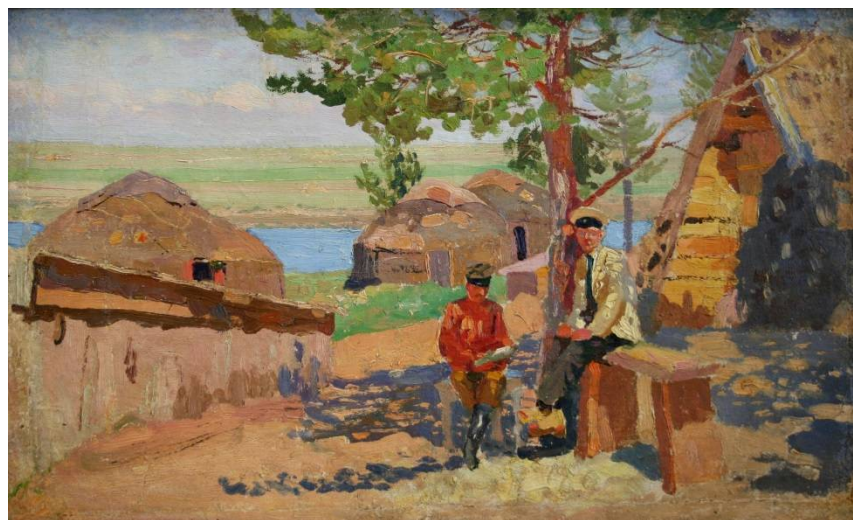


Рис. 11. А.О. Никулин. А.О. Никулин. Аул. Курортники.  
Холст, масло. 38,5х63,5. ГХМАК.

Никулинский символизм – это едва уловимый скрытый символ, едва угадываемый в сценах реальной жизни. И как совершенно справедливо заметил автор «Саратовского вестника», кажется, что художник работает над пейзажем, сценой вне связи с символом, который не всем раскрывается и зритель наслаждается живописно выполненной картиной или пейзажем.

Итогом таких экспедиций явились не только этюды, но и рассказ Никулина «Кужего-Таш. Из дорожных впечатлений». Впервые он был опубликован во втором альбоме журнала «Многоугольник» в 1915 году. Автор пишет: «Какой ненужной и ничтожной показалась мне вся культура и города с каменными домами, электричеством и театрами, и даже любимая живопись, перед этой подавляющей своим величием природой» [2, с. 189]. Ночь, гроза, таинственные видения между сном и явью, в которых ожили картины далекого прошлого, участником и свидетелем которых явился автор, – вот канва рассказа. Произведение обусловлено временем, носит влияние символизма, нашедшее отражение в литературных и художественных исканиях Никулина.

Образно, символично автор описывает облака, называя их «стадом» «мягкотелых чудовищ», утесы, «сердито и метко» втыкающие острые вершины «в мягкие округлые тела чудовищ» [2, с. 189]. Иллюстрацией к этому литературному произведению могла бы стать картина «Алтай. Гроза на озере» (собрание ГХМАК). Художник передал мятежное состояние стихии, построив цветовые отношения картины на контрастах желтого и синего, почти черной ночной зелени и белого снега. Динамика, энергия полотна сосредоточена на эффектных изменчивых формах облаков, то сгущающихся, то растворяющихся в ажурную пелену, противопоставляя их тяжелым статичным камням, скалам, словно, наблюдающим за битвой «титанов-облаков».

Тема грозы в горах многократно повторилась в работах художника. Акварель «Перед грозой» (собрание ЧОМИ) с массивными «рериховскими облаками», цепляющими горные вершины, картина «Гроза» (собрание ГХМАК) с фантастическим преображением природы в свете молнии явились ярким отражением романтических и символических тенденций творчества Никулина, характерных для художника.

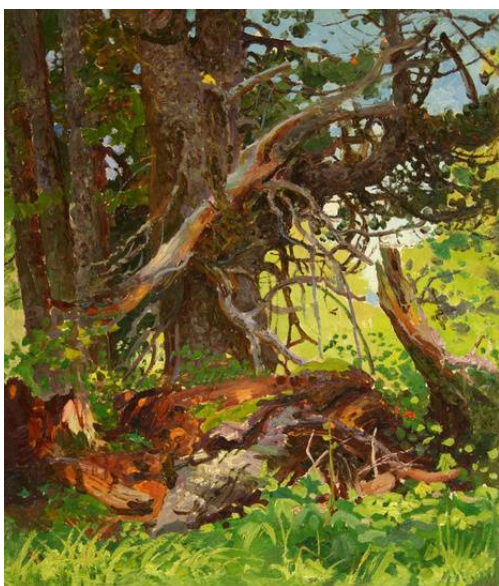


Рис. 12. А.О. Никулин. Кедровый валежник. Холст, масло. 62х53,3. ГХМАК.

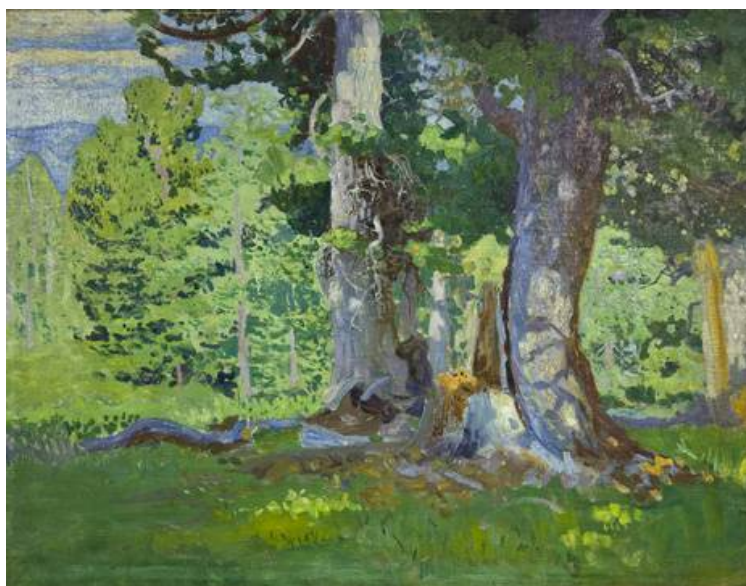
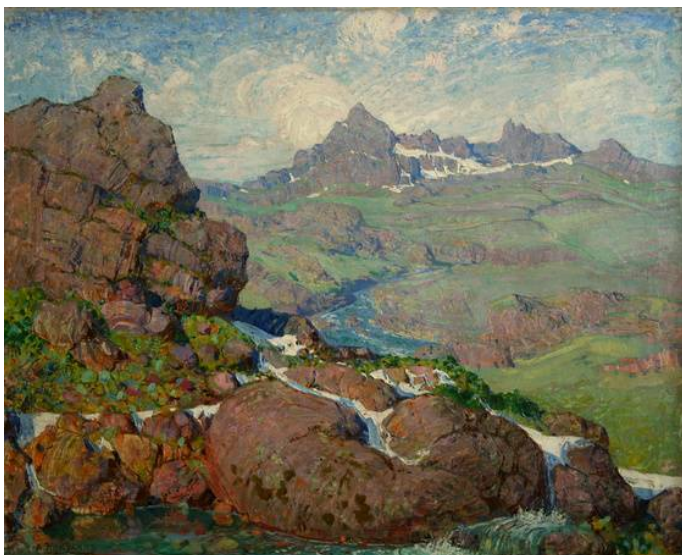


Рис. 13. А.О. Никулин. Кедровый лес. Холст, масло. 87,5х114,5. ГХМАК.

Нужно отметить, что работа над созданием образа-символа Алтая, где отразилась бы вся гамма впечатлений от суровой, яркой природы, встреч с шаманами, алтайского эпоса оказалась удивительно созвучной увлечению художника идеями символизма. В Саратове Никулин являлся одним из активных участников литературно-художественного кружка «Многоугольник», проповедующих символизм. Факты биографии свидетельствуют, что, живя в Саратове, Никулин поддерживает связи с обществом Куинджи в Петербурге.

Не трудно заметить, насколько схожими оказываются поиски Никулина над созданием образа алтайского кедра – «Кедровый валежник», «Кедровый лес» (собрание ГХМАК) – с поисками А.Куинджи в изображении стволов берез, дубов. Пейзажи-картины, в которые художник вкладывает философско-символическое осмысление мира.

В картине «Голубой Алтай» (собрание ГХМАК) можно заметить, что окончательно оформился и прием письма. Быстро и энергично цветом намечаются основные пространственные объемы. Затем идет доработка более мелкими и фактурными мазками. Они более спокойные и равнонаправленные в живописи камней и более энергичные, вихрящиеся в изображении бурного речного потока. В работах усиливается декоративность, композиционная четкость с опорой на передний и дальний планы.



*Рис. 14. А.О. Никулин. Голубой Алтай.  
Холст, масло. 88,5x109,5. ГХМАК.*

Ворвавшиеся революционные события 1917 года, преобразования Боголюбовского рисовального училища изменили жизнь художника, он возвращается в Барнаул, продолжая развивать линию алтайского пейзажа в творчестве, характеризующемся поисками особого «сибирского стиля» для новой Сибирской республики. Эта тема недостаточно исследована в искусствоведении, но примером работы этого периода служит необычный портрет Григория Итыгина, написанный Никулиным между 1917-1924 годами. Работа была представлена в январе 1927 г. на 1-й Всесибирской выставке в Новосибирске.

«Портрет Г. Итыгина» из Новосибирского художественного музея демонстрирует стремление художника соединить опыт неоклассицизма, символизма, импрессионизма, авангардных живописных практик. Георгий Игнатьевич Итыгин – первый председатель Хакасского уездного исполкома, просветитель хакасского народа. Долгие годы он, как и Никулин, дружил с художником, выразителем интересов алтайского народа в послереволюционные годы – Г.И. Гуркиным.

Современники не высоко оценили этот портрет: «Среди работ Никулина выделяется портрет Итыгина. Портрет построен на контрасте каменной бабы дикого и кочевого народа и представителя новой эпохи – твердой рабочей власти. Однако социальное раскрытие этого контраста художником недоработано» [5].

«Портрет Г. Итыгина» с элементами жанровой картины наполнен символами и аллегориями, раскрывающими характер, род деятельности, несбывшиеся мечты изображенного. Повествовательный характер произведения требовал от художника выбора необычного для портрета панорамного формата произведения, где горизонтальное направление в два раза превышает размер вертикали. Композиционно изображение делится на две части, каждая из которых могла бы быть самостоятельным произведением. Почти все пространство правой половины холста занимает мужской погрудный портрет.

Вторая часть – сцена камлания шамана, происходящая на одном из священных для народов Алтая мест, где располагаются ритуальные антропоморфные изваяния – каменные бабы. Но смысловым акцентом является каменный столб громадных размеров, с хорошо читаемым человеческим лицом, обращенным в сторону Итыгина. Его размер столь велик, что отчетливо прочитывается связь между портретируемым и идолом. Очевидно, что так символически передал художник роль этого человека для народа Хакасии как педагога, просветителя, именно поэтому выбрал для его изображения средневековую учительскую мантию, которая явно играет роль скрытого, но понятного знака.

Примечательно, что взор портретируемого и поворот головы изваяния совпадают и направлены не в сторону зрителя, а куда-то налево вдаль, за пределы изображенного пространства. Глаза двух персонажей расположены на одном уровне, хотя их изображение на картине написано с разных точек зрения. Фигура Итыгина расположена справа почти фронтально на одном уровне со зрителем, а вся жанровая сцена написана с высокой точки зрения, словно располагаясь где-то внизу. Этот взгляд на одном уровне и в одном направлении вряд ли можно считать случайностью – это некий духовный мостик между прошлым и будущим народов Алтая, на который делает акцент художник.

Фигура Итыгина статична, лицо напряжено и сосредоточено, что выдают сдвинутые брови, складки лба, он будто всматривается в то, что происходит вдали. Взгляд в будущее, именно так хочется охарактеризовать состояние главного героя, а сцена за спиной не что иное, как повествование о той счастливой жизни хакасского, алтайского, русского народов в единой Тюркской республике, о которой мечтал и за которую боролся Итыгин.

Люди, изображенные на картине, судя по костюмам разных национальностей, собрались в круг. Еще два круга образуют каменные бабы, указывая на неразрывную связь времен между многими поколениями человечества. Шаманизм – характерная черта алтайского и хакасских народов, населяющих Алтай. Однако с XVIII века здесь появились христианские миссионеры, и на рубеже веков православие и иноверчество существовали на одной территории, многие алтайцы и хакасы принимали христианство, но продолжали верить и в своих богов, добрых и злых духов.

В картине обращает внимание такая деталь: каменные бабы, образующие дальний план, не только образуют круг, но и будто склоняются к его центру, а два идола и вовсе напоминают ангелов с крыльями. Идиллическая картина жизни людей среди великолепной природы – мечта, воплощенная в красках.

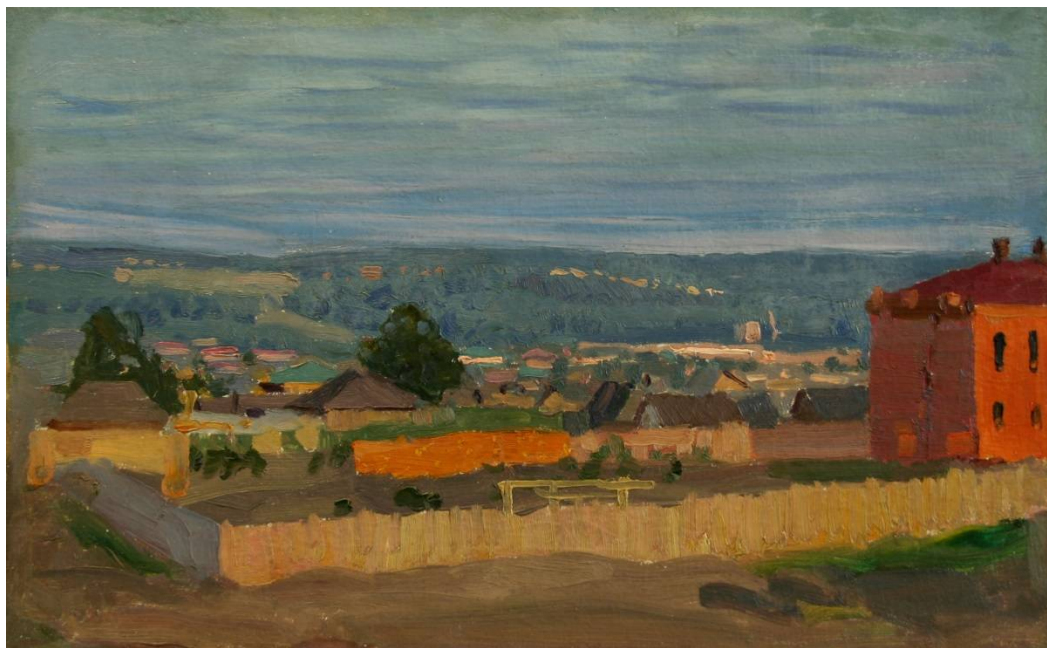
Заслуживает отдельного внимания цветовое решение портрета, которое, как и в предыдущих его работах этого жанра, строится на контрасте. В данном случае – это контраст правой и левой части холста. Скупое по цвету исполнен сам портрет Итыгина.

Иссиня черная мантия слегка украшена на предплечье зеленоватым узором. Физиогномически точно написано лицо, отражая его индивидуальные характеристики. Художником тщательно, почти с фотографической точностью, выписаны складки одежды, пуговица, особенности лица. Если мысленно закрыть левую половину изображения, то крупная фигура в мантии напоминает полотна художников эпохи Возрождения.

Об исполнении художником пейзажного фона нужно сказать отдельно. В красивом, раскинувшемся, словно алтайский сырмак, месте разворачивается сюжетная сторона произведения. Это собирательный образ Алтая, покоровший художника своей красотой, чистотой красок и прозрачностью воздуха буквально с первого посещения.

Декоративно по цвету, максимально обобщенно по форме написан пейзаж. Живопись отдельными цветовыми пятнами напоминает национальный алтайский ковер – сырмак, где кусочки войлока врезаются в основу, не смешиваясь, образуя узор. Особенно хорошо национальный алтайский мотив узора виден в живописи неба и дальнего плана. Раздельные мазки синего, голубого, лилового, разных оттенков зеленого, охры создают поразительно пеструю, но умело гармонизированную палитру. Создаваемый сибирский стиль, таким образом, представлял собой синтез или диалог разных стилей, разных эпох, и это хорошо прослеживается в картине, которую можно было бы охарактеризовать как реалистический символизм, по пути развития которого долгие годы шли творческие устремления автора.

Создание сибирского стиля – это масштабная задача, в которую входило не только отбор изобразительных средств, но создание образов героев, личностей, внесших вклад в развитие этого региона. Григорий Итыгин был одним из них, педагог и просветитель. Другой значимой для Сибири и Барнаула фигурой был Василий Константинович Штильке, идейный вдохновитель создания Народного дома в Барнауле. Служба в театре именно этого учреждения сыграла ключевую роль в судьбе Никулина. В фондах ГХМАК хранятся эскизы надгробного памятника этому педагогу, просветителю, общественному деятелю Сибири, выполненные Никулиным. В 1930 г. могила В.К. Штильке, как и все кладбище, была уничтожена.



*Рис. 15. А.О. Никулин. Барнаул. Вечер. Холст, масло. 39х62,5. ГХМАК.*

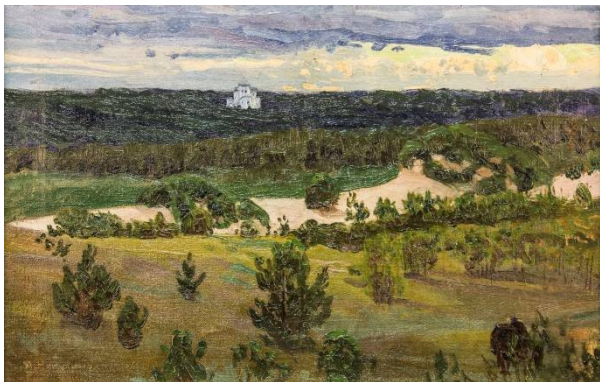


Рис. 16. А.О. Никулин. Вид в окрестностях г. Барнаула с монастырем вдали.  
Холст, масло. 39х59,8. ГХМАК.



Рис. 17. А.О. Никулин. Окраина г. Барнаула.  
Холст, масло. 35х57,5. ГХМАК.



Рис. 18. А.О. Никулин. У Затона.  
Холст, масло. 63,3х79,2. ГХМАК.

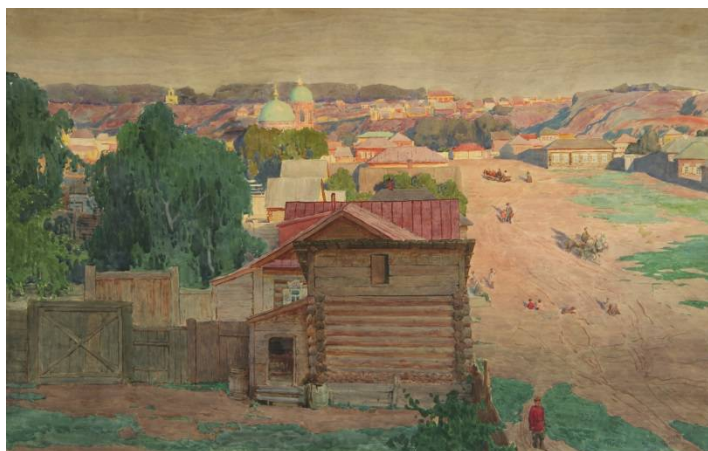


Рис. 19. А.О. Никулин. Панорама. 1917.  
Бумага, акварель. 87,8х140. ГХМАК.

Обращение в своем творчестве к изображению и увековечиванию памяти педагогов-просветителей неслучайно. Оно во многом отражает личные установки Никулина, указывая на ту значимость образования и просвещения, которую всегда подчеркивал Никулин. На протяжении всей жизни он постоянно занимался педагогической деятельностью, выступал публично с лекциями, работал на выставках, поясняя тенденции нового искусства, в 1918 году даже опубликовал статью «Необходимое дело», объясняя важность художественного образования [4].

Жесткая борьба нового революционного правительства с областничеством на удаленных от центра территориях, репрессии стали поводом депрессии и решением круто поменять направление деятельности. Никулин покидает Сибирь и переезжает в Москву. Последние 20 лет своей жизни он увлеченно работает художником кино. Философия нового искусства кинематографа строится в этот период во многом на образах и символах новой советской государственности. Многолетние поиски изобразительных средств, метафоричность языка искусства находят свое воплощение в эскизах, этюдах, картинах этого периода и несут черты влияния кинематографа – «Сибирские партизаны», «Собрание у завода», «Маевка на Волге» (собрание ГХМАК).

Никулин направляет свой творческий потенциал на путь изобретательства и рационализаторства в области новой профессии. Он получил свыше тридцати патентов, из них четырнадцать за изобретения в области кино: «Непрерывный проектор», «Цветное

кино» и т.д. Им введено применение живописного оформления игровых и других кадров в соединении с объемными декорациями и макетами. Никулин остался профессионалом высочайшего класса с универсализмом дарования, но все же вершиной его таланта в живописи стали циклы волжских и алтайских живописных пейзажей, одухотворенные творческим напряжением.

Заслуга Никулина перед отечественным искусством состоит не только в значительном художественном наследии, но определяется его педагогической деятельностью, давшей плеяду известных российских художников, среди которых П. Басманов, Н. Загреков, В. Перельман, Н. Чевалков, Б. Чеботарев и др. И хотя имя этого художника не стало хрестоматийным, анализ его творческого наследия свидетельствует о том, что Никулин должен занять достойное место в истории отечественного изобразительного искусства, а его жизненный опыт экспериментов, открытий, успехов и неудач уточнить представление о развитии русского искусства первой половины XX века.

### Литература

1. Апостолов Н. Импрессионизм и модернизм. Обзорение новой поэзии: ее развитие, ее мотивы, ее адепты. – Киев: Типография окружного штаба, 1908.
2. Бабина О.А. Никулин А.О. Художник большой страны. – СПб: ИПК Коста, 2014. – 272 с.
3. Лентяшин В.А. «...из времени в вечность». Импрессионизм без свойств и свойства русского импрессионизма // Русский импрессионизм. – Санкт-Петербург, ГРМ, издательство: Palace Editions, 2000.
4. Никулин А.О. Необходимое дело // Жизнь Алтая. Барнаул. – № 58, 3 сентября.
5. О. Б. На сибирской выставке картин // Советская Сибирь. – 1927, 5 января. – С. 2.
6. Публика и искусство // Саратовский листок. – Саратов. – № 265, 1 декабря.

Статья поступила в редакцию 04.09.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.004

## THE WAY OF ARTISTIC SEARCHES. ANDREI OSIPOVICH NIKULIN

Babina Olga Anatolievna  
Ph.D. in Arts.  
Head of Virtual Russian Museum,  
director of the Non-commercial Partnership  
«Virtual Russian Museum».  
virtualrm@rusmuseum.ru

### Abstract

The article is devoted to the analysis of the creative work and to the unique way of artistic searches of the talented Russian painter Andrei Nikulin (1878-1945) in the early 20th century who made a significant contribution to the development of Russian visual culture, but due to the prevailing historical conditions and life circumstances, and fragmentation of the collection he was neglected by leading national art historians. Being a bright and original personality, a European educated artist who was asserting his right for individuality, all his life looking for his way and his own themes in art, Nikulin was formed as an artist not in the environment of the capital, but in provincial Russia. Searches of Art Nouveau style artists are reflected in the creative work of the artist. It happened so that the name of Andrei Nikulin didn't become a textbook one, furthermore it was neglected for many years. The collection of Nikulin's works, assembled by the efforts of several generations of museum's employees of the Altay State Art Museum, is not only a pride of the museum but also creates the prerequisites for a full and large-scale presentation of the artist's activities. The heritage of the painter comprises landscape, portrait, theatrical decoration, journal and original graphic art, and literary work. It is time to return the name of Andrei Nikulin into the art and historical environment having enlarged and enriched our concept about the variety and specific features of art process in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries.

**Keywords:** Impressionism, world view, Post-impressionism, Symbolism, composition, landscape, painting, colouring.

### Bibliographic description for citation:

Babina O.A. The way of artistic searches. Andrei Osipovich Nikulin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 45-59. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.004. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/14/> (In Russian).

### References

1. Apostolov N. *Impressionizm i modernizm. Obozrenie novoi poezii: ee razvitiie, ee motivy, ee adepty* [Impressionism and Modernism. Review of the new poetry: its development, its motives, its adherents]. Kiev: Printing house of the district headquarters, 1908.
2. Babina O.A. *Nikulin A.O. Khudozhnik bol'shoi strany* [Artist of the big country]. St. Petersburg, Kosta Publ., 2014, 272 p.

3. Lenyashin V.A. «...iz vremeni v vechnost'». *Impressionizm bez svoistv i svoistva russkogo impressionizma* [«... from time to time». Impressionism without the properties and properties of Russian impressionism]. *Russkii impressionism* [Russian Impressionism]. St. Petersburg, Palace Editions Publ., 2000.

4. Nikulin A.O. *Neobkhodimoe delo* [Necessary work]. *Zhizn' Altaya – The Life of Altai*, No 58, September 3th.

5. O. B. *Na sibirskoi vystavke kartin* [At the Siberian exhibition of paintings]. *Sovetskaya Sibir' – The Soviet Siberia*, 1927, January 5th, p. 2.

6. *Publika i iskusstvo* [The Public and art]. *Saratovskii listok – The Saratov sheet*, No 265, December 1st.

Received: September 04, 2016.

## ВДОХНОВЛЕННЫЙ МОРЕМ

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

### Аннотация

Николай Максимович Штуккенберг принадлежит к славной плеяде художников, которые стояли у истоков приморской живописи, формировали специфику дальневосточного пейзажа. Родился Николай Максимович в 1880 году в Петербурге. В 1885-м семья переехала в Тверь. И только в 1907 году Штуккенберг, будучи уже капитаном дальнего плавания, вернулся в родной город. С зимы того же года до 1910-го с увлечением посещал живописное отделение Императорской академии художеств в качестве вольнослушателя<sup>6</sup>. Но в 1913 году занятия были прерваны: по личному приглашению начальника Владивостокского торгового порта капитан Штуккенберг повел ледокол «Добрыня Никитич» во Владивосток. С этого времени его служба, жизнь и творчество навсегда связаны с Дальним Востоком. Здесь Николай Штуккенберг заявил о себе и как умелый капитан, и как художник – замечательный пейзажист, автор морских пейзажей.

**Ключевые слова:** искусство Дальнего Востока, маринистика, капитан-художник.

### Библиографическое описание для цитирования:

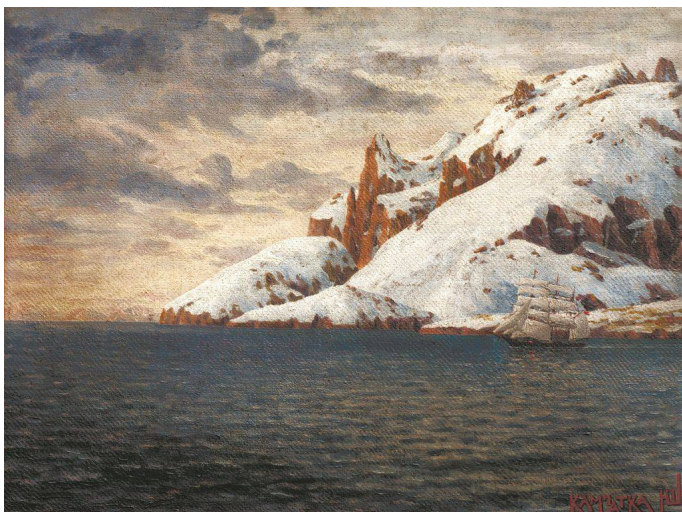
Даценко А.А. Вдохновленный морем // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 60-68.  
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/ц50070366/575921/17/>

<sup>6</sup> Согласно уставу Академии художеств 1859 года, учащиеся подразделялись на две категории - бесплатных учеников и вольноприходящих, допускавшихся в классы за плату, никаких сословных ограничений при приеме студентов не вводилось. Поэтому состав учащихся Академии художеств был довольно пестрым. В своих воспоминаниях И.Е. Репин так описывал одну из академических аудиторий конца 1860-х годов: «...плечом к плечу с лохматой головой юнца в косоворотке сидел седенький генерал в погонах; дальше бородач во фраке (красавец художник с эспаньолкой!), потом студент университета, высокий морской офицер с окладистой бородой; повыше целая партия светловолосых вятичей, полная дама - тогда еще большая редкость в Академии художеств, большеглазые грузины, армяне, казачий офицер, чопорные немцы...».

Посещение Академии художеств в качестве вольнослушателя несомненно сыграло важную роль в становлении Н.М. Штуккенберга как художника-пейзажиста. Творчество его формировалось в сложное для русского общества предреволюционное время, которое нашло свое отражение в искусстве. Возникали многочисленные художественные течения и группы, многие из них во главу угла в творчестве ставили эксперимент. В Приморской государственной картинной галерее хранится альбом с миниатюрами Н.М. Штуккенберга, в которых проявилось влияние на художника новых тенденций. Что касается живописи, то здесь Николай Максимович оставался прямым продолжателем традиций отечественной пейзажной школы.

Наиболее яркие произведения художник написал в реалистической манере. Его изображения скромных уголков северной дальневосточной природы привлекают внимание зрителя непосредственным восприятием природы и особым характером живописи. В них тот же строгий реализм, стремление к простоте, искренности и сердечности, умение найти красоту в самом простом мотиве выливаются в подлинную и убедительную трактовку природы. Его «Затопленный берег», где мелкие пастозные мазки уверенно лепят форму затопленной земли, сопки, светлых облаков, полон тонкого лиризма. Цельность и завершенность форм, гармоничность их соотношений в произведении поднимают натуральный мотив до значительного и завершенного образа. Наследуя традиции отечественной пейзажной живописи в творчестве ее лучших представителей, Штуккенберг однако ни на кого не похож, и объясняется это прежде всего тем, что дальневосточная природа не похожа на природу средней полосы России.

В первые десятилетия XX века, в годы, когда Николай Максимович начинал работать во Владивостоке, здесь не было полнокровной художественной жизни, да и теме дальневосточной природы предстояло появиться вместе с работами таких художников, как Карл Николаевич Каль, Василий Алексеевич Баталов, Николай Максимович Штуккенберг. Многие в дальневосточной природе для приезжих художников было неожиданно, ново. Перед каждым из них открывался поистине необъятный мир природы Дальнего Востока. Художников того времени можно смело назвать первопроходцами в приморском искусстве, хотя каждый из них шел своим путем и «открывал» дальневосточную природу по-своему, в соответствии со своей индивидуальностью.



*Рис. 1. Н. Штуккенберг. Побережье Камчатки  
близ Камбальной сопки.*

*Источник: <http://primkray.ru>*

Нелегкая служба на флоте Штуккенберга-капитана гармонично уживалась с работой Штуккенберга-художника, она питала его творчество, открывала ему не доступные другим художникам возможности познавать удивительную красоту суровой и дикой природы. Николай Максимович Штуккенберг – один из первооткрывателей северной темы в дальневосточном искусстве. Во время рейсов в сложных условиях короткой навигации он писал многочисленные этюды, служившие материалом для станковых картин, создаваемых художником по возвращении. Свежие впечатления, запечатленные в колоритных, живых этюдах, воплощались в эпические пейзажи. В некоторых из них острова, расположенные в дальней перспективе, придают динамику композиции, а сдержанный колорит подчеркивает магическую привлекательность северной природы. В других главную роль играют световые эффекты. Строгая аскетичная красота этих земель с фантастическим ландшафтом, где привычные цвета превращаются в нереальные, диктует художнику выбор манеры и колорита его живописи. В северном пейзаже естественное освещение значительно отличается от других, более южных областей России, оно оказывает определенное влияние на восприятие художником цвета. Зимой на фоне снега окружающие предметы выглядят более яркими, тем более на солнце. В отсутствии солнца они становятся более приглушенными, почти монохромными, и потому даже малонасыщенное цветовое пятно на таком фоне смотрится достаточно ярко. Какая-то особенная связь устанавливается между землей и небом, когда земля покрыта белоснежным покровом и отражает то, что дает ей небо. Море, острова, суровые и могучие скалы, вечные льды стали заветными темами художника.

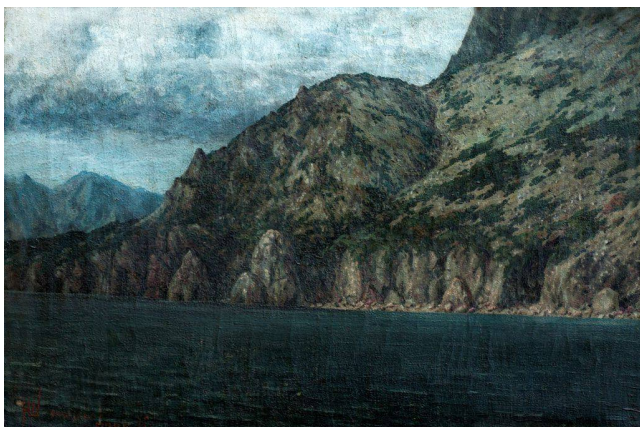


Рис. 2. Н. Штуккенберг. Близ Охотска.  
Источник: <http://primkray.ru>

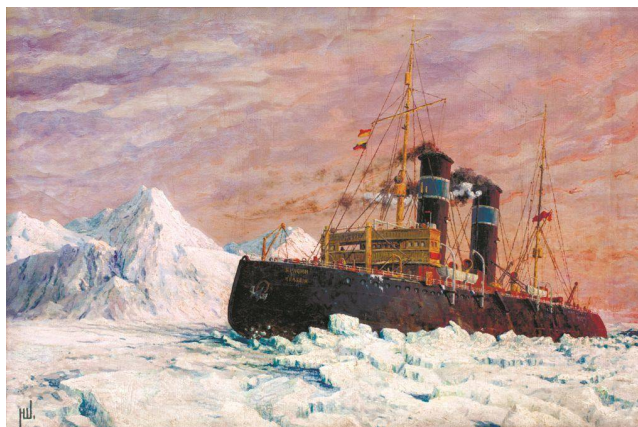


Рис. 3. Н. Штуккенберг. Ледокол Красин во Льдах.  
Источник: <http://primkray.ru>

Пейзажи Николая Максимовича можно назвать лирико-эпическими, в них никогда не ощущается замкнутости, напротив – возникает чувство беспредельного простора. Николаю Максимовичу удавалось избегать экзотики, отражающей только внешнюю сторону природы, он старался передать главное, наиболее характерное: мощь и величие, нетронутость и первозданность дальневосточной природы. Ее необъятность передается художником через ритмичное чередование скал, островов, глубину беспредельных синих далей. В изображении могучей и суровой дальневосточной природы есть у художника характерная тема – драматизм и героика борьбы за жизнь. Могущество северной природы часто противопоставит усилиям человека, прокладывающего свои маршруты в новые, необжитые и неосвоенные места. Бескрайние морские просторы, деревья, вывернутые бурями и ураганами, изуродованные ветрами, могучие ледоколы – все органически слито в единое целое, в одну общую ткань

художественных образов, передающих суровую красоту дальневосточного края и неукротимую волю человека, бросающего вызов и побеждающего стихию. Для того чтобы передать ощущение бескрайних просторов, Н.М. Штуккенберг использует определенный прием: смещает линию горизонта вверх либо вниз. Большинство холстов художника ориентированы горизонтально, в их композиционном построении также присутствует одна или несколько доминирующих горизонтальных линий. В произведениях художника часто встречаются охристые, темно-стальные, приглушенно-зеленые оттенки («К северу от Анадыря», «Близ Охотска», «Побережье Камчатки близ Камбальной сопки», «Мыс Гамов» и другие). Интересует пейзажиста и передача различных оттенков белого, о чем свидетельствуют его работы «Вилючинская сопка», «Ледокол «Красин» во льдах», «Морской пейзаж», «Корабль во льдах». Тяжелые глыбы льда сгрудились на первом плане в картине «Ледокол «Красин» во льдах». Мощное судно крушит ледяные оковы, вскрывает ледяную твердь, расчищая путь каравану судов, которые с нетерпением ждут северяне. Свободные и легкие движения кисти подчеркивают густоту бегущих в широком небе облаков. Плотные пастозные мазки холодных светло-голубых, серовато-белых и легких фиолетовых тонов используются художником в изображении тяжелых льдин.



Рис. 4. Н. Штуккенберг. Закат. Источник: <http://primkray.ru>

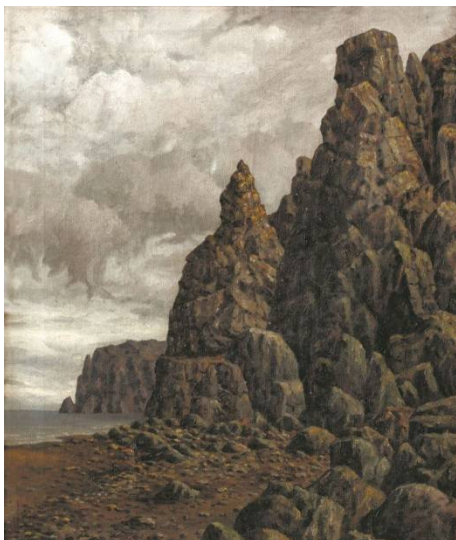


Рис. 5. Н. Штуккенберг. К северу от Анадыря. Источник: <http://primkray.ru>

Не только станковые произведения, но и этюды Штуккенберга часто носят эпический характер, воспринимаются как вполне законченные произведения. Этому способствует широкое обобщенное видение, продуманность композиции, твердый и сильный рисунок, живопись плотная, материальная, построенная на глубоких, строгих и сдержанных тонах. Хорошо в работах художника передан морской воздух. Для передачи особенной свежести и прозрачности его художник использует живопись, сплавленную единством света и цвета, построенную на холодных голубых и серых тонах в контрасте с четким рисунком и темными красочными пятнами.

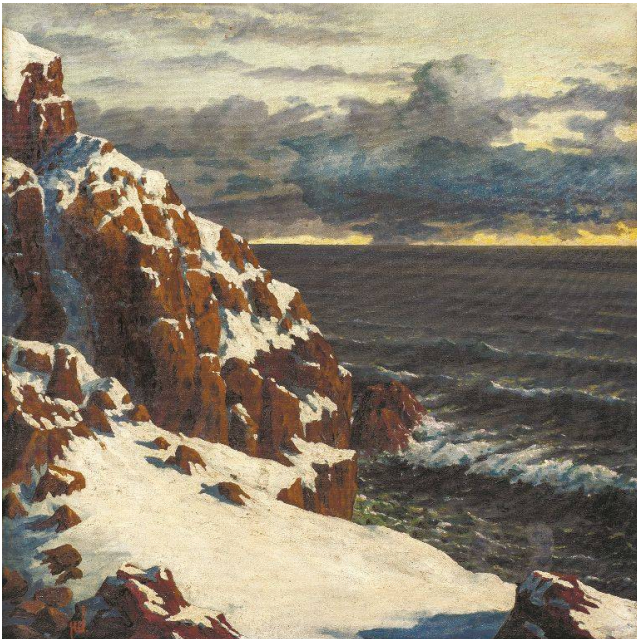


Рис. 6. Н. Штуккенберг. Остров Желтухина.  
Источник: <http://primkray.ru>



Рис. 7. Н. Штуккенберг. Мыс Гамов (Японское море).  
Источник: <http://primkray.ru>



Рис. 8. Н. Штуккенберг. Скалы (Японское море).  
Источник: <http://primkray.ru>

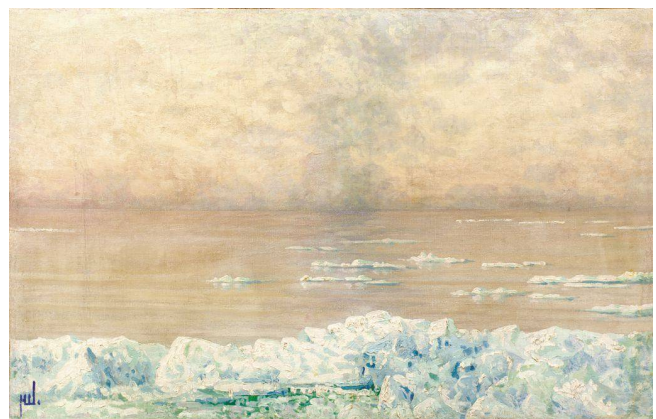


Рис. 9. Н. Штуккенберг. Морской пейзаж.  
Источник: <http://primkray.ru>



Рис. 10. Н. Штуккенберг. Мыс Гамов.  
Источник: <http://primkray.ru>



Рис. 11. Н. Штуккенберг. Корабль во льдах.  
Источник: <http://primkray.ru>

Чувство простора и глубины открывающегося перед глазами моря, далеких скал достигается у Штуккенберга своеобразным композиционным приемом: выбором высокой точки зрения, с которой лучше всего видно то, о чем повествует художник («Мыс Гамов», «Остров Желтухина», «Скаль» и др.). Тем самым зритель виртуально переносится в экстремальные условия, его точка зрения предполагает нахождение на круче берега.

Особым настроением отличаются работы «Морской пейзаж» (зимний), «Корабль во льдах». Трудно передать ощущение, которое возникает при взгляде на эти произведения. Выдержанные в изысканной гамме жемчужных, голубых, сиреневых, фиолетовых, охристо-желтых тонов, которые неоднократно варьируются в работах Штуккенберга, они свидетельствуют о его живописном даровании. Произведения художника покоряют не только колористическими и композиционными достоинствами, но и теплым, любовным отношением к изображаемому. Небольшие по размерам холсты передают ощущение огромного пространства, необъятного простора. Пейзажист извлекает из цветовых отношений снега и неба бесконечное разнообразие оттенков: небо как бы вбирает в себя бледные отсветы снегового наста.

Подолгу наблюдая за природой, художник улавливал тончайшие переходы ее состояний, с трогательной любовью изображал скалы, покрытые снегом вулканы, водную гладь. Море – его главный герой. В одних работах оно волнуется, холодное и опасное, в других – спокойное и величественное. Так, в «Закате» морская гладь пламенеет, льдины вспыхивают, освещенные последними лучами вечернего солнца, тени сгущаются, углубляя контрасты. Но при этом изображение выглядит объективным, правдоподобным. Художник избегает применения нарочито эффектных приемов – в его живописи господствуют притушенные, матовые темно-зеленые, коричневые оттенки, преобладает спокойная гамма («Мыс Средний. Залив Америка», «Мыс Гамов», «Близ Охотска»).

Тонкий, наблюдательный художник, прекрасный знаток дальневосточных мест, Николай Максимович Штуккенберг сумел раскрыть их природу и суровую красоту, уловить главное, самое характерное в ландшафте той или иной местности. Его пейзажи – не просто натурный материал, – это произведения, которые впервые ввели в сферу художественного отображения огромные в своей протяженности земли Дальнего Востока, запечатлели его уникальные места, стали своеобразной художественной летописью сурового, наполненного романтикой края.

### Литература

1. Дичаров З. Капитан-художник: Н. М. Штуккенберг // Морской флот. – 1973. – № 8. – С. 40-41.
2. Дичаров З. Моряк-художник // Боевая вахта. – 1961. – 16 июня.
3. Кандыба В. Его творчество питала морская жизнь: (К 100-летию со дня рождения Н. М. Штуккенберга – приморского художника-мариниста, капитана линейного ледокола «Добрыня Никитич» // Красное знамя. – 1980. – 30 ноября.
4. Кузнецов П. Айвазовский Приморья: (Воспоминания о художнике-моряке Штуккенберге) // Дальневосточный моряк. – 1974. – 16 июля.
5. Мясникова З. Картины художника-моряка // Красное знамя. – 1959. – 27 февраля.
6. Мясникова З. Выставка картин художника-моряка Штуккенберга Н. М. // Красное знамя. – 1960. – 12 марта.
7. Плешивцева С., Воронина С. Кто отправит капитана в дальнее плавание? (О приморском художнике Штуккенберге) // Океанские вести. – 1998. – Октябрь. – С. 36.

Статья поступила в редакцию 22.07.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.005

## INSPIRED BY THE SEA

Datsenko Alena Alekseevna  
Art critic, director of the Primorye State Art  
Gallery (Vladivostok), member of the Union  
of Artists of Russia, member of the Association  
of Art Critics of Russia, member of the  
International Council of Museums (ICOM),  
Honorary Consultant of the Ningbo Art Museum  
(China).  
Russia, Vladivostok.  
shergil@mail.ru

### Abstract

Nikolai Maksimovich Shtukkenberg belongs to the glorious pleiad of artists who stood at the origins of Primorye's painting, formed the specificity of the Far Eastern landscape. Nikolai Maximovich was born in 1880 in St. Petersburg. In 1885 the family moved to Tver. And only in 1907 Shtukkenberg, already a captain of distant voyages, returned to his native city. Since winter of the same year until 1910, he was enthusiastically visiting the painting department of the Imperial Academy of Arts as an auditor. But in 1913 classes were interrupted: at the personal invitation of Vladivostok Commercial Port, Captain Stukkenberg led the Dobrynia Nikitich icebreaker to Vladivostok. Since that time his duty, life and work are forever connected with the Far East. Here Nikolai Shtukkenberg declared himself as a skilful captain, and as an artist – a wonderful landscape painter, the author of seascapes.

**Keywords:** Far East art, marine art, captain-artist, Nikolai Shtukkenberg.

### Bibliographic description for citation:

Datsenko A. A. Inspired by the sea. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 60-68. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.005. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/17/> (In Russian).

### References

1. Dicharov Z. *Kapitan-khudozhnik: N. M. Shtukkenberg* [Captain-artist: N. M. Shtukkenberg]. *Morskoi flot – The Navy fleet*, 1973, No 8, pp. 40-41.
2. Dicharov Z. *Moryak-khudozhnik* [The seaman-artist]. *Boevaya vakhta – The Combat watch*, 1961, June, 16th.
3. Kandyba V. *Ego tvorchestvo pitala morskaya zhizn': (K 100-letiyu so dnya rozhdeniya N. M. Shtukkenberga – primorskogo khudozhnika-marinista, kapitana lineinogo ledokola «Dobrynia Nikitich»* [His work was nourished by the marine life: (To the 100th anniversary of the birth of N. M. Shtukkenberg – a seascape painter from Primorye, captain of the linear icebreaker «Dobrynia Nikitich»]. *Krasnoe znamya – The Red flag*, 1980, November, 30th.
4. Kuznetsov P. *Aivazovskii Primor'ya: (Vospominaniya o khudozhnike-moryake Shtukkenberge)* [Aivazovsky of Primorye: (Memories of the artist-sailor Shtukkenberg)]. *Dal'nevostochnyi moryak – The Far Eastern sailor*, 1974, July, 16th.
5. Myasnikova Z. *Kartiny khudozhnika-moryaka* [Paintings of the artist-sailor]. *Krasnoe znamya – The Red flag*, 1959, February, 27th.

6. Myasnikova Z. *Vystavka kartin khudozhnika-moryaka Shtukkenberga N. M.* [Exhibition of paintings by sailor-artist Stukkenberg N. M.]. *Krasnoe znamya – The Red flag*, 1960, March, 12.

7. Pleshivtseva S., Voronina S. *Kto otpravit kapitana v dal'nee plavanie? (O primorskom khudozhnike Shtukkenberge)* [Who will send the captain on a long voyage? (About the artist Shtukkenberg)]. *Okeanskije vesti – The Ocean News*, 1998, October, p. 36.

Received: July 22, 2016.

## УССУРИЙСКАЯ ГОРОДСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВТОО «СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ РОССИИ»: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ

Зотова Ольга Ивановна  
Кандидат искусствоведения, доцент  
Дальневосточного федерального  
университета. Ответственный секретарь  
Приморского отделения ВТОО «Союз  
художников России».  
Россия, г. Владивосток.  
zotova-o@yandex.ru

### Аннотация

Уссурийск является вторым художественным центром Приморского края. Художественные традиции здесь были заложены еще в 1940-х годах. Уссурийская организация ВТОО «Союз художников России» образовалась 20 июня 1943 года как отделение Приморской организации Союза художников России. 12 марта 1944 года организация открыла первую выставку уссурийских художников. За эти годы в Уссурийске сформировалась плеяда ярких живописцев, которые внесли и вносят большой вклад в развитие изобразительного искусства Дальнего Востока.

**Ключевые слова:** изобразительное искусство Дальнего Востока, уссурийская школа живописи, творческая дача в Андреевке, Студия военных художников.

### Библиографическое описание для цитирования:

Зотова О.И. Уссурийская городская организация ВТОО «Союз художников России»: к вопросу об истории развития // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 69-75. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.006 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/18/>

Большую роль в создании творческой группы уссурийских художников сыграла Студия военных художников, которую в январе 1940 года основали выпускники Академии художеств Санкт-Петербурга братья Фридманы – Овсей Исакович, художественный руководитель студии военных художников, преподаватель факультета батальной живописи в Академии художеств, и Рафаил Исакович, директор студии и художественной мастерской. Для студии и работы художников в Уссурийске было построено специальное здание по ул. Володарского, 42. В военные годы студией при доме офицеров руководил А. Н. Ромашкин [4].

В 1950-е годы начали работу художественно-производственные мастерские. Уссурийская организация не была многочисленной: 10-15 человек составляли ее творческое ядро. Жизнь небольшой организации всегда имеет свои положительные и отрицательные стороны.

В данной ситуации положительным явилось то, что компактный коллектив мог увлечь идеей один человек – лидер. В 1950-х лидером считали С. Ф. Арефина, начавшего участвовать в краевых выставках еще с 1940-х годов. С. Ф. Арефин вырос в Уссурийске, в годы Великой Отечественной войны служил в штабе Дальневосточного округа, где и закончил курсы военных художников. Вернувшись в Уссурийск, вступил в Союз художников, активно занимался не только творческой, но и общественной работой в организации. В 1966 году художник переезжает во Владивосток и на долгие годы практически отказывается от станковой живописи, став художником театра. С 1966 по 1997 год работает художником Театра молодежи, драматического театра им. М. Горького.

Несомненно, ведущую роль в творческом развитии организации сыграл К. П. Коваль. Его работы появились на всесоюзных и республиканских выставках в конце 1950-х. Выпускник Студии военных художников в Уссурийске, главной школой для себя он считал Академическую дачу им. И. Е. Репина. Благодаря творческим поездкам на Академичку К. П. Коваль хорошо знали в Москве и называли «Коваль из Уссурийска». Он был замечательным педагогом, развивал традиции студийного обучения в Уссурийске, таким образом, фактически продолжил педагогическую линию В. В. Безродного (основателя Приморской организации Союза художников России) на уссурийской земле. Учеников его студии называли «ковалятами». Весь свой щедрый, сильный талант К. П. Коваль посвятил приморскому пейзажу, достоинства которого отмечал мастер-пейзажист А. А. Грицай. Природная одаренность, огромная работоспособность позволили К. П. Ковалю стать высокопрофессиональным художником, личностью, обладавшей «созидательным началом» [1]. Благодаря ему появилось определение «уссурийская школа живописи» на выставках дальневосточного региона и общероссийских. Увлекающая сила его дарования сплотила и вдохновила уссурийских художников. Об этом пишет редактор городской газеты Уссурийска М. Дубранов: «Есть люди, которым самой судьбой предначертано оставить строку в человеческой истории. Из... истории Уссурийска к таким людям без всяких натяжек можно отнести художника Кима Петровича Ковалья» [3].



Рис. 1. Никитчик И.И. Аэропорт Камчатка. Х., м. 120x130, 1992 г.



Рис. 2. Никитчик О.К. Курилы. Чайки. Х., м. 128x150, 2000 г.

В 1940-е годы С. Ф. Арефин, Г. К. Асланов, Ю. Л. Арс, В. М. Зотов, С. П. Чайка, С. И. Дерка заложили крепкие основы стабильной художественной жизни города. В 1950-1970-е годы к ним присоединились и стали членами Союза художников России Н. П. Борисов (скульптор), Б. А. Вялков, К. П. Коваль, В. М. Медведский, Н. Я. Грицук, П. Я. Герман, А. В. Ткаченко, Б. Н. Лошкарев, В. А. Лутченко, Н. Д. Волков, В. А. Серов, Г. Г. Лагереv, А. А. Усенко, в 1980-е – Ю. П. Галютин, О. К. Никитчик, И. Т. Никитчик, А. В. Пихтовников. В 1990-е организацию пополнили новые члены — Ю. П. Ларионов, М. Р. Пихтовникова, Е. А. Пихтовников, Е. А. Ткаченко, Н. Н. Казанцев, С. В. Горбач, М. П. Соболевский, И. И. Дункай, А. М. Гринченко. В связи с молодым поколением художников, пополнивших организацию, уместно исследовать феномен художественных династий и трансформации стилевых особенностей в творчестве художников одной семьи.

18 марта 1985 года состоялось открытие построенного стараниями художников Уссурийска здания Дома художников. Большую роль в этом деле сыграл, в том числе, А. В. Пихтовников, который возглавлял комиссию по культуре в городском совете депутатов. За вклад в развитие искусства России и Дальнего Востока художникам организации присвоено звание «Заслуженный художник РФ» и «Заслуженный деятель искусств РФ» (К. П. Коваль), «Заслуженный художник РФ» (А. В. Ткаченко, В. А. Серов, Н. Д. Волков, О. К. Никитчик, И. И. Дункай).

В 1990 году при численности организации 10 членов, на основании Устава Союза художников России художники Уссурийска образовали самостоятельную Уссурийскую организацию ВТОО «Союз художников России». Это коллектив, который осуществляет регулярную выставочную деятельность и зарубежные проекты. В их числе долгосрочные – «Мост дружбы» (Республика Корея, КНР, Россия), «Радуга Востока», выставки Международной ассоциации женщин-художников «Цветы мира» (объединяет художниц России, Республики Корея, Австралии, КНР, Японии, Вьетнама), деятельность творческой группы «Крут» (объединяет ряд уссурийских художников). Инициатором арт-проектов и творческих групп «Цветы мира» и «Крут» явилась О. К. Никитчик, осознав, что в сложившихся в 1990-е годы условиях небольшая по численности организация не сможет полноценно работать в условиях замкнутости. Возможность выездов за пределы Приморского края, контакты с художниками разных стран давали возможность творческой реализации и присоединения к арт-рынку региона. Идея организации постоянных выставок с выездом за пределы Уссурийска побудила к созданию творческой группы «Крут». В качестве объединительного принципа был взят принцип мобильности и творческого подхода к организации выставки.



Передовой отряд Чжурчженей, х.м., 120x150  
2011г.



Гибель Золотой империи Чжурчженей, х.м., 120x150  
2011



Подвиг сотника Силухэ, х.м., 120x150  
2011г.

Работы выполнены по мотивам произведений писателя Станислава Балабина

Рис. 3. Дункай И.И. Триптих «Гибель Золотой империи Чжурчженей». Х., м. 120x150. 2008 г.

Выставки художников Уссурийска с успехом проходят в Японии, США, Санкт-Петербурге, Австралии, КНР, Вьетнаме. Любителей искусства, критиков, художников уссурийцы привлекают приверженностью к русской школе живописи, декоративностью, насыщенной цветовой гаммой. Ведущую роль в живописи уссурийских художников занимают пейзаж и натюрморт. Вместе с тем, уссурийские художники были участниками известной Шикотанской группы, которая внесла вклад в изобразительное искусство России темой Курильских островов.

С уссурийской организацией тесно связана тема Творческой дачи в Приморском крае, организованной в 1970-х годах в Андреевке (Хасанский район). Андреевка оказалась удивительно притягательным местом не только для отдыха и рыбалки. Здесь на землях Хасанского района Приморья были продолжены традиции домов творчества центральной полосы России. Одна из них – Академическая дача им. И. Е. Репина в Вышнем Волочке – служила для приморцев и местом общения, и местом повышения профессионального мастерства, где участниками творческих заездов были и маститые художники Москвы, Ленинграда и других городов Советского Союза, и те, кому еще предстояло стать мастером.

С начала 1970-х годов приморские художники становятся постоянными участниками заездов на Академическую дачу в Подмосковье. На исконно русских землях в тесном общении с известными художниками-шестидесятниками А. А. Грицаем, В. Н. Гавриловым, А. Д. Романычевым, А. П. и С. П. Ткачевыми происходило постижение глубин профессии художника. У каждого, кто побывал на Академической даче им. И. Е. Репина, сохраняются этюды; к слову, художники бываю там и сегодня, несмотря на кардинально изменившиеся обстоятельства художественной жизни.

В 1970-е, после серии дальних поездок, было решено сделать свою творческую дачу: «несколько приморских живописцев К. Коваль, А. Ткаченко, А. Телешов, В. Прокуров, В. Медведский впервые приехали в Андреевку. Андреевка – небольшое село на юге Приморья в Хасанском районе, расположенное на берегу бухты Троица Японского моря. Место удивительно красивое. Здесь теперь находится творческая дача “Андреевка”. Содержит ее Уссурийская организация Союза художников России. Сюда приезжают работать и отдыхать художники Дальнего Востока – Приморья, Хабаровска, Благовещенска, а в добрые времена приезжали художники из Москвы, Ленинграда, Прибалтики, из Центральной России», – пишет референт ВТОО «Союз художников России» Р. П. Кошелева [5]. Андреевка явилась местом вдохновения и работы для десятков художников разных поколений и одновременно своего рода связующим звеном с центром России. Искусствовед О. Телешова пишет об этом: «Андреевский дом художника изначально объединил мастеров, которым близка эмоциональная лирико-поэтическая линия московской школы. ...В 1970-е здесь царил особая атмосфера, бережно хранимая и по сей день (1990-е – прим. авт.). Начавшись в апреле, для многих мастеров творческий сезон заканчивается поздней осенью. Художники нередко встречают в Андреевке первый снег. И это необыкновенное по своей цветовой выразительности зрелище – контрастность белых пятен снега, охристой, золотисто-оранжевой листвы и глубокого синего тона моря – находит отражение в их произведениях» [6].

Андреевке посвящено огромное количество работ. Жанр пейзажа, всегда являвшийся для приморских художников притягательным, здесь получал животворное наполнение. Мотивы природы, дающей возможность наблюдать ее в любом состоянии в разные сезоны, море, напитывающее энергией, воплощались в целые серии этюдов и законченных холстов. «Утро в Андреевке», «У моря», «Лето в Андреевке» и другие названия давались спонтанно,

поскольку главными были настроение, стремление запечатлеть состояние природы, свет и цвет окружающего мира. Андреевка стала «достопримечательностью» многих художественных выставок не только Приморского края. Сегодня традиции дачи в Андреевке продолжают О. К и И. Т. Никитчик. В память о К. П. Ковале, одном из основателей дачи, установлена мемориальная доска. Здесь же ими открыта галерея «Арт-берег», в которой в течение сезона открыта постоянно действующая выставка приморских художников, а также проводятся международные пленэры с участием художников из КНР и Южной Кореи. Традиции выставок в поселке Славянка были продолжены арт-проектом «Тихоокеанская Россия: берега творчества» в 2012 году (проект был поддержан фондом «Русский мир»). В течение нескольких месяцев в здании администрации длилась выставка, в которой приняли участие В. П. Трофимов, А. В. Ткаченко и Е. А. Ткаченко, В. А. Серов, О. К. и И. Т. Никитчик, Е. А. и А. В. Пихтовниковы [2].

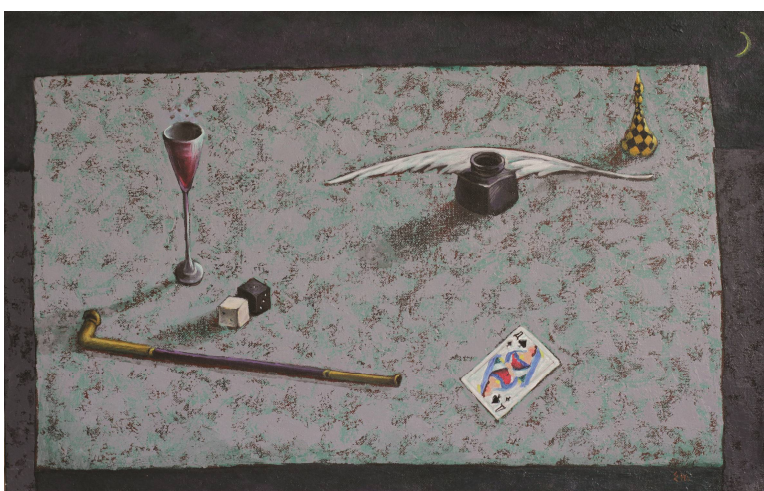


Рис. 4. Ткаченко Е.А. Пиковая дама.



Рис. 5. Пихтовников Е.А. Зимний свет.  
Х., м. 135x150. 2016 г.



Рис. 6. Галютин Ю.П. Старая лодка. Х., м.  
123x152. 2007 г.



Рис. 7. Ткаченко А.В. Будни Камчатки. Х., м.  
113x147. 2016 г.



Рис. 8. Пихтовникова М.Р. Калина красная.



Рис. 9. Серов В.А. Облачный день. Х., м. 50х60.  
2016 г.

Осенью 2015 года в залах Приморского отделения ВТОО «Союз художников России» во Владивостоке была проведена краевая выставка «Художники в Андреевке», посвященная 90-летию К. П. Коваля. На выставке вместе с произведениями профессиональных художников были представлены пленэрные работы студентов Владивостокского художественного колледжа, выполненные на Творческой даче в Андреевке. В 2015 году здесь проводили пленэр педагоги Л. Т. Убираева, Л. А. Козьмина, С. И. Герасимов, Е. В. Ефремова, М. И. Федорова, Р. А. Рауткин. Авторы лучших работ были награждены Премией им. К. Коваля, учрежденной семьей живописца специально для молодых художников.

Творчество художников Уссурийска посвящено в основном пейзажному жанру, он самый многочисленный и разнообразный. Кроме того, художники работают в жанре портрета, натюрморта, тематической композиции. Уникальным примером воплощения национальной темы является творчество удэгейского художника И. И. Дункая. В целом творчество художников Уссурийской организации является весомым в единой картине изобразительного искусства Дальнего Востока России.

### Литература

1. Бриман Н. Только в этом крае // Советская культура. – 1979. – 3 июля.
2. Буклет выставки «Тихоокеанская Россия: берега творчества» / Автор вступительной статьи Зотова О.И. – Владивосток, 2012.
3. Дубранов М. Таланты рождаются в Уссурийске // Коммунар. – 1998. – 28 февраля.
4. Каталог выставки «60 лет Уссурийской организации Союза художников России». – Уссурийск, 2005.
5. Кошелева Р. Творческая дача «Андреевка» должна жить! // Художник России. – 1995. – № 26.
6. Телешова О. Творческий багаж из села Андреевка // Владивосток. – 1994. – 27 декабря.

Статья поступила в редакцию 16.06.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.006

## USSURI ORGANIZATION OF «UNION OF ARTISTS OF RUSSIA»: TO THE HISTORY OF DEVELOPMENT

Zotova Olga Ivanovna  
PhD in Arts, Associate Professor  
of the Far Eastern Federal University.  
Responsible Secretary of Primorsky Branch  
of the Union of Artists of Russia.  
Russia, Vladivostok.  
zotova-o@yandex.ru

### Abstract

Ussuriysk is the second artistic center of Primorsky region. Artistic traditions were laid here in 1940-ies. Ussuri branch of «Union of artists of Russia» was formed on 20 June 1943 as the office of Primorsky branch of Union of artists of Russia. 1-th exhibition of artists was opened on March 12, 1944. Over the years in Ussuriysk formed group of brilliant artists who made and make a great contribution to the development of fine arts of the Far East.

**Keywords:** fine art of the Far East, Ussuri school of painting, the Artcamp in Andreevka, the Studio of military artists.

### Bibliographic description for citation:

Zotova O.Z. Ussuri organization of «Union of artists of Russia»: to the history of development. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 69-75. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.006 Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/18/> (In Russian).

### References

1. Briman N. *Tol'ko v etom krae* [Only in this region]. *Sovetskaya kul'tura – The Soviet culture*, 1979, July, 3th.
2. *Buklet vystavki «Tikhoookeanskaya Rossiya: berega tvorchestva»* [Booklet of the exhibition «Pacific Russia: Shores of Creativity»]. Vladivostok, 2012.
3. Dubranov M. *Talanty rozhdayutsya v Ussuriiske* [Talents are born in Ussuriysk]. *Kommunar – The Communar*, 1998, February, 28th.
4. *Katalog vystavki «60 let Ussuriiskoi organizatsii Soyuza khudozhnikov Rossii»* [Catalog of the exhibition «60 years of the Ussuri organization of the Union of Artists of Russia»]. Ussuriysk, 2005.
5. Kosheleva R. *Tvorcheskaya dacha «Andreevka» dolzhdna zhit!* [Creative dacha «Andreevka» should live!]. *Khudozhnik Rossii – The Artist of Russia*, 1995, No 26.
6. Teleshova O. *Tvorcheskii bagazh iz sela Andreevka* [Creative luggage from the village of Andreevka]. *Vladivostok – Vladivostok*, 1994, December, 27th.

Received: June 16, 2016.

## ЯН ТООРОП В КРУГУ ЕВРОПЕЙСКИХ СИМВОЛИСТОВ

Корзинова Ольга Викторовна  
Искусствовед, историк,  
член Ассоциации искусствоведов.  
Россия, Москва.  
Korzinovaolga@gmail.com

### Аннотация

В статье представлен путь развития символического языка голландского художника Яна Тооропа (1858-1928), современника Ван Гога и Густава Климта, сыгравшего большую роль в формировании и становлении символизма на европейской арене конца XIX – начала XX века. Анализируя личность художника, его творческий путь и ключевые произведения, статья открывает стилистику произведений мастера и его значение для развития отдельных направлений.

**Ключевые слова:** символизм, модерн, линия, Голландия, Франция, эзотеризм, теософия.

### Библиографическое описание для цитирования:

Корзинова О.В. Ян Тоороп в кругу европейских символистов // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 76-84. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/19/>

Произведения голландского художника яванского происхождения Яна Тооропа представлены в коллекциях различных городов Бельгии и Голландии, они хранятся в частных коллекциях по всему миру. Вопреки этому Ян Тоороп предстает как сейчас, так и для 1890-1900-х годов, лишь деятелем и куратором значительных для истории выставок. Величина этой фигуры как художника остается не признана и не открыта до сих пор. А ведь голландский мастер индонезийского происхождения стал главной фигурой «северного» варианта символизма. Впитав индонезийское мироощущение и европейские традиции французского символизма, английской школы, Ян Тоороп провозгласил новый мистицизм, иное мироощущение живописного произведения.

Поиск культурной самоидентификации мастера сложился из разных стилистических форм того времени, которые тесным образом связаны и с самой личностью мастера, и с событиями этого времени. Художник работал в русле реалистической, импрессионистической и пуантилистической манеры. Однако период с 1890-1892 гг. характеризуется выходом к голландскому варианту символизма. С 1893-1897 гг. Ян Тоороп расширяет свое творчество за рамки основных форм символизма и являет пластический язык модерна. С 1905 г. он начинает создавать работы, основанные на доктринальных особенностях вероисповедания, которые исследователи относят к периоду «католический символизм». Несмотря на вполне многообразную стилистическую карту поисков, его произведения символического периода исполнены в орнаментальном поле художественной мысли.



*Рис. 1. Ян Тоороп. 1911 г.*

Географически истоки художественного языка художника намного шире. Детство мастера началось в Южной Азии на о. Ява. Он родился 20 декабря 1858 года в Пурвореджо в административном округе Багелен. Детство мастера на Востоке не могло не отразиться на переплетении восточной и европейской традиций. Во многом на это повлиял брак с англичанкой Энни Холл, семья которой, кстати, непримиримо относилась к восточному происхождению Яна. Это было связано с обострившимися антипатиями англичан к Востоку в этот период. Поэтому Тоороп стремится синтезировать восточные и европейские мотивы, сочетать обе традиции в своих графических и живописных полотнах. В своих письмах к Энни Холл он настаивает на скандинавских истоках фамилии и гордится восточным происхождением: «Мой отец происходит из Норвегии, мою маму звали Кук, ее бабушка и дедушка родились в Ост-Индии, где почти каждая семья была китайская... Мое искусство, настроение, как мне кажется, и располагается между Востоком и Скандинавией...» [6, р. 17]. В этом художник видит опыт вечной преемственности творческого духа, понимания традиции как условия и возможности размышления.

Благодаря этой двойственности в 1870-е г. в Гааге начинается период знакомства уже с европейской традицией живописи и графики. В мастерской Йоханнеса ван дер Вилля Тоороп впервые открывает мир гаагской импрессионистической школы, а затем проводит несколько месяцев в Делфте, изучая традиции графиков XVIII-XIX вв. В 1880 г. он в возрасте 22 лет, что довольно поздно, поступает в Национальную академию искусств в Амстердаме, где проявляет интерес к крестьянским сценкам Бастьена Лепаж, восхищается техникой Эдуарда Мане и эксцентричными, выразительными образами Джеймса Энсора [5, р. 11; 9, р. 18]. В академии он посещает скульптурную мастерскую и попадает в художественный класс вместе с художником Деркиндереном. После окончания академии Ян Тоороп и Деркиндерен едут в Брюссель. Оба символиста занимаются в классах брюссельской Академии изящных искусств, а несколько художников, в том числе Тоороп, покидают группу и создают известное брюссельское «Общество двадцати». Участие и тесное общение

с талантливыми художниками, поэтами, музыкантами того времени, а также лекции и ежегодные выставки впервые формируют художественные пристрастия художника.

В 1885 г. он едет в Лондон и открывает для себя технику Джеймса Уистлера, восхищается декоративностью прерафаэлитов и знакомится с английским теоретиком Уильямом Моррисом [1, р. 55].

Многие исследователи поворотную точку в стиле связывают с личными событиями в жизни мастера. Сложно говорить, но возможно, что недуг, который постиг художника в начале 1887 года, открыл новые модусы в его художественном мышлении. Тоороп начинает терять зрение и едет лечить глаза в больницу при церкви Св. Петра в Брюсселе. Зачитываясь Н.В. Гоголем [6, р. 25, р. 107], возможно, он приходит к гоголевской идее об исправлении человеческих пороков, духу гоголевской гуманности и новому религиозному сознанию.

Впервые таким серьезным шагом в 1889 году на выставке «Общества двадцати» в Амстердаме является экспонируемая работа «Морская невеста» по произведению Генрика Ибсена. Пробразом этой работы стало произведение Ибсена «Женщина с моря», написанное в 1888 г., которое повествует о том, как женская красота может привести к смертельному исходу. Символизм Ибсена в этом произведении особенный. Символы даются в самой обыденной, реалистической обстановке. Все, что говорят герои Ибсена, имеет двоякий смысл, реалистический, обыденный и символизирующий, ознаменовывающий события и судьбы мира духовного. Так и в произведении Тооропа, который трактует проблему духа, картина уже не может быть реалистической. Реализм обыденной жизни превращается в символику иного плана бытия, духовных свершений. Полотно «Морская невеста» Тооропа – символ притяжения бесконечности. Женщина вдохновляет к творчеству. В женщине здесь впервые Тоороп раскрывает демонизм и святость. По сути, то начало, которое будет затем раскрыто в его самой известной работе «Три невесты».



*Рис. 2. Я. Тоороп. Морская невеста. 1889.  
Холст, масло. 76 x 66 см. Частное собрание,  
Голландия.*

Произведение «Морская невеста», с одной стороны, удовлетворяет наше желание видеть воплощенную реальность, а с другой, стремится подняться над ней. Важно понимать, что, несмотря на обращение к символистской форме, Тоороп демонстрирует нам еще пока абсолютно ибсеновский вариант, который строился как идеализация материи, преобразование реального, а не поиск запредельного и потустороннего. Тоороп в этой работе придает конкретному образу символическое звучание.

Выходом к символистским формам и мотивам становится период с 1890 г., проведенный в тихой рыбацкой деревушке в Катвейке, где он приходит к стилизации в своих произведениях. Он состоит в переписке с одиноким интеллигентом-индивидуалистом поэтом Альбертом Вервеем, живущим так же, как и Тоороп, «среди дюн и моря». Вервей, отходя от революционных идей и с закрытием литературного кружка, проповедует Тооропу линию эстетизма и необходимость художника в самом широком смысле одухотворять реальность.

Но Вервей не был единственным в судьбе Тооропа, кто вдохновил на новые формы в искусстве. В 1892 году Жозеф Пеладан приглашает его в Париж как главного деятеля голландской школы и известного члена группы «Общество двадцати». В Париже в галерее Тоороп выставляет работу «Новое поколение» – еще один шаг к символизму. Среди мрачного пейзажа, выполненного в извилистых и параллельных линиях, в самом центре мы видим маленькую девочку. Тоороп портретирует свою дочь – Чарли. Она – сияющий луч в этом мире темного царства, она – новое поколение, новая жизнь, новое искусство. Здесь прошлое и будущее сливаются воедино. Эта работа стала предвестником будущего для голландского искусства, так как Тоороп находит надежду нового мистицизма.



*Рис. 3. Я. Тоороп. Новое поколение. 1892. Холст, масло. 96,5 x 110 см. Музей Бойманса-ван Бенингена, Роттердам, Голландия.*

В этом году Тоороп, по возвращению в Бельгию, создает еще одно исключительно выдающееся произведение – «Аврора». Здесь постепенно появляется орнаментальный язык линии, все яснее видны уже свойственные мастеру атрибуты: розы, шипы, череп, элементы, во многом заимствованные затем художником Приккером. Мы видим рыцаря с прекрасной

дамой, где над парой восходящее солнце, а у ног ужасное чудовище. Причем Альберт Пласхарт в 1902 году замечал: «Рыцарь здесь воплощает художника, который борется за новое искусство. И в руках он поддерживает женщину – символ чистоты и истинности этого искусства, а у ног чудовище – символ уходящего консервативного искусства» [9, р. 104]. Сила этого рисунка оказала судьбоносное значение для Густава Климта, для развития его линейного языка в «бетховенском цикле» [9, р. 106].



*Рис. 4. Я. Тоороп. Аврора. 1892.  
Холст, масло. 66 x 55,2 см. Музей  
Бойманса-ван Бенингена, Роттердам,  
Голландия.*

Квинтэссенцией поисков художника, его эскизов на протяжении двух лет становится поистине неоднозначная, вариативно насыщенная работа «Три невесты», которую он впервые выставляет в рисовальном клубе в Амстердаме, где она имеет ошеломительный успех. Таким образом, через неоимпрессионистическую технику постепенно формируется категория линии, которая полного логического и стилистического завершения достигает в работе «Три невесты», где происходит волшебство символического спектакля – материализация абстрактных понятий – звук, будто шум линии, запах, словно обонятельные линии и обострение понятий добра и зла, восходящие и нисходящие линии. Фигуры, деформированные в длину, и иные элементы, превращают и создают отличную форму от «Гаагского художественного кружка» и «Художественного общества». В произведении Тоороп формирует собственную грамматику: форма – стилизованные линии, которые охватывают содержание – символы.



*Рис. 5. Я. Тоороп. Три невесты.  
1893. Бумага, карандаш, мелки.  
78 x 98 см.  
Музей Креллер-Мюллер, Оттерло,  
Голландия.*

Мы видим фигуры невест: справа – «материальная» невеста в облике Клеопатры – невеста ада, «невинная» дева в центре – невеста небесная и «мистическая» монахиня слева – земная дева. Из трех фигур невеста ада кажется наиболее интригующей. Кроме ее явной роли Клеопатры, Тоороп раскрывает и другую сущность ее женской судьбы: он отсылает нас к Афродите, богини любви. Блюдо с кровью и злобные змеи возрождают античный образ медузы-горгоны. Этот составной, синтезированный облик «роковой» невесты и злой соблазнительницы представляет разные эпохи – Египет, Грецию, библейский период и современность.

Обратим внимание, что Тоороп подчеркивает материальный аспект образной фигуры Клеопатры, портретируя ее как египетскую невесту с уреем и поработанными фигурами слева от нее, которые держат фиалу с кровью. Художник раскрывает нам ее сущность, надевая на нее ожерелье из черепов, подчеркивающих ее соблазнительный и в то же время смертоносный характер. С сердитым непривлекательным лицом, она игнорирует поработанных поданных, наливающих в блюдо кровь из большой урны. Шипением урей выражает свое недовольство от прекрасных звуков колокола, из которого исходят бесконечные длинные линии.

Расширенные узоры линий, выходящие из колоколов, создают множество абстрактных композиций, ритмическое движение и динамичную энергию, которая передает нематериальные силы трех невест. Ян Тоороп демонстрирует вечные темы духовной культуры человечества – понятия жизни и смерти, надежды и страха, добра и зла. Исходящие и нисходящие линии, по теории Гумберта де Супервиля [3, р. 44; 7, р. 45], определяют светлые – добрые силы и упадок – смерть. Линии выполняют роль декорации или декоративного заполнения, контуры фигур невест, их последователей и огромных колоколов, располагающихся в верхних углах картины, создают своеобразный абстрактный узор. Рабы невесты, трактованные в повторяющихся профилях, излучают пронзительные, сладострастные крики и смех, выраженные в поднимающихся вверх линиях. Они контрастируют с мистическими звуками, восходящими из колоколов, один из которых привязан к распятой руке Христа.

В этом произведении Тоороп в своем необычном линейном стиле заменяет объемную массу и иллюзионистическое пространство эфирной областью звука, который пронизывает всю работу. Появляется важная особенность орнамента художника – звучание. Основная сетка обеспечивает осевую структуру для звуковых моделей, а живописное поле полотен символизирует то духовные, то физические силы, пронизанные звуковыми волнами. Звук – как явление нематериальное, а значит непосредственно духовное, попадая в живописное полотно, делает его вполне «призрачным» и «прозрачным». Изгибающиеся и волнообразные линии хора «мистической» невесты то поднимаются, то снова падают, истощенные и обессиленные их гимном борьбы против зла. А между этим вечно женственная невеста стоит посреди двух звуковых токов линий, невинная и эфемерная, как бабочки вокруг нее. Главной темой в этом произведении становится очищение души и облегчение страданий. По сути, центральная тема восточного и западного эзотеризма – господство духа над формой, материей, освобождение души [2, p. 12].

В этой работе категория линии теперь чувствует себя свободно не только в пространстве и границах полотна, но и выходит за его рамки, развивая идею космогоничности и вечной бессознательной жизни. Форма линии выстраивает сюжетно-повествовательную среду, наделяет ее композицией, героями, идеями, и уходит, разрастается, строит орнаментально-плоскостное поле картины. Тоороп создает художественный эффект «переходящей» игры, острой и хитрой, которая видится то как реальная сцена, то как узор и система знаков [8, p. 7].

Линия также врастает в тело полотна, пронизывает его, обволакивает и стягивает фигуры, она словно наделяет их током. Конечно, неискушенный зритель видит потерю традиционных признаков картины, тягу к абстрагированию природной формы. В первую очередь, это касается пространственности, которая приобретает плоскостный вид, лишенный привычных нам координат. Таким образом, появляется сложность смыслового прочтения. По сути, орнамент приобретает синтетический, двоянный характер с сознательно усложненной орнаментально-повествовательной структурой. Задача линии в этой работе – определить материальные объекты полотна. С одной стороны, вполне ясно, что линия строит рисунок, создает некую единую структуру, являясь главенствующей над композицией и, безусловно, цветом. Но с другой стороны, проявляется весьма новая тенденция: линия стремится освободиться от фигуры, которую она создает, и от самой себя, будто стараясь выйти из своей материальной сущности и превратиться в звуки потустороннего мира. Эта переходная роль линии ясно отражает состояние общего мироощущения полотна.

Затем линия определяет духовную динамику этой работы, она, словно ток, своими круговыми движениями создает напряжение в общей структуре. Прямые, волнообразные, ломаные линии – это еще не только музыкальный ритм, музыка, но и иероглифический текст символов и знаков.

Художник формирует в рассмотренных произведениях «стилистику», основанную на непредсказуемых динамических линиях, стилизованных и вытянутых фигурах, а также различных криволинейных конструкциях. По сути, мы видим полный выход к орнаментальному методу мышления.

Благодаря деятельности Я. Тооропа как куратора и члена творческих объединений формируется художественное общество в Голландии. Как упоминалось, в 1884 г. Тоороп становится единственным голландским членом влиятельного «Общества двадцати» и одним из его трех иностранных членов, другими двумя были Роден и Синьяк [10, p. 11]. Его участие способствует расширению объективной картины символистского движения в живописи. В 1892 г. при содействии Тооропа состоятся выставки двух крупнейших художественных

объединений Амстердама и Гааги – «Гаагский художественный кружок» и «Палчери» студии». О них начинает писать зарубежная критика, в том числе французская. Параллельно этим событиям Тоороп отбирает 45 картин и 44 рисунка Ван Гога для выставки. По сути, 1892 год становится не просто переломным периодом для варианта голландского символизма, но и для расширения художественных связей голландских мастеров.

Начиная с 1898 года, работы Тооропа выставляются в Мюнхене, Дрездене, Копенгагене, а в 1900 году художник экспонирует несколько работ на Венском сецессионе. Двумя годами позже – в 1902 году Тоороп становится одним из немногих художников, которому удается дважды экспонироваться в Вене. Причем, в 1902 году он выставляет в отдельной комнате произведения «Три невесты», «Сфинкс» и «Аврора», а также рисунки «Сад беды», «Фатализм», поразившие Климта линейностью. В 1903 году его приглашают расписать фоновое здание биржи в Амстердаме вместе с членами «Художественного общества». С 1905 года и до его смерти в Гааге Тоороп исповедует католицизм и работает в монументальном искусстве, расписывая монастырь в Оостерберке. Он также занимается заказными портретами, делает графические работы в стиле модерн.

Ян Тоороп повлиял на стиль ряда европейских художников. С одной стороны, стоит отметить целое символистское направление чешских художников Яна Конупка (1883-1950), Яна Пейлера (1872-1918), Войтеха Прайссига (1873-1944) [7, р. 33], сформированное под влиянием эстетики голландского мастера. Чешские мастера познакомились с работами голландского мастера на выставке в Мюнхене в 1898 г. и восприняли линейность и силуэтность его языка. С другой стороны, композиционная двоичность, вертикальные и горизонтальные линии сделали Яна Тооропа предвестником достижений Барта ван дер Лека и Пита Мондриана в начале XX века.

### Литература

1. Dutch Culture in a European Perspective: 1900, the age of bourgeois culture/Uitgeverij Van Gorcum, 2004.
2. Krul. W.E. Nederland in het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving. Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden, 1991.
3. Lambla K. Abstraction and Theosophy: Social housing in Rotterdam, The Netherlands. University of North Carolina at Charlotte, 1998.
4. Letter of Charley Toorop to Mr. J.J. Valetton, Bergen N.H.,10-2-423. Miek Janssen: Herlinnerlingen aan Jan Toorop,(Amsterdam: N.V. Van Munster, 1928).
5. Liesbeth M.G. Symbolism, Its Origins and Its Consequences. Edited by Rosina Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
6. Polak.B.Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900. Den Haag 1955. (Diss. University of Utrecht).
7. Pražanová. K. Jan Toorop a české umění Jan Toorop and Czech Art. Praha, 2012. С.44-47.
8. Roustayi. M.S.M. Old Myths and New Forms of Orientalism: Gauguin, Toorop, van der Leek, and Mondrian. Columbia University, 1998.
9. Siebelhoff. R. The Early Development of Jan Toorop, 1879-1892. Toronto, 1973.
10. Tibbe. L. «Objective» Symbolism in the Netherlands: Community Art and the programme of decoration og Berlage`s Beurs (Stock Exchange) in Amsterdam. Catholic University. Nijmegen, 2009.

Статья поступила в редакцию 01.07.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.007

## JAN TOOROP IN THE CIRCLE OF EUROPEAN SYMBOLISTS

Korzinova Olga Victorovna  
Art critic, historian, member of the  
Association of Art historians.  
Russia, Moscow.  
Korzinovaolga@gmail.com.

### Abstract

The article presents a development way of the symbolic language of the Dutch painter Jan Toorop (1858-1928), a contemporary of Van Gogh and Gustav Klimt, who played a big role in the formation and establishment of the symbolism in the European countries at the end of XIX – beginning of the XX century. Analyzing the personality of the artist, his creative path, and the main works, the article reveals the style of the works and its importance for the development of certain art areas.

**Keywords:** symbolism, art nouveau, line, Holland, France, esotericism, theosophy.

### Bibliographic description for citation:

Korzinova O.V. Jan Toorop in the circle of European Symbolists. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 76-84. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.007. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/19/> (In Russian).

### References

1. Dutch Culture in a European Perspective: 1900, the age of bourgeois culture/Uitgeverij Van Gorcum, 2004.
2. Krul. W.E. Nederland in het fin-de-siècle. De stijl van een beschaving. Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden, 1991.
3. Lambla K†. Abstraction and Theosophy: Sochial housing in Rotterdam, The Netherlands. University of North Carolina at Charlotte, 1998.
4. Letter of Charley Toorop to Mr. J.J. Valetton, Bergen N.H.,10-2-423. Miek Janssen: Herlinnerlngen aan Jan Toorop,(Amsterdam: N.V. Van Munster, 1928).
5. Liesbeth M.G. Symbolism, Its Origins and Its Consequences. Edited by Rosina Neginsky. Cambridge Scholars Publishing, 2010.
6. Polak.B.Het fin-de-siècle in de Nederlandse schilderkunst. De symbolistische beweging 1890-1900. Den Haag 1955. (Diss. University of Utrecht).
7. Pražanová. K. Jan Toorop a české umění Jan Toorop and Czech Art. Praha, 2012. C.44-47.
8. Roustayi. M.S.M. Old Myths and New Forms of Orientalism: Gauguin, Toorop, van der Leek, and Mondrian. Columbia University, 1998.
9. Siebelhoff. R. The Early Development of Jan Toorop, 1879-1892. Toronto, 1973.
10. Tibbe. L. «Objective» Symbolism in the Netherlands: Community Art and the programme of decoration og Berlage`s Beurs (Stock Exchange) in Amsterdam. Catholic University. Nijmegen, 2009.

Received: July 01, 2016.

## ЖИЗНЬ ЯСНОВИДЦА УПАДКА: ВВЕДЕНИЕ В ТВОРЧЕСКУЮ БИОГРАФИЮ АЛЬФРЕДА КУБИНА

Кушнарева Александра Вячеславовна  
Издательство «БуксМарт», г. Москва, старший  
научный сотрудник, магистр истории искусств.  
Россия, г. Санкт-Петербург  
alexandra.kushnareva@gmail.com

### Аннотация

Статья посвящена биографии малоизученного в России австрийского художника, иллюстратора и писателя Альфреда Кубина. Художник был участником таких творческих объединений, как «Новое мюнхенское художественное объединение» и «Синий всадник». Василий Кандинский восхищался его творчеством и ставил Кубина в ряд с известными символистами, в частности, с Морисом Метерлинком. Кубин проявил себя как плодотворный художник, он издал несколько альбомов печатной графики, а также проиллюстрировал несколько десятков книг, среди которых произведения Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, Э. По, Гофмана, Жана Поля, Георга Тракля, Вольтера, Бальзака, Флобера, Г.Х. Андерсена и других. На русском языке книги, проиллюстрированные Кубиным, не издавались, за исключением его собственного романа «Другая сторона», впервые опубликованного на русском языке в 2000 году. Данная статья является первым шагом на пути изучения творчества художника и представляет биографический материал, собранный из различных немецко- и англоязычных источников.

**Ключевые слова:** Альфред Кубин, символизм, графика, книжная иллюстрация, Австрия, художник, «Синий всадник», «Новое мюнхенское художественное объединение», «Другая сторона», Василий Кандинский.

### Библиографическое описание для цитирования:

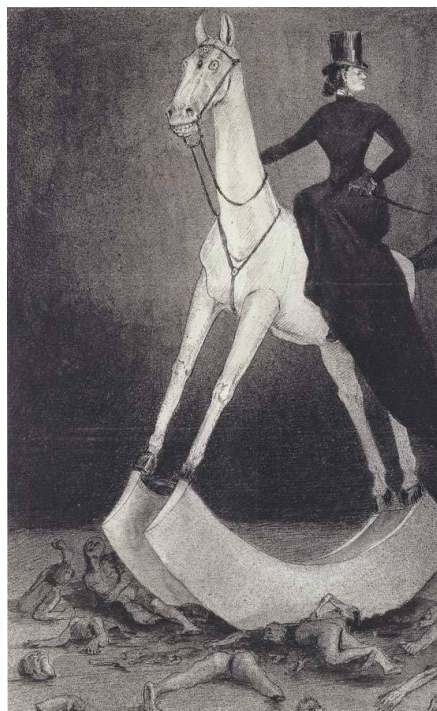
Кушнарева А.В. Жизнь ясновидца упадка. Введение в творческую биографию Альфреда Кубина // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 85-92. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/20/>

Альфред Леопольд Изидор Кубин родился 10 апреля 1877 года в городе Лейтмериц (Богемия) в семье бывшего офицера стрелковой дивизии, будущего императорского и королевского старшего геодезиста Фридриха Франца Кубина и музыкально одаренной матери Йоханны Кубин, урожденной Клетц [6, с. 301].

Мать Альфреда умерла 8 мая 1887 года, по некоторым сведениям он пытался покончить с собой на ее могиле в 1896 году [13]. Кубин с детства противился любому давлению через бегство в мир фантазий [6, с. 301]. Эта склонность к эскапизму в дальнейшем нашла отражение в его творчестве.



*Рис. 1. Альфред Кубин, 1904 год.  
Фотограф Никола Першайд.*



*Рис. 2. Альфред Кубин. Женщина на коне.  
1900-01 гг.*

С 1888 года Альфред посещает гимназию в Зальцбурге, откуда его исключают за неуспеваемость 1 марта 1890 года, позже он оканчивает приходскую школу в Целль-ам-Зее. С 1891 по 1892 года учится в Государственном ремесленном училище в Зальцбурге, но снова терпит неудачи в учебе. С 1892 по 1896 учится у своего дяди Алоиса Бера (Alois Beer) – фотографа в Клагенфурте, однако все это не способствовало раскрытию творческих способностей и в 1897 году закончилось нервным срывом, который повторился в апреле после четырех месяцев срочной службы в армии. После длительного выздоровления – весной 1898 году Кубин поступает в частную школу Людвиг Шмидта-Ройтте в Мюнхене для подготовки к учебе. В 1899 поступил в Мюнхенскую академию изящных искусств [6, с. 301].

В Мюнхене Кубин знакомится с работами Одилона Редона, Эдварда Мунка, Джеймса Энсора, Анри де Гро и Фелисьена Ропса, которые оказали большое влияние на становление его собственного мрачного и аскетичного стиля. Большое впечатление на него произвели работы Макса Клингера, позже он отметил: «Здесь для меня распахнулось новое искусство, которое предложило свободную игру для образного выражения всевозможного мира чувств. Прежде чем отложить гравюры в сторону, я поклялся посвятить свою жизнь созданию подобных работ» [8, с. 88]. Техника акватинты, которую использовали Клингер и Гойя, повлияла на стиль его работ, которые, в основном, были выполнены чернилами и акварелью и изображали фантастические и мрачные темы. Кубин создал небольшое количество работ маслом между 1902 и 1910 годами, но затем его основными техниками стали тушь и перо, акварель и литография [13].

Частная коллекция Кубина под конец жизни насчитывала около 1179 графических листов, в основном, гравюры Альбрехта Дюрера, Жака Калло, Поля Гогена, Эдварда Мунка, Редона, Энсор, Франсиско де Гойи и Ропса [6], а также японская ксилография и гравюра Северного (немецкого) Возрождения [7, с. 13]. Благодаря влиянию этих мастеров художественный язык Кубина обрел странную смесь из монохромного аскетизма графических техник при ярко выраженной экспрессивности штриха, деформации и почти

карикатурной искаженности фигур. Также его творчеству свойственна общая мрачная атмосфера работ, фантазмагоричность, частое обращение к темам смерти, ужаса и страха.

Стилистически творчество Кубина тяготеет к символизму – направлению, развивавшемуся во второй половине XIX века, ключевыми темами которого был сверхчувственный мир, трансцендентная реальность, которая становится видимой посредством символа. Это то, что А. Ригль называл «мистической художественной волей» – стремление человека к установлению видимых связей с имманентным.



*Рис. 3. Альфред Кубин.  
Момент рождения. 1902 год.*

Одним из основоположников символизма, сильно повлиявших на творчество Кубина, считается Одилон Редон. Кубин посещал Редона в Париже в 1906 году [6, с. 302]. В творчестве Редона ярко выражено фантастическое начало, есть предположение, что он страдал психическими расстройствами и воплощал свои кошмары в произведениях: «Мне пришла мысль о создании новых существ...меня называли визионером, но для меня это реальность... я это вижу. Это у меня в глазах... бессознательное – это, может быть, единственная реальность», – писал Редон в своем дневнике [4]. Он утверждает свое основное положение – придание жизни своим выдуманным существам – и заставляет жить их по «законам правдоподобия». Именно эта связь реального с нереальным и ориентация на бессознательное психики дают право считать Редона предтечей сюрреализма. О. Редон считал, что искусство не должно ничего определять, но должно переносить в «зыбкий мир неопределенного». Образы, техника и понимание искусства Редона во многом определило творчество Кубина. Однако в своих визионерских опытах они, в дальнейшем, разошлись.

В 1901 году Кубин знакомится с Кандинским и становится членом объединения «Фаланга» [6]. Знакомство с творчеством художников и поэтов-символистов (Стефана Георге, Карла Вольфскеля) оказало неизгладимое влияние на становление Кандинского. Все они были близки в своем стремлении отыскать новые пути в искусстве, уйти от преобладания изобразительных качеств в искусстве к его духовной сущности.

В 1902 году состоялась первая выставка Кубина в Галерее Пауля Кассирера в Берлине [7, с. 149].



Рис. 4. Пауль Клее и Альфред Кубин, 1931 год.

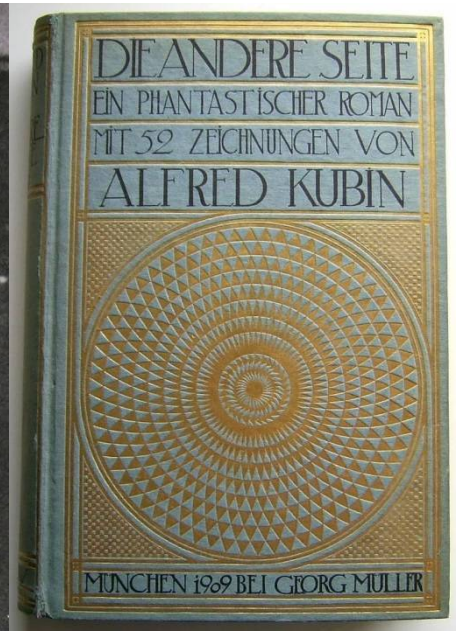


Рис. 5. Альфред Кубин. «Другая сторона». Издание 1909 года.

Кубин, как и многие деятели искусства эпохи рубежа XIX-XX веков, в своем творчестве ориентировался на синтез искусств. В его случае синтезировались литературное и художественное творчество. В своем замке Цвикледт он пишет роман «Die andere Seite» («Другая сторона»), который был издан в 1909 году. Иллюстрации «Другой стороны» изначально предназначались для «Голема» Густава Майнриха, но Кубин решил использовать их для своей книги [14, с. 27].

Василий Кандинский назвал роман одним из самых интересных немецкоязычных произведений [3]. Эрнст Юнгер относил «Другую сторону» к наивысшим достижениям в области фантастической литературы со времен Э.Т.А. Гофмана [10]. Франц Кафка в адресованной Кубину открытке, датированной 22 июля 1914 года, писал: «Вы, несомненно, погрузились в тишину Вашего прекрасного поместья и работаете. Может быть, мне все же удастся еще раз сказать Вам, что значит для меня эта ваша работа» [11].

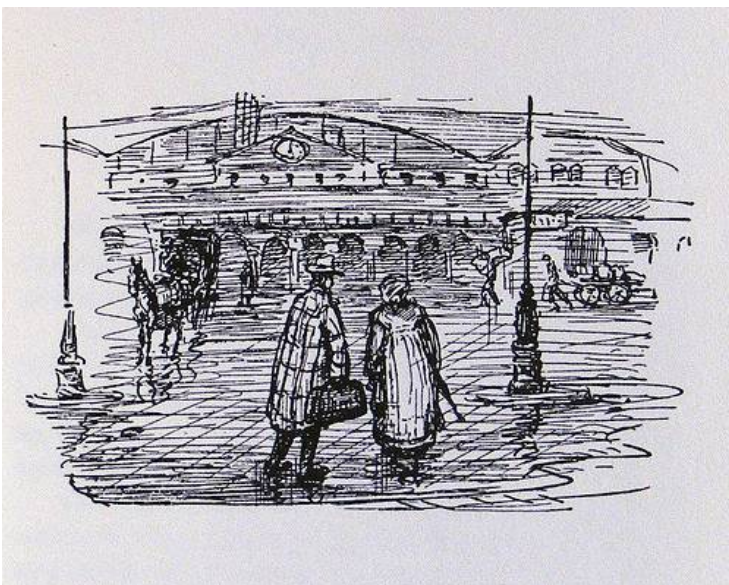


Рис. 6. Альфред Кубин. Иллюстрация к роману «Другая сторона».

В январе 1909 года было создано «Новое мюнхенское объединение художников». В его состав вошли Кандинский, Веревкина, Явленский, Кубин и другие. Позже из объединения вышел Кандинский, а вместе с ним – Марк, Мюнтер и Кубин. В 1911 году они основали объединение «Синий Всадник».

Из письма Кандинского Марку от 21.01.1912: «Вчера у нас был Кубин... Кубин снова сделал блестящие вещи! Это действительно нечто! Я взял три маленькие для «Синего Всадника», они тонкие, как звук и виньетка. Большие он не отдает: они предназначены для альбома» [12].

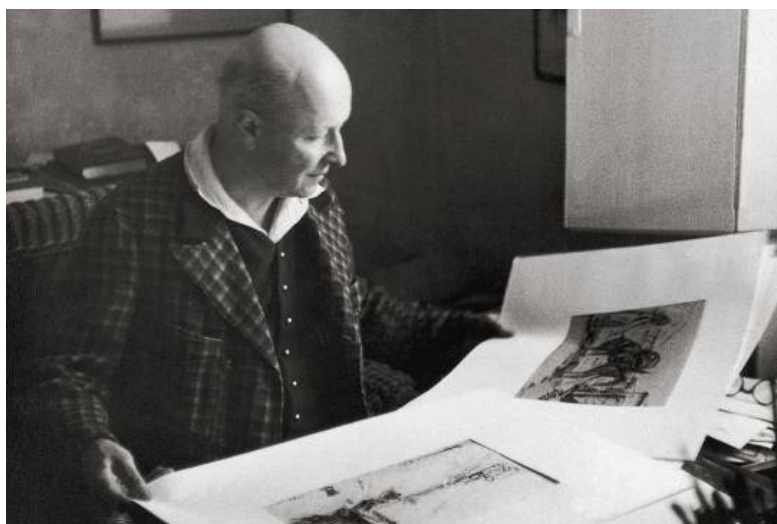
В 1912 году в свет выходит книга Кандинского «О духовном в искусстве», где он ставит Кубина в один ряд с Морисом Метерлинком как художников, изображающих фантастический, сверхчувственный мир, способных выразить «великий мрак, который еще едва проступает» и которые «сами облакаются во мрак и темноту». Кандинский назвал Кубина «ясновидцем упадка», он писал о нем: «Непреодолимая сила втягивает нас в зловещую атмосферу суровой пустоты. Эта сила исходит как от рисунков Кубина, так и от его романа “Die andere Seite”» [2].

В 1914 году Кандинский со своими коллегами и друзьями А. Кубиным, Ф. Марком и А. Макке занимается подготовкой к постановке «Желтого звука» в Мюнхене.

Позже Кубин должен был создавать декорации для фильма «Кабинет доктора Калигари», однако Роберт Вине предпочел мрачной монохромной стилистике работ Кубина более экспрессивные полотна [1].

Кубин писал многочисленные письма, он вел активную переписку с Василием Кандинским, с 1928 года с Карлом Россингом и Германом Гессе, поддерживал связь с Францем Кафкой [5, с. 83]; английский исследователь Кристофер Бенфи в своей статье «The Shadow World of Alfred Kubin» и вовсе называет Кафку и Кубина друзьями [9].

Примечательно, что Кубин был одним из первых художников, заинтересовавшихся коллекцией рисунков душевнобольных людей из клиники Хейдельберг [7], которая позже станет известна как коллекция Ганса Принцхорна и положит начало направлению ар-брют. Кубин посетил эту клинику в 1920 году [7], что, несомненно, повлияло на тематику и стилистику его работ и лишь усилило тягу к сущностям, сокрытым от человеческого глаза, к духовным и имманентным сферам психики человека. В рисунках душевнобольных людей Кубин видел «чудо художественного духа» [7, с. 13], вероятно, схожее отношение имел и к детским рисункам.



*Рис. 7. Художник Альфред Кубин (1877-1959) перед некоторыми из его работ.*

С 1923 года Кубин был членом Innviertler Künstlergilde, с 1930 года – Прусской академии искусств в Берлине, а в 1949 году стал членом Баварской академии изящных искусств.

Жизнь Кубина, как и его творчество, была полна мрачными тайнами. С 1905 года и до самой смерти Кубин вел очень замкнутую жизнь в своем замке Цвикледт в Австрии. С приходом к власти нацистов его творчество получило статус дегенеративного искусства, что, однако, не помешало ему творить до конца жизни. Кубин умер 20 августа 1959 года и был похоронен на кладбище в Вершптайне. Надгробие было создано скульптором Карлом Прантлем [6].

## Литература

1. Айснер Л. Демонический экран. – М., Изд-во «Роузбад», 2010.
2. Василий Кандинский. О духовном в искусстве. – Москва, 1992.
3. Из письма В. Кандинского А. Кубину от 6.10.1913. Цит. по: Жукова М.В., Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX-XX веков. – СПб., СПбГУ, 2015. [Электронный ресурс] URL: [https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova\\_disser\\_pdf.pdf](https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova_disser_pdf.pdf) (Дата обращения: 01.06.2016).
4. Мастера искусств об искусстве. В 7 томах / Ред. Губер, А.А. – М.: Искусство, 1965.
5. Художественные центры Австро-Венгрии, 1867-1918 / Гос. ин-т искусствоведения; [редкол.: Н.М. Вагапова и др.]. – Санкт-Петербург: Изд-во «Алетейя», Историческая книга, 2009. – 543 с.
6. Alfred Kubin. Das zeichnerische Frühwerk bis 1904 [Katalog der Ausst.]. – Baden-Baden, Staatl. Kunsthalle, 1977.
7. Assmann P. Alfred Kubin. – Viena, Wienerroither & Kohlbacher, 2014.
8. Arnason H. H., Wheeler D. History of modern art: Painting, sculpture, architecture, photography. – Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1986.
9. Benfey Ch. The Shadow World of Alfred Kubin. – The New York Review of Books, 2014.
10. Jünger E. Die Staubdämonen // Ernst Junger und Alfred Kubin. Eine Begegnung. Frankfurt a. M., 1975. S. 98. Цит. по: Жукова М.В., Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX-XX веков. – СПбГУ, 2015. [Электронный ресурс] URL: [https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova\\_disser\\_pdf.pdf](https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova_disser_pdf.pdf) (Дата обращения: 01.06.2016).
11. Kafka F. Briefe 1902-1924. Frankfurt a. M., 1958. S. 130. Цит. по: Жукова М.В., Роман А. Кубина «Другая сторона» и немецкоязычная гротескно-фантастическая литература на рубеже XIX-XX веков. – СПбГУ, 2015. [Электронный ресурс] URL: [https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova\\_disser\\_pdf.pdf](https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova_disser_pdf.pdf) (Дата обращения: 01.06.2016).
12. Originalveröffentlichung in: Salmen, Brigitte (Hrsg.): Der Almanach 'Der Blaue Reiter': Bilder und Bildwerke in Originalen. – Murnau, 1998.
13. Oxford Art Online. [Электронный ресурс] URL: <http://www.oxfordartonline.com/> (Дата обращения: 01.06.2016).
14. Siegfried Schödel, Studien zu den phantastischen Erzählungen Gustav Meyrinks, Universität Erlangen-Nürnberg, 1965.

Статья поступила в редакцию 19.06.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.008

## LIFE OF CLAIRVOYANT OF DECADENCE: INTRODUCTION IN THE BIOGRAPHY OF ALFRED KUBIN

Kushnareva Alexandra Vyacheslavovna  
Bookmart Publishing House (Moscow),  
Senior Researcher, Master of Arts History.  
Russia, Saint-Petersburg.  
alexandra.kushnareva@gmail.com

### Abstract

The article is about a biography of insufficiently explored in Russia Austrian artist, illustrator and writer Alfred Kubin. The artist was a member of art groups as the «New Munich Art Association» and the «Blue Rider». Wassily Kandinsky admired his work and put Kubin in line with the well-known Symbolists, especially with Maurice Maeterlinck. Kubin has a prolific artist, he has published several albums of prints and illustrated dozens of books, including works of Dostoevsky, Gogol, Poe, Hoffmann, Jean Paul, Georg Trakl, Voltaire, Balzac, Flaubert, Andersen and others. A book illustrated by Kubin is not published in Russia, except for his own novel «The Other Side», was first published in Russian in 2000. This article is the first step in the study of Alfred Kubin creativity. This is a biographical entry based on a variety of sources in German and English.

**Keywords:** Alfred Kubin, symbolism, graphics, book illustration, Dostoyevsky, Austria, artist, Blue rider, New Munich art association, The otherside, Vasilii Kandinsky.

### Bibliographic description for citation:

Kushnareva A.V. Life of clairvoyant of decadence: introduction in the biography of Alfred Kubin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 85-92. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/20/> (In Russian).

### References

1. Eisner L.H. *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt am Main, Kommunales Kino, 1976. (Russ. ed.: Aisner L. *Demonicheskii ekran*. Translated from German. Moscow, Rosebud Publishing, 2010).
2. *Vasilii Kandinskii. O dukhovnom v iskusstve* [Vasily Kandinsky. About the spiritual in art]. Moscow, 2012.
3. From a letter from V. Kandinsky to A. Kubin dated 06.10.1913. Quot. by: Zhukova M.V., Roman A. *Kubina «Drugaya storona» i nemetskoyazychnaya groteskno-fantasticheskaya literatura na rubezhe XIX-XX vekov* [Roman A. Kubin «The Other Side» and German-language grotesque-fantastic literature at the turn of the XIX-XX centuries]. Available at: [https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova\\_disser\\_pdf.pdf](https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova_disser_pdf.pdf) (accessed 01.06.2016).
4. *Mastera iskusstv ob iskusstve. V 7 tomakh* [Masters of arts about art. In 7 volumes]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965.
5. *Khudozhestvennyye tsentry Avstro-Vengrii, 1867-1918* [Art centers of Austria-Hungary, 1867-1918]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., Historical Book, 2009, 543 p.
6. Alfred Kubin. *Das zeichnerische Frühwerk bis 1904* [Katalog der Ausst.]. Baden-Baden, Staatl. Kunsthalle, 1977.

7. Assmann P. Alfred Kubin. Viena, Wienerroither & Kohlbacher, 2014.
8. Arnason H. H., Wheeler D. History of modern art: Painting, sculpture, architecture, photography. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1986.
9. Benfey Ch. The Shadow World of Alfred Kubin. The New York Review of Books, 2014.
10. Jünger E. Die Staubdämonen. Ernst Junger und Alfred Kubin. Eine Begegnung. Frankfurt a. M., 1975. S. 98. Quot. by: Zhukova M.V., Roman A. Kubina «Drugaya storona» i nemetskoyazychnaya groteskno-fantasticheskaya literatura na rubezhe XIX-XX vekov [Roman A. Kubin «The Other Side» and German-language grotesque-fantastic literature at the turn of the XIX-XX centuries]. Available at: [https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova\\_disser\\_pdf.pdf](https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova_disser_pdf.pdf) (accessed 01.06.2016).
11. Kafka F. Briefe 1902-1924. Frankfurt a. M., 1958. S. 130. Quot. by: Zhukova M.V., Roman A. Kubina «Drugaya storona» i nemetskoyazychnaya groteskno-fantasticheskaya literatura na rubezhe XIX-XX vekov [Roman A. Kubin «The Other Side» and German-language grotesque-fantastic literature at the turn of the XIX-XX centuries]. Available at: [https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova\\_disser\\_pdf.pdf](https://disser.spbu.ru/disser2/disser/Zhukova_disser_pdf.pdf) (accessed 01.06.2016).
12. Originalveröffentlichung in: Salmen, Brigitte (Hrsg.): Der Almanach 'Der Blaue Reiter': Bilder und Bildwerke in Originalen. Murnau, 1998.
13. Oxford Art Online. Available at: <http://www.oxfordartonline.com/> (accessed 01.06.2016).
14. Siegfried Schödel, Studien zu den phantastischen Erzählungen Gustav Meyrinks, Universität Erlangen-Nürnberg, 1965.

Received: June 19, 2016.

## ЭКСПЕРИМЕНТ В СМИРЕНИИ

Малявин Владимир Вячеславович  
Доктор исторических наук, профессор  
Института изучения Европы Тамканского  
университета (Тайвань).  
Китаевед, культуролог, автор более 40 книг по  
вопросам истории и культуры Китая и стран  
Восточной Азии, сравнительного изучения  
цивилизаций, переводчик произведений  
китайской классической философии и  
словесности.  
Тайвань, Синьбэй (Нью-Тайбэй).

### Аннотация

Искусствоведы часто удивляются – искренне или притворно – необычайной жизненности художественных традиций. Гораздо реже они могут объяснить, почему жизненно именно традиционное искусство. Творчество художника Цай Юй-чэнь из города Бэйган помогает понять эту загадку.

**Ключевые слова:** художник Цай Юй-чэнь, современное искусство Тайваня, китайская каллиграфия, китайское традиционное искусство.

### Библиографическое описание для цитирования:

Малявин В.В. Эксперимент в смирении // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 93-99.  
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.009. [Электронный ресурс] URL:  
<https://readymag.com/u50070366/575921/21/>

Бэйган, что значит буквально Северная гавань, – один из самых древних городов Тайваня. Он расположен на западном берегу острова в его южной части, куда прибывали первые волны переселенцев с материка. Здесь есть старинный, сохранившийся почти без изменений храм богини мореплавания Ма-цзу, покровительствовавшей тем, кто отваживался пересекать Тайваньский пролив. Рядом с храмом высится гигантская современная статуя Ма-цзу, протягивающая людям руки в жесте любви и помощи.

У ног богини – море невзрачных, без претензии выстроенных домов, рассеченных узкими, изгибающимися улочками. Типичная картина провинциального тайваньского города: хаотически-пестрая и текучая, как сама жизнь. И, как жизнь, исполненная какой-то внутренней и бездонной силы. Неизбывная сила жизни кроется в ее самом естественном, непритязательном, будничном виде: вот чем живет великая традиция китайского искусства.



*Рис. 1. Гигантская статуя богини Ма-цзу осеняет весь город  
Бэйган своим жестом сострадания и помощи людям.*

У ног богини – море невзрачных, без претензии выстроенных домов, рассеченных узкими, изгибающимися улочками. Типичная картина провинциального тайваньского города: хаотически-пестрая и текучая, как сама жизнь. И, как жизнь, исполненная какой-то внутренней и бездонной силы. Неизбывная сила жизни кроется в ее самом естественном, непритязательном, будничном виде: вот чем живет великая традиция китайского искусства.

Богиня Ма-цзу смотрит прямо в окно мастерской местного художника Цай Юй-чэня. Это не счастливая случайность. Отец Цая всю жизнь был, говоря по-русски, заместителем старосты храма Ма-цзу, который славится на весь Тайвань. В дни поклонения богине здесь собираются десятки тысяч жителей острова и даже приезжих из континентального Китая. Но каждый день покровительница мореплавания дарит вдохновение художнику, и это в конце концов не кажется странным. Разве художники не те же аргонавты духа?

Невыразителен, но исполнен кипучей внутренней силы образ тайваньского города. Скромны и сдержанны манеры Цай Юй-чэня. Скромна, начисто лишена всякой вычурности жизнь этого художника. На столах только бумага, тушь, кисти. На стенах только картины. Ничего лишнего в обстановке мастерской, разве что два-три антикварных предмета – свидетелей вечности. Никаких нарочитых эффектов в живописи или в письме. Невольно вспоминаются строки Пастернака:

Он жаждал воли и покоя,  
А годы шли примерно так,  
Как облака над мастерскою,  
Где горбился его верстак.

Странное дело: на далеком Тайване эта исповедь русского поэта звучит еще понятнее, еще убедительнее.



*Рис. 2. Художник Цай Юй-чэнь всегда скромен и сдержан, особенно когда работает.*

Смирение – вот главная добродетель художника традиции. Она родственна не напускной скромности, с которой иностранцы часто путают традиционную китайскую любезность, а необычайной сосредоточенности духа – неперемного условия творчества. Кто хочет быть восприимчивым традицией, должен уметь вложить всю свою жизнь в один взмах кисти. Еще один русский поэт, Волошин, сказал об этом словами, удивительно созвучными принципам восточного искусства:

Букву за буквой врубать на твердом и тесном камне:  
Чем скуперее слова, тем напряженней их сила...  
В трезвом, тугом ремесле – вдохновенье и честь поэта:  
В глухомеом веществе заострить запредельную зоркость.

Вот почему я верю – и много раз убеждался в этом, – что за пределами множества поверхностных различий, разделяющих народы, мастера искусств открывают всем понятную и близкую правду жизни – единственную и общую для всех.

Цай Юй-чэнь родился в 1963 году и никогда не покидал свой родительский дом у храма Ма-цзу. В свои пятьдесят с лишним лет он остается неженатым. Говорит, семейная жизнь отвлекала бы его от творчества. Каждый божий день Цай работает в своей мастерской. Он призывает вдохновение, молясь Ма-цзу, слушая традиционную музыку и потягивая из маленькой чашки местный желтоватый чай. Рисованием Цай увлекся уже в старших классах средней школы – как раз в ту пору юношества, когда большинство детей перестают баловаться кистями и красками. Интерес к живописи пришел к нему так естественно, что он даже не помнит, когда и как это произошло. На протяжении многих лет его неизменным учителем был известный тайваньский живописец и каллиграф Цай Жун-си, профессор Педагогического университета в Тайбэе. Цай Юй-чэнь брал у профессора Цая частные уроки вместе с двумя другими учениками. Его учитель-эрудит привил ему любовь к классической китайской живописи и каллиграфии.

Вот уже три десятилетия Цай Юй-чэнь старательно постигает все тонкости этой традиции в ее многообразных проявлениях. Его творчество есть, по сути, учение и даже особого рода эксперимент. Мы привыкли думать, что эксперимент в искусстве есть создание оригинальных, даже шокирующих форм, проба новых материалов, рождение новых идей. Конечно, эксперимент – это проба сил и возможностей человека. Но ведь эксперимент может быть и попыткой вернуться к самому естественному состоянию, к источнику жизни в себе. Насколько человек – это буйное, мятежное существо – способен принять покой в своей душе? Насколько может он использовать затаенную мощь этого покоя, ибо нет ничего более сильного и вечного, чем сила самой жизни? Классическое искусство Китая как раз и есть такой эксперимент. Эксперимент в смирении, требующий устранить в себе все частное, преходящее, субъективное. Тот, кто успешно свершит его, перестанет быть просто «индивидом», одним из многих. Он откроет в своей человечности полноту человечества. Он обретет в себе уверенность мастера, не лишая себя пытливости ученика.

Органическая связь творчества и ученичества, мастерства и эксперимента в работах Цай Юй-чэня несколько не означает стилистического однообразия. Напротив, творчество Цая на удивление полифонично, в нем соприкасаются и переплетаются стили многих мастеров и эпох. И это тоже характерная особенность тайваньского искусства, как и тайваньской кухни, и всего жизненного уклада на Тайване: создать синтетически-обобщенный образ китайской культуры и тем самым придать ей новый аромат, новое звучание. А эта новизна в свою очередь неожиданно обнажает самые глубокие, скрытые под наслоениями истории свойства китайской художественной традиции. Когда-то древний конфуцианский философ Мэн-цзы сказал: «Если ритуал утрачен, ищите его среди дикарей». Глядя на «экспериментальное мастерство» тайваньских живописцев традиционного направления, открываешь в этих словах некий пророческий смысл. Да и в демократическом строе Тайваня отчасти возродился принцип свободного соперничества всех философских школ, характерный для доимперской эпохи древнего Китая. В таком случае не кажется случайным и тот факт, что Цай на своем пути к истокам китайского искусства и духовности пользуется исключительно местными материалами. И бумага, и кисти, и тушь в его мастерской произведены на Тайване, поскольку, говорит он, они «лучше китайских».

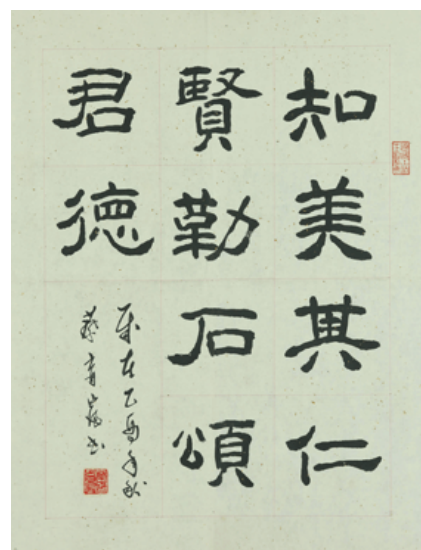


Рис. 3. Предмет особой любви Цая – четко выписанные, как бы коренастые и немного вытянутые по горизонтали иероглифы в стиле каллиграфических надписей на горе Тайшань.

Цай Юй-чэнь прекрасно владеет всеми классическими стилями китайской каллиграфии, но отдает предпочтение (одновременно!) и строгим, немного тяжеловесным знакам эпохи Южных и Северных династий (IV-VI вв.), и динамичной скорописи живописца XII века Ми Фу. Однако предмет его особенной любви – каллиграфический стиль, характерный для надписей на знаменитой горе Тайшань с его четко выписанными, как бы коренастыми, слегка вытянутыми по горизонтали, одним словом – наполненными все тем же углубленным динамизмом жизни иероглифами. Он не приемлет «модернистских» инноваций в каллиграфии, ломающих стилистические каноны. Он уверен, что чистота и покой сердца, которых требует занятие каллиграфией, ярче всего проступают там, где каллиграф следует классическим, сверхиндивидуальным образцам.



*Рис. 4. На пейзажах Тайваня лежит печать западного реализма, хотя цвета в них сохраняют свой декоративный характер.*



*Рис. 5. Облачный пейзаж в стиле Ми Фу – важный мотив в творчестве Цай Юй-чэня.*

Живопись Цая отличается не меньшим художественным плюрализмом. Здесь и классические стебли бамбука, и традиционные пионы и цветы сливы, ставшие в Китае символом красоты, и туманные пейзажи в духе Ми Фу, и крабы а ля Ци Байши, и портреты кумиров ученого сословия старого Китая, вроде поэта Сунской эпохи Су Дунпо, и даже пейзажи Тайваня, выполненные в современной манере с применением обширной палитры красок.

Но при всем разнообразии сюжетов и стилей работам Цая всегда свойственна классическая строгость изображения, даже несмотря на то, что в последние столетия китайской истории она часто – и нередко гениальным образом – нарушалась многими первоклассными живописцами. Эти нарушения предстают свидетельствами кризиса и медленного разложения традиционного китайского мировоззрения, но одновременно и попытками художников уберечь правду бодрствующего сердца. Ведь художники в Китае никогда не рисовали с натуры. Они стремились отобразить внутреннюю глубину сознания, которая есть не что иное, как наша соотнесенность с миром или, точнее, спонтанное соответствие творческим метаморфозам мировой жизни. Образы внешнего мира только скрывают эту правду бдящего сердца. Но эта правда и не может не быть скрытой за поверхностной понятностью внешних образов. С этой точки зрения примечательны виды Тайваня в творчестве Цая: на их композиции, как и на значительной части современной тайваньской живописи в традиционном вкусе, лежит печать западного реализма с его законами прямой перспективы, хотя их цветовая гамма сохраняет свой декоративный и, соответственно, символический характер. Это сочетание внутреннего, духовного видения и внешнего взгляда придает живописи современного Тайваня особый, я бы сказал, смиренный драматизм.

Художник, преданный традиции, призван не выражать, а скрывать свою творческую индивидуальность в безупречной технике живописи, понимаемой в ее подлинном смысле живого письма. Загадочный постулат? Только если мы попытаемся его объяснить и обосновать. В действительности нет ничего более естественного и каждому близкого, чем это усилие самосокрытия, которое возвращает нас к началу мира и собственной жизни. Мудрый художник говорит о себе не образами, а пустотой, их разделяющей и создающей ритм, сменой или, точнее, наложением разных ракурсов видения. Он спокоен и досконально честен в своем поиске: ведь он ищет не славы, а вечности. А ведь нет ничего более вечного, чем летучее, эфемерное мгновение настоящего.

Статья поступила в редакцию 15.08.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.009

## AN EXPERIMENT IN HUMILITY

Malyavin Vladimir Vyacheslavovich  
Doctor of Historical Sciences, Professor of  
the Institute of European Studies, Tamkang  
University.  
Taiwan, New Taipei City.

### Abstract

Art historians are often surprised - sincerely or feignedly - the extraordinary vitality of artistic traditions. Much less often they can explain why it is traditional art that is vital. Creativity of the artist Tsai Yu-chen from the city of Began helps to understand this riddle.

**Keywords:** the artist Tsai Yu-chen, modern art of Taiwan, Chinese calligraphy, Chinese traditional art.

### Bibliographic description for citation:

Malyavin V.V. An experiment in humility. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 93-99.  
DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/21/>  
(In Russian).

Received: August 15, 2016.

## С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА. МОСКОВСКИЕ И НЕ ТОЛЬКО ГУАШИ ЕВГЕНИИ ГАМБУРД (1913–1956)

Тома Людмила Анатольевна

Доктор искусствоведения, заслуженный  
деятель искусств. Ведущий научный сотрудник

Института культурного наследия Академии  
наук Молдовы, доцент Академии музыки,  
театра и изобразительных искусств.

Член секции критики Союза художников

Молдовы, член АИС.

Молдова, г. Кишинев.

lytoma@mail.ru

### Аннотация

Статья посвящена малоизвестному искусству Евгении Гамбурд в области пейзажа. При недолгой жизни, в годы идеологического прессинга, была по достоинству оценена ее работа как мастера сценического костюма, но творчество тонкого пейзажиста жестко критиковалось партийными демагогами. Художница писала гуашью, преодолевая недостатки техники, умело оживляя колорит и фактуру. Об этом можно судить по московским пейзажам 1943-1944 годов и молдавским мотивам послевоенного десятилетия. Абстрактное понимание организации плоскости, независимо от размера листов бумаги или картона, способствует монументальной выразительности образов, а цветовой оркестровкой воссоздается атмосфера жизни, с характерными признаками исторического периода.

**Ключевые слова:** пейзаж, пластическая культура, выразительность, колорит, свойства материала, обобщение, гармония, одухотворение.

### Библиографическое описание для цитирования:

Тома Л.А. С высоты птичьего полета. Московские и не только гуаши Евгении Гамбурд (1913–1956) // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 100-112. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/22/>

Среди художников нелегкой судьбы, не оцененных по достоинству при жизни, в послевоенные годы идеологического прессинга, открытых спустя десятилетия, вспоминаем Евгению Гамбурд, тонкого пейзажиста, мастера сценического костюма, художника по костюмам и сценографа первого фильма Сергея Параджанова «Андрейш».

*Рис. 1. Моисей Гамбурд. Портрет жены. 1952.  
Бумага, мягкий карандаш. 16 x 11,3.*



Обладая редким колористическим дарованием и высокой пластической культурой, основанной на традициях западноевропейского искусства, она добилась особой образной выразительности в работах гуашью. Технические свойства этого материала не позволяют достигнуть свежести и прозрачности, как в работе акварелью, или фактурной цветовой нюансировки, как в применении пастели. Но Е. Гамбурд умело преодолевала инертность равномерной матовой поверхности, оживляя колорит и фактуру. Недостатки гуаши художник превращает в достоинства. Об этом говорят предлагаемые вниманию читателя работы – московские пейзажи 1943-1944 годов и молдавские мотивы последующих лет. Московская серия военных лет насчитывает десять листов и ее можно назвать одной из вершин творчества Евгении. Впервые после забвения она была показана на выставке в Музее русского искусства им. Марии и Михаила Цетлиных в Рамат-Гане в 2014 году. Но сначала расскажем о нелегкой судьбе художницы, типичной для бессарабских интеллигентов, чью жизнь и творчество разделили на два разных этапа события 1940-го года.

Дочь кишиневского адвоката Якова Гольденберга, рожденная 28 января 1913 года, окончила частную гимназию с французским уклоном «Генерал Бертело», затем кишиневскую Рисовальную школу (1930-1934). Получив серьезные основы профессиональной грамоты у опытных педагогов – Шнеера Когана и Августа Бальера, Евгения была принята на старший курс Бухарестской академии художеств, где ее занятиями руководил известный живописец Жан-Александру Стериادي, ориентированный на традиции импрессионизма. После защиты дипломной картины «Купальщицы» (1936), Евгения некоторое время работала художником по росписи тканей на текстильной фабрике в Бухаресте. Ездил в Францию (Монпелье – Париж, 1937) знакомиться с искусством прошлого и современности, посетила и Международную выставку в Париже, ту самую, где советский павильон украшали легендарные «Рабочий и колхозница».

В 1938 году Евгения стала женой Моисея Гамбурда (1903-1954), уже признанного в Румынии мастера, с которым познакомилась еще в Кишиневе на его персональной выставке (1934). До лета 1940 года супруги жили в Бухаресте как свободные художники, участвуя в выставках Официального салона, как и Бессарабского общества изящных искусств.

В каталогах названы работы Евгении Гамбурд – пейзажи, портреты, натюрморты, – судьба которых не известна. Лишь случайно сохранившийся «Портрет женщины в косынке» и однотонная репродукция полотна «Цыганка» дают представление о стиле художницы. Типологию образов она выявляет лаконичными приемами, обобщая формы укрупненными пятнами, вероятно, опираясь на опыт Гогена. Влияние мужа, который активно использовал тональные контрасты и по-скульптурному четко моделировал объемы, тоже очевидно. При общем тяготении к бессарабскому простонародному типуажу и к монументально-декоративному стилю каждый из супругов сохранял свою индивидуальность.

После возвращения в Кишинев, ставший столицей МССР, Евгения Гамбурд разрабатывала с группой художников эскиз панно «Встреча Красной Армии в Бессарабии» для ВДНХ в Москве и впервые столкнулась с жесткой партийной цензурой. Написанный ею пейзаж в первоначальном варианте определял теплую тональность всей композиции, но его значение снизилось, когда по настоянию комиссии ВДНХ картина обрела праздничную торжественность (подробнее о создании панно – см. [5]). В период Отечественной войны Е. Гамбурд работала в Средней Азии, затем в Москве (с марта 1943 до весны 1944), в числе представителей молдавской творческой интеллигенции, вызванных правительством Молдавии для участия в культурных мероприятиях столицы.



Рис. 2. Е. Гамбурд. Москва. Вид на Манеж. 1943. Картон, гуашь. 20 x 24,4. Коллекция Михаила Гробмана.



Рис. 3. Е. Гамбурд. Москва. Исторический музей. 1943. Картон, гуашь. 20 x 29. Коллекция Мириам Гамбурд.

Художники Евгений и Моисей Гамбурд поселились в гостинице «Москва», где писали тематические картины и портреты знатных людей, участников войны<sup>7</sup>. Евгения с особым увлечением изображала виды, открывающиеся с верхнего этажа и с крыши гостиницы. Возможно, ее вдохновлял пример знаменитых французских урбанистов – Мориса Утрилло, Альберта Марке – и вспоминался опыт Клода Моне, писавшего один объект в разные часы дня. Наблюдая, как меняется вид города при смене точек обзора и характера освещения, Евгения Гамбурд придавала особое значение теням от зданий: их обобщенные цветовые пятна, доминируя в сложной ритмике городской застройки, служат построению композиции.

<sup>7</sup> Сведения о работе в период войны найдены в анкетах и черновиках автобиографии, хранящихся среди документов Союза художников в Архиве социально-политических организаций Республики Молдова.



Рис. 4. Е. Гамбург. Москва. Вид на гостиницу «Метрополь». Февраль 1944. Картон, гуашь. 20 x 29. Коллекция Михаила Гробмана.

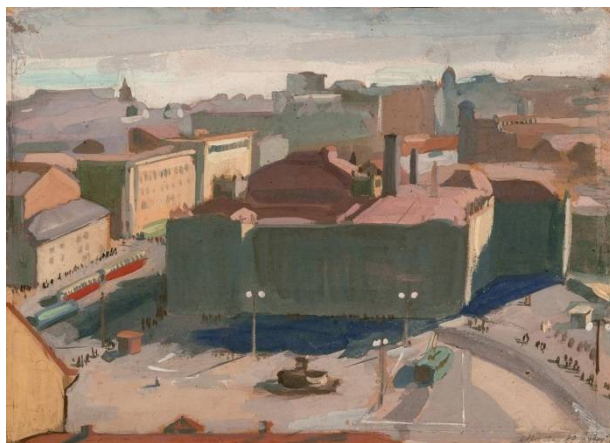


Рис. 5. Е. Гамбург. Москва. Вид на площадь Свердлова. 1944. Картон, гуашь. 30,4 x 42,5. Коллекция Мириам Гамбург.



Рис. 6. Е. Гамбург. Москва. Вид на площадь Свердлова. 1943. Картон, гуашь. 20 x 29. Коллекция Михаила Гробмана. - копия



Рис. 7. Е. Гамбург. Москва. Вид на гостиницу «Метрополь». Февраль 1944. Картон, гуашь. 47 x 52. Коллекция Михаила Гробмана.

Проявляется абстрактное понимание организации плоскости. Художница уверенно писала «a la prima», скрепляя колористические вариации красноватыми трапециями крыш и белыми пятнами плотных белил. Пейзажи обладают монументальной и декоративной выразительностью и вместе с тем являются историческим документом, воссоздающим атмосферу и конкретные признаки жизни военного времени (дирижабль, идущие строем солдаты и т.п.). Ряд листов этой серии экспонировался на выставке республик, краев и областей, открытой в 1944 году в Москве.

В тот же период Евгения Гамбург начала работать над молдавским сценическим костюмом. По госзаказу она подготовила ценный альбом «Молдавский исторический костюм», который, к сожалению, не был издан. Документальным материалом служили редкие издания этнографического характера конца XIX – начала XX веков, найденные в московских библиотеках. Они содержали в основном словесные описания красочных костюмов и черно-белые иллюстрации. Вероятно, художница видела подлинные фрески молдавских средневековых монастырей Воронец и Хумор в тридцатые годы. Кроме блокнотов с зарисовками лиц и важных атрибутов сохранились окончательные варианты эскизов на относительно крупных листах плотной бумаги, выполненные гуашью, нередко в сочетании с акварелью и карандашом. Персонажи представлены в живых позах,

с характерной мимикой, как участники сценического действия. Четкость силуэта, стилизация укрупненного орнамента и звучность тона – итог понимания традиций театрально-декорационного искусства, которые были восприняты с юности, под влиянием Августа Бальера.

Весной 1944 года молдавская интеллигенция возвратилась в свою республику, сначала в Сороки, центр северного региона, затем в освобожденный 24 августа Кишинев.



Рис. 8. Е. Гамбурд. Сорокская крепость. 1944. Картон, гуашь. 37,3 x 48,5. Коллекция Мириам Гамбурд.



Рис. 9. Е. Гамбурд. Цыганский табор вблизи Сорок. 1944. Картон, гуашь. 31 x 40. Коллекция Мириам Гамбурд.

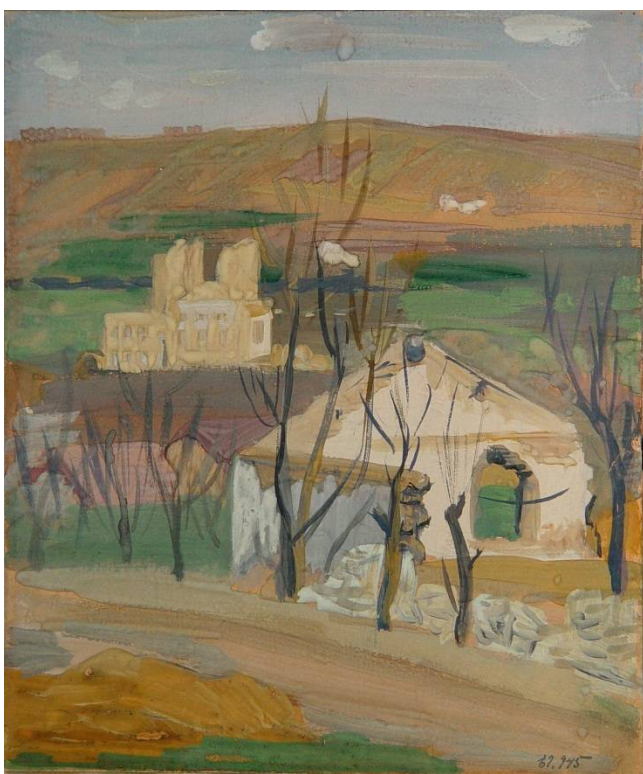


Рис. 10. Е. Гамбурд. Руины города. 1945. Картон, гуашь. 28,4 x 23,8. Национальный художественный музей Молдовы.

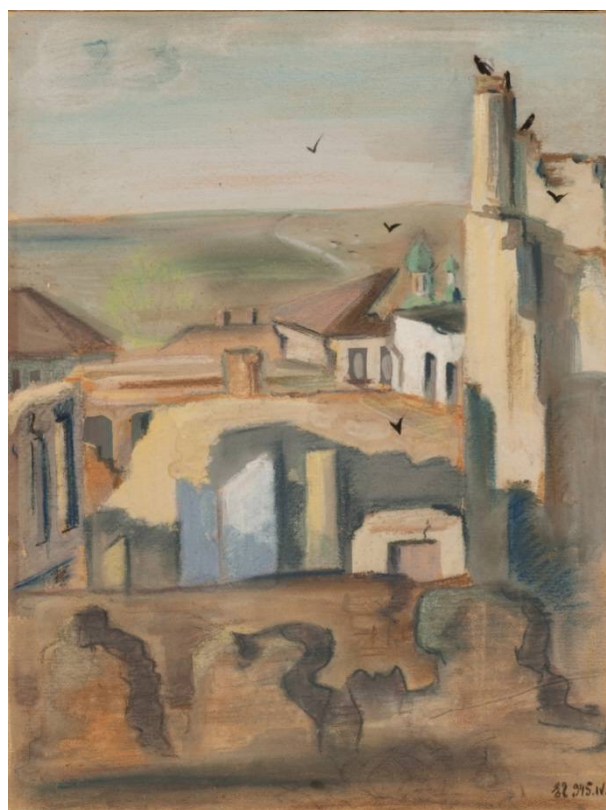


Рис. 11. Е. Гамбурд. Руины города. 1945. Картон, гуашь, пастель. 38 x 28,5. Коллекция Мириам Гамбурд.



Рис. 12. Е. Гамбург. Базарчик. 1944. Картон, гуашь. 20 x 29. Коллекция Мириам Гамбург.

Пейзажи, написанные Евгенией Гамбург по непосредственным впечатлениям, пронизаны щемящим чувством сострадания к израненной земле: разрушенные дома, стены с зияющими окнами, минорный цветовой настрой.

Оптимизм молодости все же прорывается в ряде работ 1945 года, где цветовые контрасты излучают свет, а экспрессия письма выдает увлеченность творческим процессом.



Рис. 13. Е. Гамбург. Стадо. 1945. Картон, гуашь. 34,3 x 49,5. Коллекция Мириам Гамбург.



Рис. 14. Е. Гамбург. За чтением. 1945-1946. Картон, гуашь. 28,5 x 41,7. Национальный художественный музей Молдовы.



Рис. 15. Е. Гамбург. В парке им. А.С. Пушкина. 1945. Картон, гуашь. 28,5 x 38,8. Национальный художественный музей Молдовы.



Рис. 16. Е. Гамбург. В парке им. А.С. Пушкина. 1945. Картон, гуашь. Коллекция Мириам Гамбург.

Как активный участник выставок Евгения Гамбурд в числе первых была принята в Союз художников. Но ее порицали за этюдный характер работ, не нацеленных на создание тематических картин, за условность изобразительных приемов и при «чистке рядов» после известных ждановских постановлений понизили в статусе переводом из членов творческого союза в кандидаты.

Ни работа на творческой базе «Сенеж» в Подмосковье (1946), ни создание картины «Письмо с фронта» (1947-1948, холст, масло)<sup>8</sup>, не спасли от наказания. Не считались и с тем, что Евгения стала матерью. Да и условия жизни ее семьи, ослабленной после двух засушливых и голодных лет, были тяжелыми. Готовить идейно выдержанные композиции к очередным юбилеям она не умела.



Рис. 17. Е. Гамбурд. Кишинев после войны. 1944-1945. Картон, гуашь. 18,7 x 26. Национальный художественный музей Молдовы.



Рис. 18. Е. Гамбурд. Пейзаж. Начало 1950-х гг. Бумага, гуашь. 19,5 x 27. Национальный архив Республики Молдова.

Созданные Евгенией Гамбурд по заказу серии листов «Восстановление Кишинева» (1947), «Строительство Кишинева» (1947-1948) свидетельствуют о некоторой актуализации тематики. Однако пафос социалистического реализма был чужд художнице: в этих композициях не акцентирован трудовой энтузиазм рабочих, их деятельность увиденна с отдаленной точки зрения, чтобы воздушной атмосферой связать предметные цвета в живописное целое.

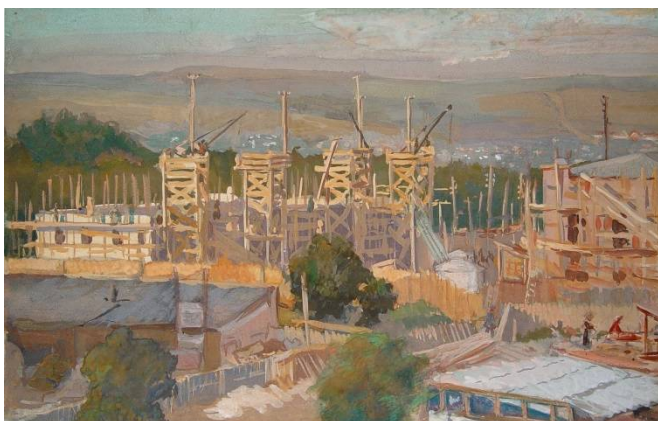


Рис. 19. Е. Гамбурд. Строительство. Из серии «Восстановление Кишинева». 1947. Картон, гуашь. 38,5 x 61,2. Национальный художественный музей Молдовы.

<sup>8</sup> «Письмо с фронта» – единственная работа Е. Гамбурд, приобретенная при ее жизни Министерством культуры для Государственного художественного музея.

В окружении прохладной зелени золотятся легкие конструкции строительных лесов, переключаясь с дальним холмистым рельефом. Типичный для бессарабского края мягкий свет и характерный ландшафт, прочувствованные автором, преобразуют, можно сказать, одухотворяют индустриальные мотивы.



Рис. 20. Е. Гамбург. Вид на Соборный парк. Из серии «Восстановление Кишинева». 1947. Картон, гуашь. 52,3 x 65,6. Национальный художественный музей Молдовы.



Рис. 21. Е. Гамбург. В центре города. Из серии «Восстановление Кишинева». 1947. Картон, гуашь. 52 x 66. Коллекция Мириам Гамбург.



Рис. 22. Е. Гамбург. Из серии «Восстановление Кишинева». 1947. Картон, гуашь. 52,4 x 65,3. Национальный художественный музей Молдовы.



Рис. 23. Е. Гамбург. Из серии «Восстановление Кишинева». 1947. Картон, гуашь. 50,5 x 65,5. Национальный художественный музей Молдовы.

В историческом аспекте интересен «Вид на Соборный парк», с трамвайчиком на перекрестке улиц, где поднимаются стены нового здания, с кафедральным собором и колокольной в парке, с цепью холмов у горизонта. Связь настоящего с прошлым проходит лейтмотивом в этих сериях, что не оценила министерская комиссия – ни один из листов не был закуплен. Интерес к проблемам образной выразительности партийные руководители расценивали как проявление космополитизма, «формализма».

Среди композиций Е. Гамбург на сельские темы («Урожай», «С работы», нач. 1950-х гг.) некоторые включают необходимые признаки новой жизни, но обычно ее увлекало решение

живописных задач, сам творческий процесс. С истинным наслаждением художница писала пейзажи на окраинах города и в сельской местности. Они покоряют утонченностью лирического чувства, переданного колоритом – приглушенным и вместе с тем свежим, изысканным.

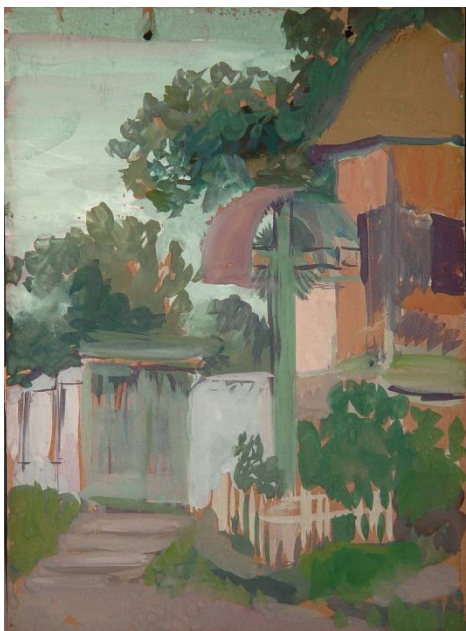


Рис. 24. Е. Гамбург. Распятие у дороги. Начало 1950-х гг. Картон, гуашь. 26,3 x 19. Национальный художественный музей Молдовы.



Рис. 25. Е. Гамбург. Старое дерево. Начало 1950-х. Картон, гуашь. 19 x 25. Коллекция Людмилы Тома.

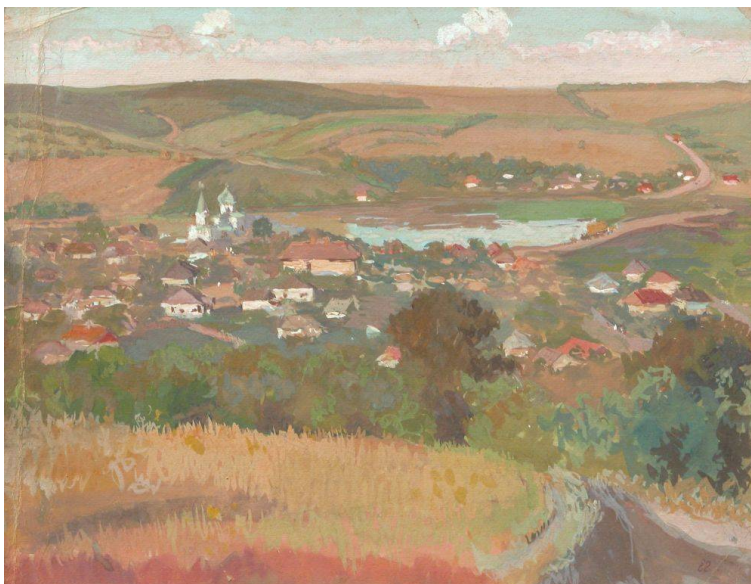


Рис. 26. Е. Гамбург. Панорама молдавского села. Конец 1940-х гг. Картон, гуашь. 48,4 x 61,8. Коллекция Михаила Гробмана.



Рис. 27. Е. Гамбург. Бессарабская деревня. Начало 1950-х гг. Картон, гуашь. 54 x 48. Коллекция Мириам Гамбург.



Рис. 28. Е. Гамбург. Сельский мотив с колодезем. Конец 1940-х гг. Бумага, гуашь. 19 × 24,7. Национальный художественный музей Молдовы.



Рис. 29. Е. Гамбург. Ветреный день. Конец 1940-х гг. Картон, гуашь. 28,5 × 40. Коллекция Михаила Гробмана.

Дорогостоящие масляные краски Евгения использовала редко, заменив их более дешевой гуашью. Восхищает ее виртуозное владение техникой при найденном приеме: на тонированную бумагу фотоальбомов нередко наносится клей и тогда фон, местами не тронутый краской, поблескивает теплым солнечным светом (если бумага коричневая) или серебристо мерцает (на бумаге голубого тона), что оживляет пейзаж – он обретает дыхание.

Панорамные виды воссоздают дремотный покой домиков и холмов под блеклым небом, некоторые включают мирно пасущихся коров или фигуры крестьян в пути. Большинство сельских мотивов воспринято художницей с отдаленной точки зрения, сверху вниз, к чему располагал холмистый ландшафт Молдавии. Но и в самом мироощущении ощутима приподнятость над всем суетным, некая отстраненность. Лирически прочувствованные пейзажи таят сущность эпического рода. Содержание во многом определяется тем, как «поет» мастер, но ее голос не был созвучен пафосу социалистического реализма.

В других, совсем простых мотивах удивляет ненавязчиво смелое преобразование жизни. Например, среди посадок на окраине села выделяется стройный стебель кукурузы, поднявшийся выше подсолнухов, поникших от тяжести своих корзинок. Немой диалог растений не нарушает общей гармонии, образованной сплетением нежно-бирюзовых и оливковых тонов в листве, сиреневых и золотистых в просветах («Пейзаж с подсолнухами»).



Рис. 30. Е. Гамбург. Пейзаж с подсолнухами. Начало 1950-х. Бумага, гуашь. 19,3 × 27. Национальный архив Республики Молдова.

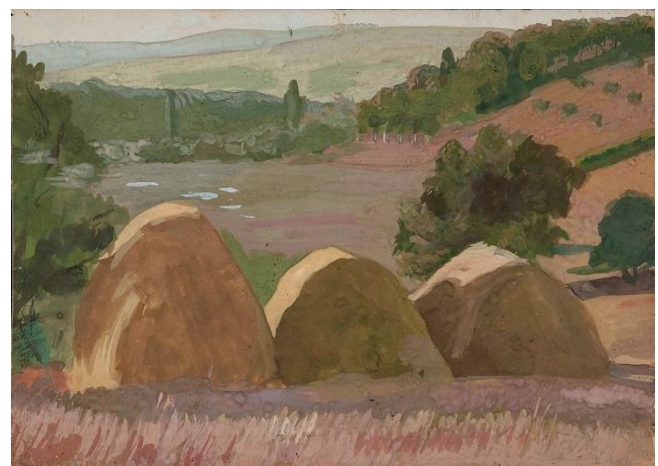


Рис. 31. Е. Гамбург. Стога. Конец 1940-х гг. Картон, гуашь. 28,5 × 40. Коллекция Михаила Гробмана.

Е. Гамбурд периодически выполняла по договорам эскизы костюмов для танцевального ансамбля и хоровой капеллы «Дойна». В ее работах молдавская национальная одежда воссоздается в ритме танца, в сюжетных сценках. Этот труд художницы отмечен правительственной грамотой (1950). Но даже после официального признания ее вклада в область молдавского сценического костюма она не была восстановлена в статусе члена СХ.

Дом Гамбурдов был в те годы центром культурной жизни Кишинева, а хозяйка Женя Гамбурд – его душой. Вопреки всем невгодам не угасающая потребность в духовном общении притягивала в гостеприимный дом-мастерскую деятелей культуры, и не только местных – здесь бывали Алексей Толстой, Илья Эренбург, Самуил Алешин, Борис Горбатов, Владимир Ингал и другие. Знакомство с молодым кинорежиссером Сергеем Параджановым привело к сотрудничеству: Евгения Гамбурд стала сценографом и художником кинофильма «Андриеш» (1954, киностудия имени А. Довженко), который сняли режиссеры С. Параджанов и Я. Базилян по мотивам сказки молдавского поэта Емелиана Букова. Большой предварительный труд отражен в блокнотах с зарисовками типажа и этнографического материала. Воссозданию исторической атмосферы служили не только эскизы костюмов, но и подлинные предметы национального быта, собранные художницей. Например, старинный бессарабский коврик, покрывающий вместо попоны коня Андриеша, узнавали все, кто бывал в доме Гамбурдов. Многие эпизоды фильма снимались в Каларашских лесах с непосредственным участием Евгении Яковлевны в разработке отдельных сцен. Этой кинолентой, почти полвека пролежавшей на полке после первого показа (1955), ныне открываются кинофестивали, посвященные творчеству выдающегося режиссера.



*Рис. 32. Е. Гамбурд. На краю поселка Дубоссары. Конец 1940-х гг. Картон, гуашь. 40 x 53. Коллекция Михаила Гробмана.*

Имя Евгении Гамбурд стало обретать известность в среде кинолюбителей прежде, чем о ней вспомнили ценители изобразительного искусства. Часть ее гуашей (пейзажи и эскизы костюмов) экспонировалась в 2003 году в Национальном художественном музее Молдовы на выставке, приуроченной к юбилеям: 100 лет со дня рождения Моисея Гамбурда и 90 лет со дня рождения Евгении Гамбурд. В 2007 году увидел свет монографический альбом «Евгения Гамбурд» [4]. Совместная выставка двух мастеров была организована в Израиле в Музее русского искусства им. Марии и Михаила Цетлиных в 2014 году, к ней издан иллюстрированный каталог [1]. Кишиневские зрители увидели избранные работы Моисея и Евгении Гамбурдов в Национальном художественном музее Молдовы летом 2015 года – они

сопровождали персональную выставку их дочери, израильского художника Мириам Гамбурд «Время собирать камни»<sup>9</sup>.



Рис. 33. Е. Гамбурд. Скурдование. Начало 1950-х. Бумага, гуашь. 19 x 26,4. Коллекция Михаила Гробмана.



Рис. 34. Е. Гамбурд. Пейзаж с белой коровой. Середина 1950-х гг. Картон, гуашь. 34,8 x 60,2. Коллекция Михаила Гробмана.

Ныне осознается не только вклад мастеров прошлого в развитие искусства республики, но и трагичность их судеб. Моисей Гамбурд ушел из жизни в 50 лет (июль 1954), Евгения умерла в больнице от болезни сердца 26 марта 1956, прожив всего 43 года. Многие ее замыслы остались неосуществленными, в том числе альбом молдавских национальных костюмов. Но время доказывает, что подлинное искусство камерных форм не утрачивает силы воздействия. Работы Евгении Гамбурд востребованы благодаря сочетанию высокой пластической культуры с искренностью и тонкостью чувств. Они находятся в Национальном художественном музее Молдовы и в Национальном архиве Республики Молдова, в частных коллекциях Кишинева и Тель-Авива (большая часть принадлежит дочери художницы Мириам Гамбурд и Михаилу Гробману, коллекционеру и знатоку современного искусства).

### Литература

1. Моисей Гамбурд, Евгения Гамбурд. Живопись и рисунки 1920 – 1950 / Каталог. Музей русского искусства им. Марии и Михаила Цетлиных, Рамат-Ган (Израиль), 2014.
2. Соловьева Т. День памяти жертв Холокоста в Литве. [Электронный ресурс] URL: <http://holocaust.kiev.ua/projects/solov/solov.htm/> (Дата обращения 01.08.2016).
3. Allgemeines Künstler-Lexikon. – Munchen – Leipzig, Saur, 2006. – P. 263.
4. Toma L. Eugenia Gamburd. – Tel-Aviv, 2007.
5. Toma L. Moisey Gamburd. – Tel-Aviv, 1998.

Статья поступила в редакцию 17.08.2016 г.

<sup>9</sup> Мириам Гамбурд (род.1947) – рано осиротевшая дочь художников – получила образование в Высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухиной в Ленинграде (1964-1970). Известный скульптор, рисовальщик, писатель, педагог, работая с 1977 года в Израиле, много сделала для сохранения памяти о родителях [2; 3].

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.010

## FROM THE HIGHT OF BIRD'S FLIGHT. WORKS IN GOUACHE AND MANY OTHERS BY EUGHENIA GAMBURD (1913–1956)

Toma Ludmila Anatolievna  
Doctor of Arts, Honored Artist.  
Leading researcher of the Institute of Cultural  
Heritage of the Academy of Sciences of  
Moldova, assistant professor at the Academy  
of Music, Theater and Fine Arts. Member of  
the section of criticism of the Union of  
Artists of Moldova, member of Association of  
Art Critics.  
Moldova, Chisinau.  
liytoma@mail.ru

### Abstract

The article is dedicated to the less known landscapes created by Eugenia Gamburd. During her life under the ideological pressing she has been appreciated as a good master of theatrical costume, but her creative activity as a delicate landscape painter has been criticized by the communist demagogues. She worked in gouache overcoming the deficit of technique, but skillfully trying to make alive coloring and texture. It becomes clear if to see the landscapes of 1943-1944, she has created in Moscow, or her Moldavian pictures of the postwar decade. An abstract interpretation in the arrangement of the plane, independently of paper's or cartoon's size, has favored the appearance of monumental expressivity of images, as well as the color orchestration has contributed to reconstruction of real atmosphere with characteristic signs of the historical epoch.

**Keywords:** landscape, culture of plastic expressiveness, coloring, quality of material, generalization, harmony, spirituality.

### Bibliographic description for citation:

Toma L.A. From the hight of bird's flight. Works in gouache and many others by Eugenia Gamburd (1913–1956). *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 100-112. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/22/> (In Russian).

### References

1. Moses Gamburd, Eugenia Gamburd. Painting and drawings 1920 – 1950. Museum of Russian Art. Maria and Michael Tsetlin, Ramat Gan (Israel), 2014.
2. Solovyeva T. Holocaust memorial day in Lithuania. Available at: <http://holocaust.kiev.ua/projects/solov/solov.htm/> (accessed 01.08.2016).
3. Allgemeines Künstler-Lexikon. Munchen – Leipzig, Saur, 2006, p. 263.
4. Toma L. Eugenia Gamburd. Tel-Aviv, 2007.
5. Toma L. Moisey Gamburd. Tel-Aviv, 1998.

Received: August 17, 2016.

## НИКОЛАЙ НИКОГОСЯН – СВИДЕТЕЛЬ ЭПОХИ. СКУЛЬПТУРНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ВЫСОТНОГО ЗДАНИЯ НА КУДРИНСКОЙ ПЛОЩАДИ В МОСКВЕ

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

### Аннотация

История проектирования и строительства высотных зданий Москвы 1940-1950-х годов – это настоящий ящик Пандоры как для искусствоведов и историков, так и для широкой общественности. Несмотря на то, что ансамбль высотных зданий формирует облик Москвы уже более полувека, ответы на многие вопросы об истории их создания до сих пор не найдены. Например, до сих пор не существует точного списка имен тех, кто работал над скульптурно-декоративным оформлением высотных сооружений. Проведенное интервью со скульптором Н.Б. Никогосяном – одним из авторов пластического оформления высотного дома на Кудринской площади – проливает свет на процесс проектирования и оформления ансамбля высотных зданий Москвы.

**Ключевые слова:** высотные здания Москвы, скульптор Николай Никогосян, скульптурное оформление высотных зданий Москвы.

### Библиографическое описание для цитирования:

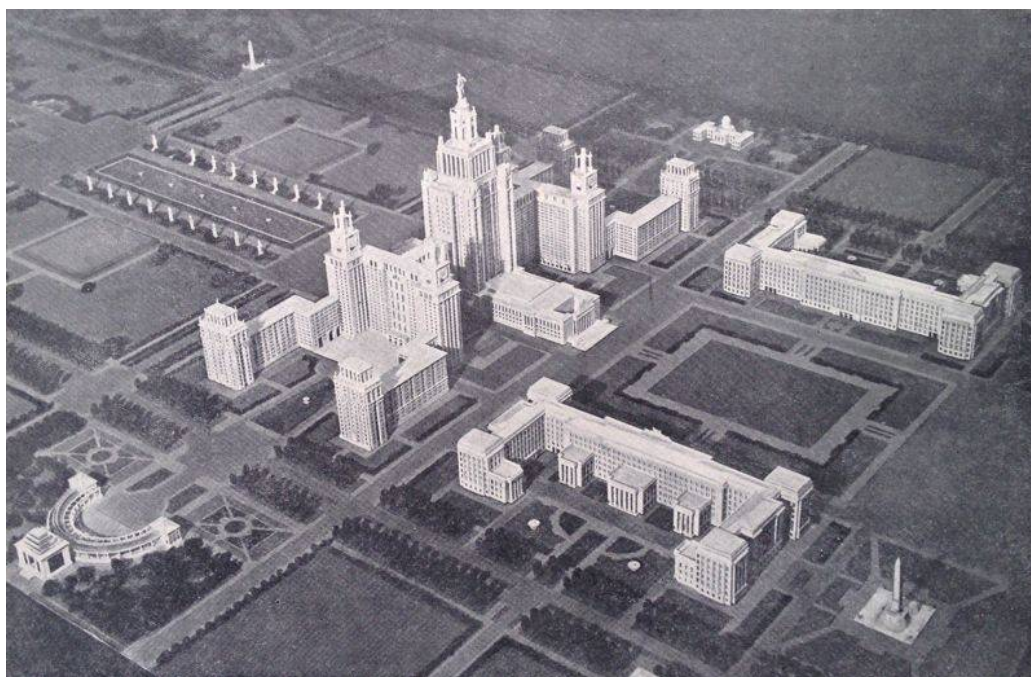
Тугаринова С.Д. Николай Никогосян – свидетель эпохи. Скульптурное оформление высотного здания на Кудринской площади в Москве // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 113-122. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/23/>

Строительство высотных зданий в Москве в 1940-1950-е годы было и остается большим событием и важной вехой в истории советской архитектуры и градостроительства. Будучи реальными пионерами полномасштабного высотного строительства в СССР (до этого преваляло лишь проектирование Дворца Советов, дома Наркомтяжпрома и т.д.), высотные здания Москвы таят в своей истории множество пробелов, недосказанностей и неопределенностей, легенд и мифов. С чем это было связано? В первую очередь, конечно, с засекреченными документами, регулировавшими процесс проектирования и строительства. Впрочем, это касалось не только ансамбля высотных зданий – история создания скульптурной композиции «Рабочий и колхозница» для павильона СССР на Всемирной

выставке в Париже в 1939 году также находилась за семью печатями вплоть до сегодняшнего дня. В экспозиции музейно-выставочного объединения «Рабочий и колхозница», открывшегося прошлой весной, представлен ряд документов, касавшихся организации закрытого конкурса среди скульпторов, начала работ по строительству павильона и т.д. Любой посетивший экспозицию может увидеть копии этих бумаг и убедиться в том, что все они начинались и заканчивались пометками и грифами «секретно» и «не подлежит разглашению».

Задача искусствоведов и исследователей советского изобразительного искусства – восстанавливать цепочку событий, из которой складывается еще не ушедшая далеко история нашей страны и культуры. Безусловно, одним из важнейших этапов изучения является общение с очевидцами событий. В случае с ансамблем высотных зданий Москвы – с участниками проектирования и строительства и их потомками, хранящими уникальные архивы, чертежи, макеты зданий.

Поэтому возможность взять интервью у известного скульптора Николая Багратовича Никогосяна, действительного члена РАХ, народного художника и лауреата Государственной премии СССР, работавшего над оформлением высотного жилого дома на Кудринской площади в Москве и Дворца науки и культуры в Варшаве (в быту носящего название «восьмой сталинской высотки»), – это шанс получить ответы на многочисленные вопросы, возникающие в процессе изучения научной литературы и прессы как советского периода, так и сегодняшних дней. Как и кто выбирал скульпторов для работы над оформлением высотных зданий? Как решались вопросы выбора тем и сюжетов, а также материала? И, самое главное, почему сегодняшний облик высотных зданий разительно отличается от проектов, за которые архитекторы получили Сталинские премии в 1949 году? И, в частности, почему почти для всех высотных зданий была запланирована пластика, а в итоге только три сооружения – здание МГУ, а также жилые дома на Кудринской площади и Котельнической набережной – обогащены скульптурой?



*Рис. 1. Проект здания МГУ на Ленинских горах. Вид с юго-западной стороны. Здание венчает скульптура. По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*

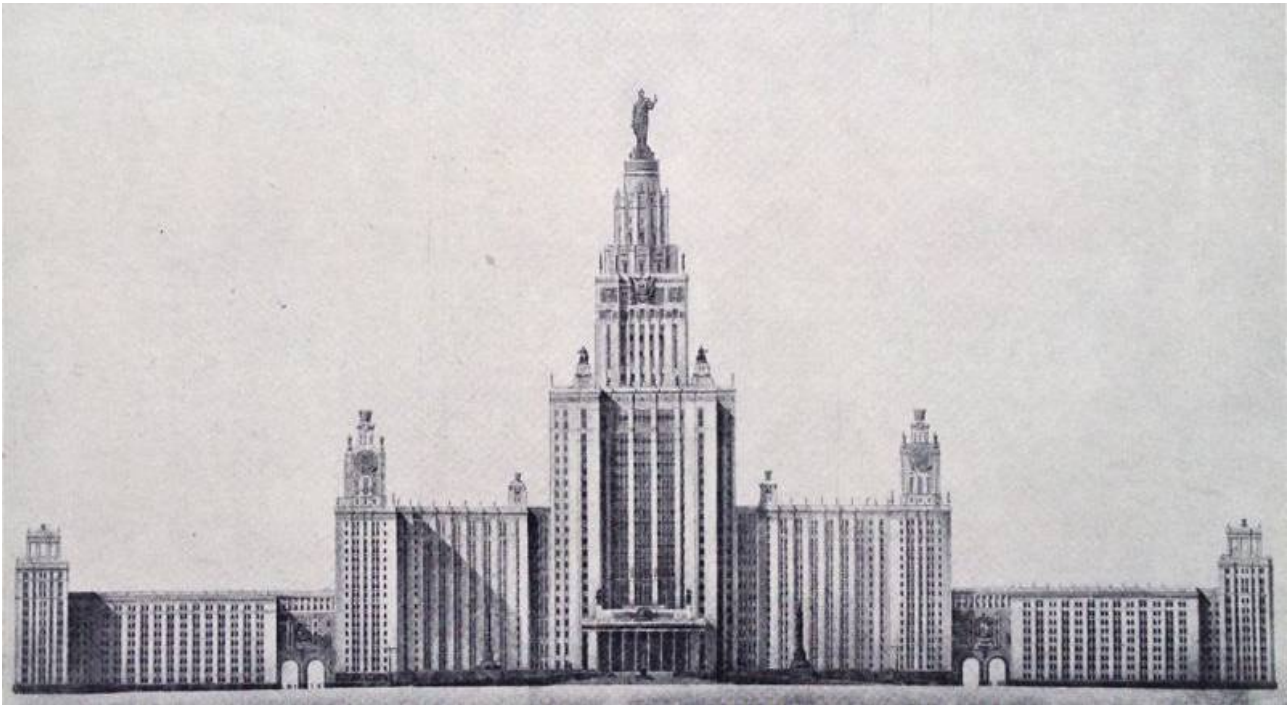


*Рис. 2. Проект здания МГУ с новым завершением, принятый за основу. Общий вид со стороны главного фасада. По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*

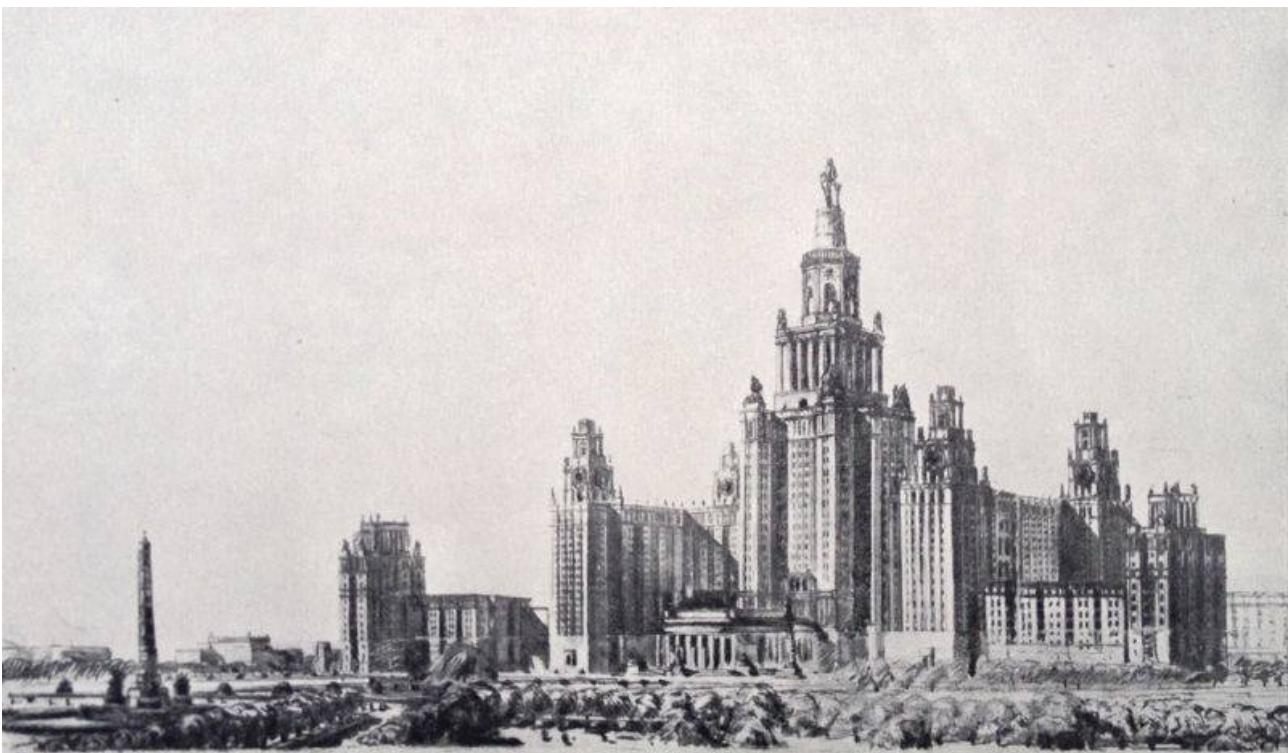


*Рис. 3. Проект здания МГУ. Вид с главного фасада. Башенную часть венчает фигура Ломоносова. По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*

Но для начала стоит отметить степень изученности скульптурного оформления ансамбля высотных зданий Москвы. Участие скульптуры в формировании облика высотных зданий, ставших в 1940-1950-е годы архитектурной доминантой Москвы, – проблема, которая мало исследована специалистами и часто отодвигается на второй план. Впрочем, стоит отметить определенное количество современных культурологических исследований, сосредоточенных более на социалистической символической и иконографической декоративности элементов высотных зданий в политическом и социальном контексте, чем на градостроительном аспекте скульптурного наполнения высотных сооружений Москвы или же на восстановлении забытых или утраченных имен.



*Рис. 4. Проект здания МГУ. Главный фасад (вариант, эскиз). По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*



*Рис. 5. Проект здания МГУ. Перспектива. По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*

Говоря о научной литературе и публицистике как советского периода, так и современности, стоит отметить, что скульптурному оформлению уделялось и уделяется довольно скудное внимание, и то перечислительного характера. В различных источниках лишь упоминаются некоторые работы, выбор которых зависит от степени важности

и известности того или иного скульптора. Как правило, в основном упоминаются памятник М.В. Ломоносову Н.В. Томского, барельеф «Дружба народов» на фронтоне портика главного здания МГУ Г.И. Мотовилова, композиция «Вечная молодость науки» мастерской В.И. Мухиной, мозаичное панно в актовом зале МГУ художника П.Д. Корина, двенадцать фигур Н.Б. Никогосяна на высотном здании на Кудринской площади, горельефы М.Ф. Бабурина на фасаде жилого дома на Котельнической набережной. Также известно, что над скульптурным оформлением главного здания МГУ и высотного здания в Варшаве в составе группы скульпторов работали такие мастера, как В.А. Сидур, Н.А. Силис и В.С. Лемпорт; в составе же коллектива скульпторов трудился Ю.Г. Орехов над созданием рельефов для жилого дома на Котельнической набережной.



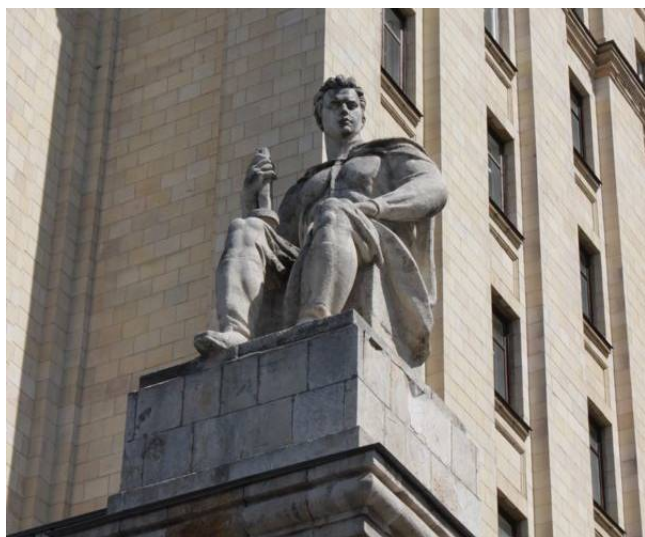
*Рис. 6. Н.Б. Никогосян. Крестьянка. Фото автора статьи.*



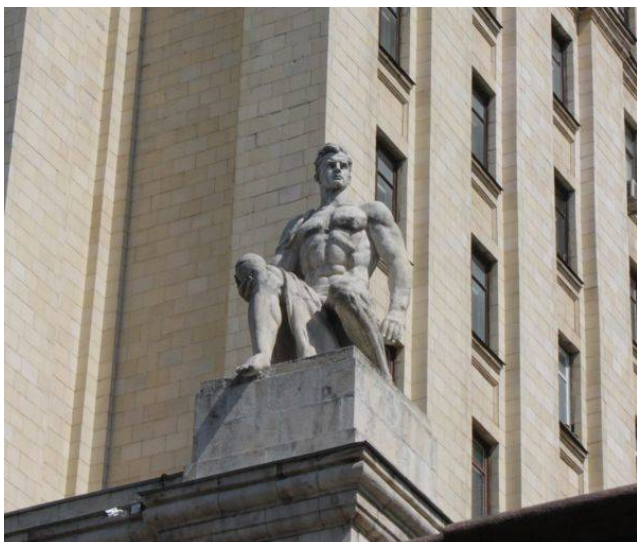
*Рис. 7. Н.Б. Никогосян. Крестьянка. Фото автора статьи.*



*Рис. 8. Н.Б. Никогосян. Музыкант. Фото автора статьи.*



*Рис. 9. Н.Б. Никогосян. Рабочий. Фото автора статьи.*



*Рис. 10. Н.Б. Никогосян. Спортсмен. Фото автора статьи.*

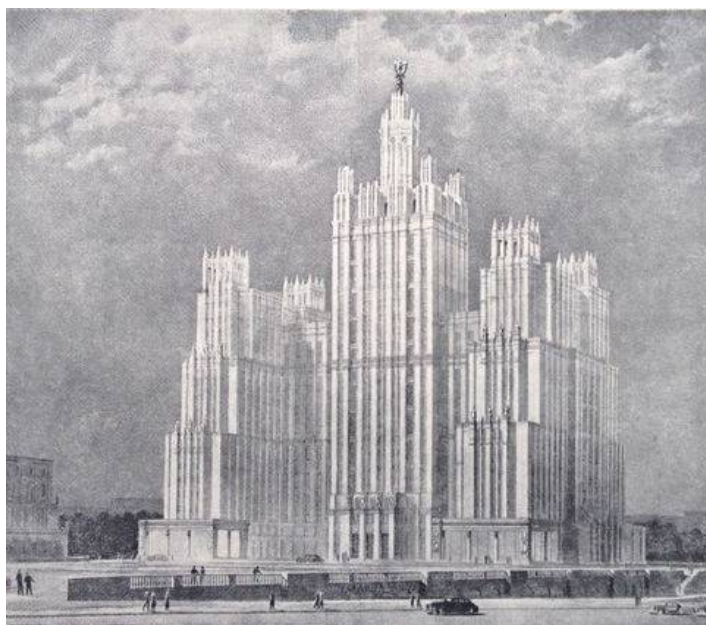


*Рис. 11. Скульптура Н.Б. Никогосяна в пространстве высотного здания и окружающей застройки. Фото автора статьи.*

Возвращаясь к интервью, взятому автором в декабре 2013 года, стоит отметить, что в первую очередь Н.Б. Никогосян рассказал о том, как попал в состав группы художников-оформителей высотных зданий. Молодым тридцатилетним скульптором Н.Б. Никогосян был принят в состав группы, создававшей пластическое убранство Московского государственного университета на Ленинских горах, главным архитектором которого на тот момент был Б.М. Иофан. Как известно, команда проектировщиков была расформирована (до сих пор существует несколько неофициальных версий, объясняющих причину «передела»), и место главного зодчего занял А.В. Руднев.



*Рис. 12. Проект жилого дома на площади Восстания, принятый за основу. По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*



*Рис. 13. Первоначальный проект жилого дома на площади Восстания. Перспектива со стороны площади Восстания. По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*

Вследствие этого Н.Б. Никогосян попал в состав группы, работавшей над скульптурным оформлением другого высотного здания – жилого дома на Кудринской площади (на тот момент называвшейся площадью Восстания): «Нужно было сделать двенадцать разных фигур. Я предложил взять шесть тем и на каждую из них сделать по две фигуры». Скульптор перечислил эти темы – рабочий, крестьянка, музыкант, спортсмен, мать с ребенком, воин. Стоит отметить, что в создании сюжетной скульптуры для высотного здания на Кудринской площади Н.Б. Никогосян умело соединил сразу несколько актуальных и вместе с тем вневременных тем. В процессе их конкретной разработки Н.Б. Никогосян предложил в качестве музыканта слепить виолончелиста, что вызвало вопросы со стороны членов экспертной комиссии: «...Один из членов комиссии был музыкант. Он спросил меня: “А что он играет?”», на что я ответил: “А вам не все равно, что он играет? Он просто музыкант”».

Используя минимальные средства и будучи ограниченным даже в выборе материала (в основном, для скульптуры на высотных зданиях использовали цемент, но в случае с высотным домом на Кудринской площади – гранит и известняк), Н.Б. Никогосян смог передать в своей динамической скульптуре редкую внутреннюю энергию, спокойствие, уверенность. Именно эти ощущения помогали двигаться к так называемому светлому будущему. Безусловно, снопы пшеницы и фолианты в руках тоже играли свою роль, но они скорее дополняют, нежели формируют и направляют.

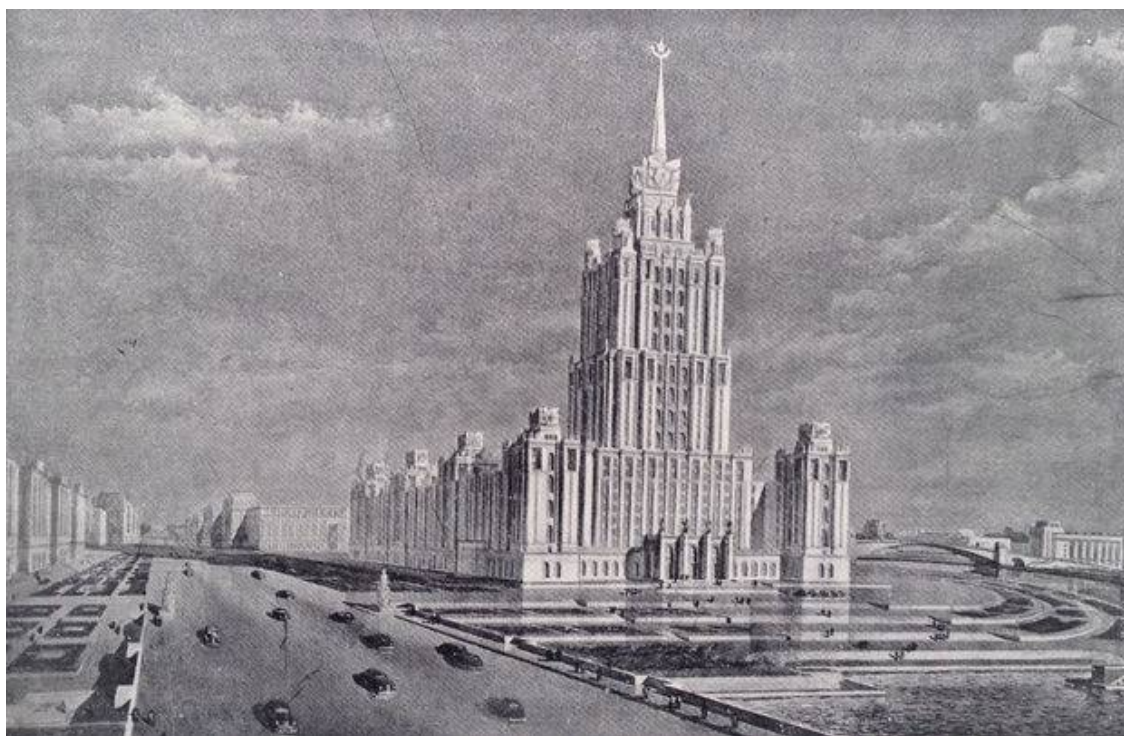
Скульптура Н.Б. Никогосяна для высотного дома на Кудринской площади свободна как по исполнению, так и по отношению к самому зданию и пространству. Композиция выстроена при помощи нескольких пространственных планов. Огибая весь фасад здания по периметру, скульптуры отличаются радиусами разворота и ракурсами, что позитивно влияет на восприятие скульптур с разных точек, не только лишь при фронтальном рассмотрении. Говоря о статуарном решении, стоит отметить, что в случае стоячих фигур они бы не захватывали нужный объем, но при этом занимали бы больше места, чем сидячие фигуры, форма и масштаб которых найдены Н.Б. Никогосяном чрезвычайно удачно: «У меня был большой макет здания, и я делал скульптуры в соответствии с пропорциями сооружения». Хотя стало известно, что первоначально на этом здании были запланированы именно стоячие фигуры.



*Рис. 14. Проект административного и жилого здания у Красных ворот, принятый за основу. По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*

Изучая первоначальные проекты высотных зданий, датированные 1948-1949 годами, мы можем убедиться, что скульптура должна была присутствовать и на других зданиях. Например, в планах оформления гостиницы на Дорогомиловской набережной должны были широко использоваться барельефы и объемная скульптура, а именно четыре фигуры – рабочего, колхозницы, ученого и воина – были запланированы на портале здания. Также на административном сооружении на Красных воротах на уступах последнего яруса должны были быть барельефы и шесть фигур – архитектора с макетом здания в руках, ученого, шахтера, кузнеца, железнодорожника и колхозницы.

Н.Б. Никогосян подтвердил факт включения скульптуры в план фасада дома на площади Красных ворот и, более того, рассказал о том, что скульптура даже была создана и установлена, но в итоге сброшена и ликвидирована во второй половине 1950-х годов в рамках борьбы Н.С. Хрущева с архитектурными излишествами. По словам Н.Б. Никогосяна, свою роль сыграли и материалы, из которых была сделана скульптура. Как уже было сказано выше, на здании на Кудринской площади фигуры созданы из гранита и известняка, а на других, например, на здании у Красных ворот, из цемента. И именно цементная скульптура была сброшена. К слову, архитектор М.В. Посохин, который впоследствии стал главным архитектором Москвы в период с 1960 по 1982 годы, защищал спроектированное им здание на площади Восстания, не давая уничтожить присутствующую на нем скульптуру – однозначную как по качеству, так и по исполнению.



*Рис. 15. Проект гостиницы на Дорогомиловской набережной. Перспектива со стороны моста. По материалам «Высотные здания в Москве. Проекты». М., 1951.*

Более того, в ходе интервью с Н.Б. Никогосяном было сказано и о процессе проектирования некоторых других высотных зданий. Например, стало известно, что Н.Б. Никогосян также создал две скульптуры и для высотного жилого дома на Котельнической набережной, одна из которых называется «Мандаринка». Также скульптор подтвердил факт споров и дискуссий относительно завершения высотного здания МГУ.

По его словам, предлагались идеи венчать сооружение не шпилем, а фигурой Ломоносова или Ленина. Изучая первоначальные проекты высотных зданий 1948 года, в этом можно убедиться: здание увенчано то фигурой рабочего, то Ленина. К слову, до сих пор существует легенда о том, что в подвалах университета хранится фигура Сталина, которая якобы должна была стоять на вершине башенной части основного здания.

Как мы видим, огромное количество слухов и легенд о проектировании и строительстве ансамбля высотных зданий Москвы – это прямое следствие отсутствия или же недостаточного числа достоверных фактов, подтвержденных официальными документами или воспоминаниями очевидцев. Впрочем, проведенное интервью со скульптором Н.Б. Никогосяном лишь подтверждает необходимость общения с потомками проектировщиков, архитекторов и художников-оформителей, в архивах которых могут обнаружиться бесценные данные, – и наша история станет еще немного ближе, понятнее и объяснимее.

### Литература

1. Высотные Здания в Москве. Проекты. – М., Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1951.

Статья поступила в редакцию 22.06.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.011

## **NIKOLAY NIKOGOSYAN – WITNESS OF THE EPOCH. SCULPTURAL DESIGN OF A HIGH-RISE BUILDING ON KUDRINSKAYA SQUARE IN MOSCOW**

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 history of design and construction of high-rise buildings in Moscow in the 1940s-1950s is a real Pandora's box for art historians and for the general public. Despite the fact that the ensemble of high-rise buildings forms the face of Moscow for more than half a century, answers to many questions about the history of their creation have not yet been found. For example, there is still no exact list of names of those who worked on the sculptural and decorative design of high-rise buildings. An interview with the sculptor N.B. Nikoghosyan, one of the authors of the plastic decoration of the high-rise building on Kudrinskaya Square, sheds light on the process of designing and decorating the Moscow high-rise buildings ensemble.

**Keywords:** high-rise buildings in Moscow, sculptor Nikolai Nikogosyan, sculpture decoration of high-rise buildings in Moscow.

### **Bibliographic description for citation:**

Tugarinova S.D. Nikolay Nikogosyan – witness of the epoch. Sculptural design of a high-rise building on Kudrinskaya Square in Moscow. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 113-122. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/23/> (In Russian).

### **References**

1. *Vysotnye Zdaniya v Moskve. Proekty* [High-rise Buildings in Moscow. The Projects]. Moscow, State Publishing House of Literature on Construction and Architecture, 1951.

Received: June 22, 2016.

## ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. М. РОМАДИНА

Филиппова Ольга Николаевна  
Искусствовед, член Ассоциации  
искусствоведов (г. Москва).  
Россия, г. Москва.  
iscusstvo0891@mail.ru

### Аннотация

Становление духовного мира художника немислимо без любви к природе родной земли. Наиболее ярко выражена она в искусстве пейзажа. История советского пейзажа знает много прославленных имен. Картины А.А. Рылова и Н.П. Крымова, И.Э. Грабаря, К.Ф. Юона, В.В. Рождественского, С.В. Герасимова стали неотъемлемой частью нашей художественной культуры. Свой, особый вклад внес в сокровищницу советской пейзажной живописи и Николай Михайлович Ромадин (1903-1987 гг.). Циклы его пейзажей отличаются большой цельностью. Совершенство природы в соединении с трепетностью чувства художника составляет суть его искусства, не оставляющего зрителя равнодушным.

**Ключевые слова:** природа, пейзаж, автопортрет, интерьер, масло.

### Библиографическое описание для цитирования:

Филиппова О.Н. Пейзаж в творчестве Н.М. Ромадина // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 123-133. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.012. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/24/>

Н.М. Ромадин родился 19 мая (6 мая по старому стилю) 1903 года на Волге, в Самаре, на Садовой улице, в домике во дворе, флигеле большого доходного дома. Этого дома давно уже нет. Отец, Михаил Андреевич Ромадин, и мать, Мария Кузьминична Головина, были крестьянами Ставропольского уезда Самарской губернии, выходцы из соседних сел со своеобразными названиями – Пискалы и Ташла. Находились они в 40 километрах от Волги и были окружены громадным сосновым бором. Крестьяне этих сел работали на рубке лесов. Отец Н.М. Ромадина тоже сначала работал в лесу. Будучи взятым в армию, он по окончании военной службы навсегда осел в городе, став железнодорожником. Кроме того, будучи очень одаренным, Михаил Андреевич всю жизнь самоучкой занимался живописью.

В детстве Н.М. Ромадину довелось много путешествовать с семьей по России. Отец его был очень непоседлив, и города он менял часто, и всегда это были города, а не деревни. Работая газетчиком и переплетчиком, юноша начал рано рисовать из подражания отцу, который «всегда возил с собой альбом рисунков. Это были пейзажи с лодками, мельницы» [12, с. 7].

Отец противился этому увлечению сына изо всех сил, отнимал краски, уничтожал рисунки, говоря при этом: «Я не хочу, чтобы ты голодал, а если станешь художником, будешь бедствовать всю жизнь. Нужно быть техником» [10, с. 14].

После обучения в Самарском художественном техникуме в 1923 году Н.М. Ромадин приезжает в Москву, поступает на живописный факультет Высших художественно-технических мастерских (Вхутемаса) и в 1930 году оканчивает его со званием «художник-станковист» 1 категории. Обучение у Д.А. Щербиновского, А.Д. Древина, Р.Р. Фалька в первом советском художественном вузе страны, окружающая среда оказали на него большое влияние.

Вспоминая о Вхутемасе, он говорит: «Неправильно называть Вхутемас формалистической школой, это была школа свободная. Любой ученик мог выбирать себе учителя по своему желанию. Но характерно – в мастерской Д.А. Щербиновского, где я был старостой, занималось сто пять человек, в мастерской Д.П. Штеренберга – шесть-десять. Живописные мастерские возглавляли художники, беззаветно влюбленные в искусство, – А.Е. Архипов, А.В. Лентулов, К.Н. Истомин, П.П. Кончаловский, Р.Р. Фальк, А.В. Шевченко, И.И. Машков; мастерскими двух последних интересовались больше всего. Курс композиции читал профессор В.А. Фаворский, он же был ректором и возглавлял графический факультет. На монументальном отделении преподавали профессора П.В. Кузнецов и Н.М. Чернышев. Общий двухгодичный курс был обязательным для всех факультетов. В него входили математика, механика, сопромат. Студенты слушали лекции по философии древней Греции, по истории античной литературы, истории искусств. Лекторами были В.В. Розанов, А.А. Сидоров, Д.В. Сарабьянов, П.А. Флоренский и др. Зал был переполнен студентами, одетыми в шинели и кожанки. Всех охватывало воодушевление» [12, с. 12].

Вечернее посещение рисунка для Н.М. Ромадина стало обязательным. Оставляя все наброски в мастерской, он повторял их потом дома, развивая таким способом зрительную память. Месячная постановка в институте выполнялась художником в четыре-пять дней, а остальное время он употреблял на самостоятельную работу. Занятия шли легко. По пятьсот рисунков художник привозил за лето. Написанный им в 1924 году натюрморт был послан в числе восьми лучших работ на выставку в Париж.

В 1927 году он участвовал на первой выставке студентов Вхутемаса. В год окончания Вхутемаса на выставке Всекохудожника впервые были проданы два пейзажа Н.М. Ромадина, которые купила Третьяковская галерея. Из числа ранних ученических работ обратили на себя внимание: «Сирень», «Портрет отца», «Женщина с распущенными волосами» (не сохранились) [12, с. 13].

Интерес у Н.М. Ромадина к пейзажу проявился рано, в самом начале 1930-х годов, когда он пробует свои силы в различных жанрах – портрете и тематической композиции, но «находит себя» в пейзаже, становящемся главным в его творчестве. Особенно дорога Н.М. Ромадину была родная ему волжская природа. В 1938 году он ездил на Волгу, где написал большое количество пейзажных этюдов. Поездку художник повторил в 1939 году.

В 1940 году состоялась первая персональная выставка произведений Н.М. Ромадина на Кузнецком мосту, которая пользовалась заслуженным успехом. Выставку посетил выдающийся русский художник М.В. Нестеров (1862-1942 гг.). Из воспоминаний Н.М. Ромадина о М.В. Нестерове: «М.В. Нестерова среди художников я начал выделять особо еще с 16 лет, когда в первый раз приехал в Москву и попал в Третьяковскую галерею. Его «Варфоломей» задел меня так глубоко, что я сразу же поставил его в один ряд с М.А. Врубелем; поразил меня также портрет жены Михаила Васильевича – Екатерины Петровны. Потом, уже в 1935 году, была его персональная выставка в Музее изящных искусств в Круглом зале. Она меня несказанно обрадовала, и я, тогда беспштаный студент Вхутемаса, мечтал приобрести его пастушка – «Свирель»» [4, с. 68].

Человек необычайно острого ума, очень непростой в общении с людьми, М.В. Нестеров на выставке поинтересовался о творческих интересах Н.М. Ромадина, об его отношении к искусству и дал ему несколько советов. Вместе с тем, он выразил желание помочь молодому художнику и пригласил его к себе в квартиру на Сивцевом Вражке, служившую ему одновременно и мастерской. Н.М. Ромадин стал вторым учеником Михаила Васильевича после П.Д. Корина, который был до него его учеником уже двадцать шесть лет.

М.В. Нестеров внушал Н.М. Ромадину: «Ваше восприятие с возрастом будет ослабевать, и поэтому Вы должны заранее развивать технику. Овладев техникой в совершенстве, Вы сможете, не снижая достоинств, работать так же. Художнику необходима техника и ее совершенствование, чтобы чувство не уходило на преодоление трудностей, связанных с изображением натуры, а освобождаясь, лилось бы свободно. Главное в живописи не терять того, что дано. Это – великий закон» [4, с. 71].

В июле 1943 года в Москве открылась вторая персональная отчетная выставка Н.М. Ромадина, на которой были показаны пейзажи, написанные на Оке и под Москвой. Вскоре художник едет на любимую с детства Волгу и там увлеченно, много и плодотворно работает. В результате этой поездки он создал замечательную пейзажную серию под названием «Волга – русская река». Получив всенародное признание, она была удостоена Государственной премии СССР за 1943-1944 годы [12, с. 43].

Душевный подъем художника отразился в 13 пейзажах, вошедших в этот цикл: «Село Хмелевка», «Восход луны», «Дорога», «Стадо», «Золотые листья» и др. Все они, написанные в скромном волжском городке Васильсурске и его окрестностях, находятся в Государственной Третьяковской галерее.

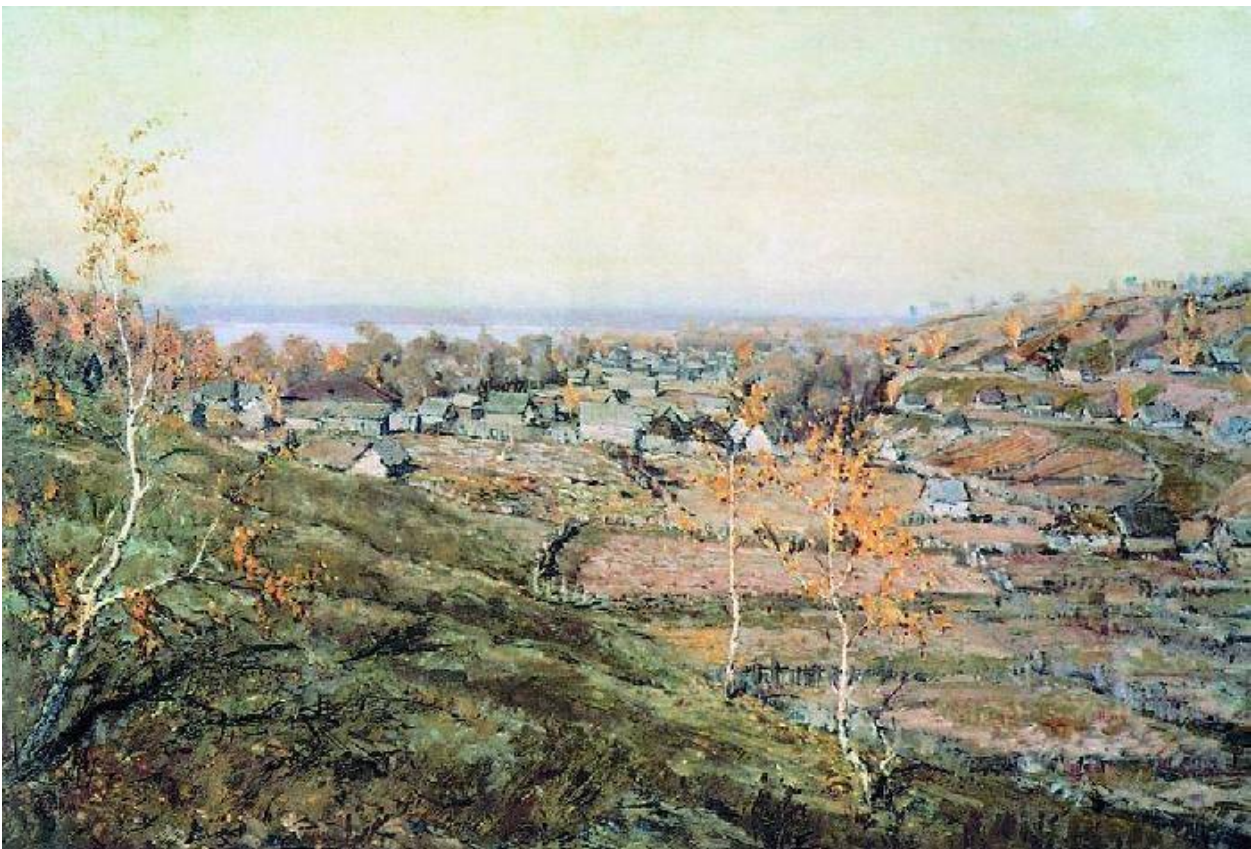


Рис. 1. Н.М. Ромадин. Село Хмелевка. Из серии «Волга – русская река». Государственная Третьяковская галерея. В. на к., м. 47,0 × 69,0 см. 1944 г.



Рис. 2. Н.М. Ромадин. Восход луны. Из серии «Волга – русская река». Государственная Третьяковская галерея. В. на к., м. 31,0 x 74,0 см. 1944 г.



Рис. 3. Н.М. Ромадин. Дорога. Из серии «Волга – русская река». Государственная Третьяковская галерея. В. на к., м. 31,0 x 81,0 см. 1944 г.

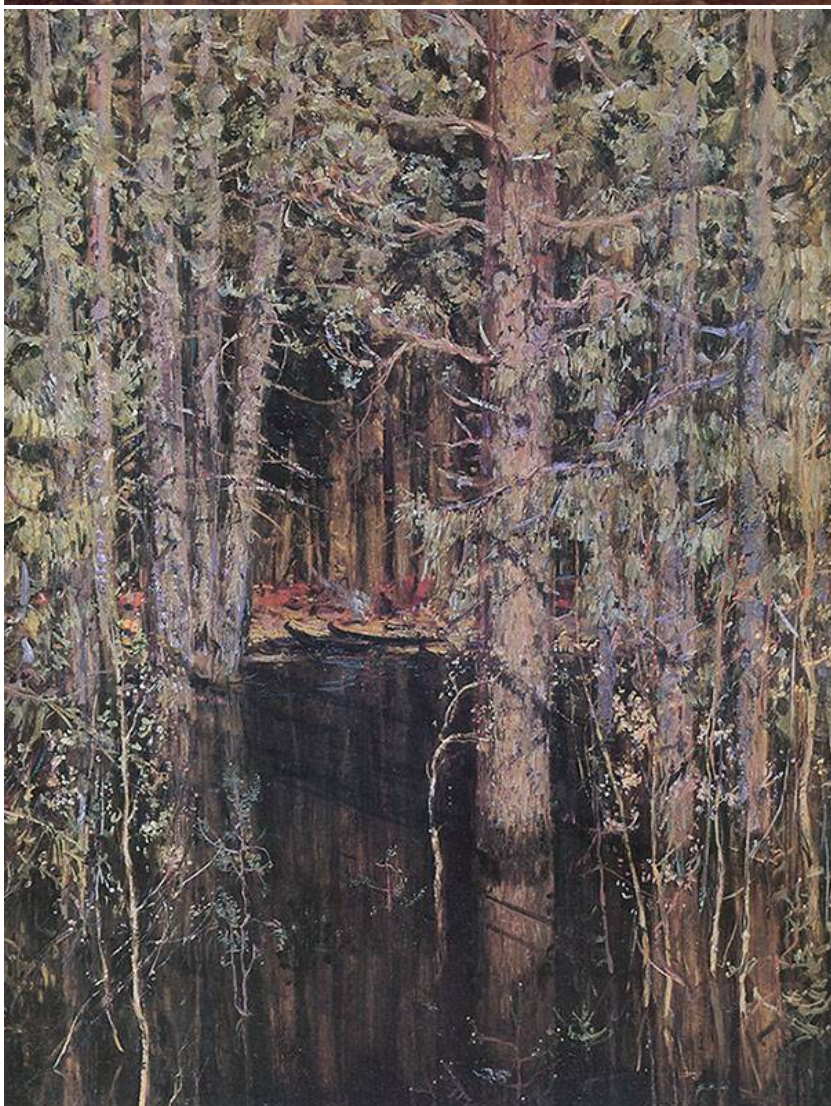
«Село Хмелевка» (1944 г.) – пейзаж, построенный на тонких колористических соотношениях в едином теплом, чуть приглушенном тоне. Живописец увлеченно передает светлую желтизну последней редющей листвы на молодых березках, пожухлых трав, подсохшей, выцветшей земли после убранного урожая. Вдали, за редко разбросанными домами виднеется водный простор.

В построении пейзажа «Восход луны» (1944 г.) художник, применяя линейную перспективу, передал ощущение простора, влекущего к сумеречным далям. Его усиливает плавный ритм последовательного чередования немногочисленных объектов, уходящих к горизонту (поле, река, лесной массив). В одном из излюбленных мотивов художника – «Дороге» (1944 г.) удалось, используя прием вытянутой горизонтальной композиции, просто и сжато передать ее ширь и тишину [3, с. 12].

Завершается серия пейзажем «Последний луч» (1945 г.), написанным на древних притоках Керженца. Драматизм пережитых военных событий проступает в красочном строе картины. Сосны, окрашенные закатным лучом солнца в карминно-красные тона, рожают чувство тревоги. Колеблется пламя маленького костра, создавая ощущение неподвижности, чего-то немного таинственного. Тему закатного леса художник разрабатывает неоднократно, возвращаясь к ней в пейзажах: «Черное озеро» (1946 г.) и «Затопленный лес» (1950 г.).



*Рис. 4. Н.М. Ромадин. Последний луч. Из серии «Волга – русская река». Государственная Третьяковская галерея. В. на к., м. 57,0 x 83,0 см. 1945 г.*



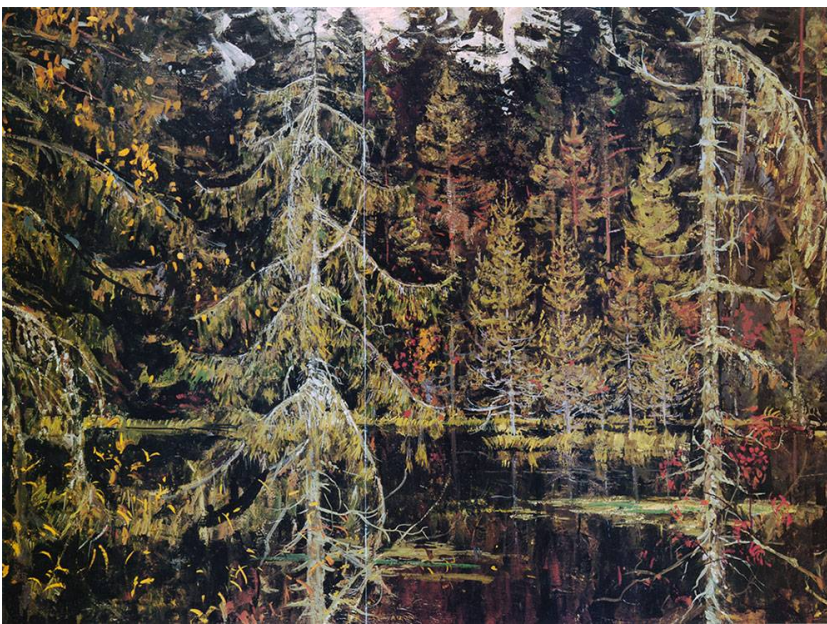
*Рис. 5. Н.М. Ромадин. Затопленный лес. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. В. на к., м. 130,0 x 90,0 см. 1950 г.*

Но было бы неправильно тематику пейзажей Н.М. Ромадина свести к одной только волжской природе. Диапазон его творчества значительно шире. В 1947 году он ездил в Киргизскую и Узбекскую республики и создал серию работ, показывающих своеобразие природы этих республик. В 1948 году Н.М. Ромадин побывал на Белом море, откуда он также привез значительное количество пейзажей.

Особое место в первой половине 1970-х годов занимают пейзажи, созданные во время поездки Н.М. Ромадина в Японию (1976 г.). «Ветка сакуры», «Тихий океан. Саппоро», «Горный поток. Хоккайдо» и другие написаны с большим живописным мастерством. В творчестве Н.М. Ромадина есть также несколько серий, посвященных поездкам в Египет (1957 г.), Италию (1961 г.) [13, с. 14].



*Рис. 6. Н.М. Ромадин. Лесная речка. Государственная Третьяковская галерея. В. на к., м. 71,0 × 110,0 см. 1956 г.*



*Рис. 7. Н.М. Ромадин. Лесное озеро. Государственный Русский музей. В. на к., м. 90,0 × 120,0 см. 1959 г.*

Большинство лесных пейзажей Н.М. Ромадина обладает свойством активного включения зрителя в свое пространство: «Золотые почки» (1955 г.), «Лесная речка» (1956 г.), «Лесное озеро» (1959 г.). Лесные поляны, прогалины, русла прозрачных лесных ручьев, окруженные плотной зеленой стеной, изображены таким образом, что рождают чувство близости к нам, нашего там присутствия. Зритель невольно ощущает себя словно бредущим по лесу путешественником.

Умение уловить переходные состояния природы, влюбленность в перламутровые и темно-голубые цветовые сочетания отразились в цикле картин, навеянных стихами и огромным интересом к жизни поэта-лирика С.А. Есенина: «В родных местах Есенина»

(1957 г.), «Детство Есенина» (1959 г.), «Есенинский вечер» (1964 г.), «О красном вечере задумалась дорога» (1972 г.), «Есенинская Русь» (1976-1978 гг.).

Над пейзажем «В родных местах Есенина» художник работал шесть лет (1952-1957 гг.), писал к нему этюды в Плесе и других местах. Картина воспринимается как изобразительная параллель стихотворению «Табун». Живописная гармония цвета то ярко вспыхивает, то приглушена.



Рис. 8. Н.М. Ромадин. В родных местах Есенина. Государственная Третьяковская галерея. В. на к., м. 65,0 x 163,0 см. 1957 г.



Рис. 9. Н.М. Ромадин. Есенинский вечер. Государственная Третьяковская галерея. В. на к., м. 74,0 x 104,0 см. 1964 г.



Рис. 10. Н.М. Ромадин. Есенинская Русь. Государственная Третьяковская галерея. В. на к., м. 89,0 x 110,0 см. 1976-1978 гг.

В картине «Есенинский вечер» (1964 г.) проблему вечернего розового освещения художник решил в градациях оттенков закатного солнца. Только верхушки деревьев тронул закат, а стволы, уже утратив освещенность, отступили в тень. «Есенинская Русь» (1976-1978 гг.) с ее малиновыми сполохами неба и темными провалами зелени наполнена трагической напряженностью. В творчестве Н.М. Ромадина тема С.А. Есенина не случайна, художника роднит с поэтом сам характер восприятия родной природы.

Обращение к автопортрету – явление достаточно редкое в творчестве художника-пейзажиста. Автопортреты Н.М. Ромадина представляют собой аналогию его лирическим дневникам. Как и в дневнике, который он пишет для себя, в автопортретах Н.М. Ромадина – пристальное и вдумчивое всматривание в окружающее, строгое суждение о самом себе. Автопортреты Н.М. Ромадина конца 1930-х годов, экспонированные в 1976 году в Третьяковской галерее на выставке «Автопортрет в русском и советском искусстве», были для зрителя открытием [1]. Созданный в 1943 году автопортрет Н.М. Ромадина пополнил собой знаменитую коллекцию автопортретов в галереи Уффици во Флоренции [2, с. 21].

Особое место в творчестве Н.М. Ромадина занимает интерьер, который интересовал художника много лет. Свои интерьеры он написал, связывая каждый из них с людьми, персонажами, которых он любил (С.А. Есенин, С.С. Прокофьев, П.А. Федотов, А.А. Иванов), или ночные, со свечой, связывая их со своим вечерним, грустным настроением. И это почти всегда окно, за которым пейзаж. Ромадинские интерьеры («Дачная тишина», «Белая ночь», «Красный интерьер») тревожат, это его грусть, воспоминания и мечты. Они незабываемы. Его эмоциональная проникновенность в природу передается зрителю, помогает полюбить красоту природы, понять ее хрупкость.



Рис. 11. Н.М. Ромадин. Автопортрет  
Н.М. Ромадина. Галерея Уффици,  
Флоренция. Х., м. 81,0 x 66,0 см. 1943.



Рис. 12. Н.М. Ромадин. Белая ночь. Государственная  
Третьяковская галерея. В. на к., м. 61,0 x 75,0 см. 1947 г.

Как любимые книги классиков, читанные не раз, картины народного художника СССР, действительного члена Академии художеств СССР Н.М. Ромадина при каждом новом

обращения к ним открывают нам все новые грани прекрасного. Привлекает в них удивительная проникновенность русского пейзажа.

К.Г. Паустовский так характеризует искусство Н.М. Ромадина, заслужившее высокое общественное признание: «Картины Н.М. Ромадина неотъемлемы от природы. Они – живые ее куски. От этих картин можно озябнуть на ветру, вдыхать всей грудью весенний речной холодок, промокать насквозь от дождя, услышать запах перегретой хвои. Особенно щедр Н.М. Ромадин в изображении лесов и осени. Керженские леса, стоящие по колено в полоой воде, рудые северные сосны в низком свете заката, свежие перелески в полусвете сумерек, могучие скульптурные ели, лесистые края России – все это существует во всей подлинности на его картинах» [11, с. 8].

### Литература

1. Автопортрет в русском и советском искусстве. Каталог выставки / Авт. вступит. ст. И.М. Гофман. – М.: Изд-во «Советский художник», 1977. – 107 с.
2. Азаркович В. Пейзаж в творчестве Н.М.Ромадина // Искусство. – 1984. – №1. – С. 18-23.
3. Белюстина О.В. Ромадин. Пейзажи. – М.: Изд-во «Советская Россия», 1975. – 119 с.
4. Воспоминания о современниках. Из бесед с М.В. Нестеровым // Николай Ромадин. Записки пейзажиста. Редактор-составитель Нина Ромадина, художник Михаил Ромадин. – М.: Белый город, 2004. – С. 68-85.
5. Дурьлин С.Н. Михаил Васильевич Нестеров: Очерк. – М.-Л.: Искусство, 1942. – 40 с.
6. Козлова Е. Пейзаж без случайных настроений // Николай Ромадин / Альманах. – СПб.: Palace Editions, 2015. Вып.456. – С. 7-13.
7. Климова М. Выставка Н.М. Ромадина // Художник. – 1959. – №10. – С. 15-17.
8. Меликадзе Е.С. О творчестве Н.М.Ромадина // Искусство. – 1951. – №1(январь-февраль). – С. 58-61.
9. Николай Михайлович Ромадин. Живопись. Каталог выставки. – М.: Изд-во «Советская Россия», 1978. – 27 с.: ил.
10. О самом себе // Николай Ромадин. Записки пейзажиста. Редактор-составитель Нина Ромадина, художник Михаил Ромадин. – М.: Белый город, 2004. – С. 8-27.
11. Родная природа в творчестве Ромадина / Текст К.Г. Паустовского. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – 10 с.: ил.
12. Рожнова О.В. Николай Михайлович Ромадин. – Л.: Изд-во «Художник РСФСР», 1976. – 295 с.
13. Рожнова О.В. Мастер пейзажа // Художник. – 1979. – №7. – С. 10-14.

Статья поступила в редакцию 09.06.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.012

## LANDSCAPE IN THE CREATIVE WORK OF N. M. ROMADIN

Filippova Olga Nikolaevna  
Art critic, the member of the Association of  
art critics (Moscow).  
Russia, Moscow.  
iscusstvo0891@mail.ru

### Abstract

Formation of an inner world of the artist is impossible without love to the nature of the native earth. It is most brightly expressed in art of a landscape. The history of the Soviet landscape knows a lot of the glorified names. Pictures A.A. Rylov and N.P. Krymov, I.E. Grabar, K.F. Yuon, V.V. Rozhdestvensky, S.V. Gerasimov became an integral part of our art culture. His special contribution was made to the treasury of Soviet landscape painting by Nikolai Mikhailovich Romadin (1903-1987). Cycles of his landscapes differ in big integrity. Perfection of the nature in connection with reverence of feeling of the artist makes an essence of his art which does not leave the viewer indifferent.

**Keywords:** nature, landscape, self-portrait, interior, oil.

### Bibliographic description for citation:

Filippova O.N. Landscape in the creative work of N. M. Romadin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 123-133. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.012. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/24/> (In Russian).

### References

1. *Antoportret v russkom i sovetskom iskusstve. Katalog vystavki* [Self-portrait in Russian and Soviet art. Exhibition Catalog]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1977, 107 p.
2. Azarkovich V. *Peizazh v tvorchestve N.M. Romadina* [Landscape in the work of N.M. Romadin]. *Iskusstvo – The Art*, 1984, No. 1, pp. 18-23.
3. Belyustina O.V. *Romadin. Peizazhi* [Romadin. Landscapes]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1975, 119 p.
4. *Vospominaniya o sovremennikakh. Iz besed s M.V. Nesterovym* [Memories of contemporaries. From conversations with M.V. Nesterov]. *Nikolai Romadin. Zapiski peizazhista* [Nikolay Romadin. Notes of a landscape painter]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2004, pp. 68-85.
5. Durylin S.N. *Mikhail Vasil'evich Nesterov: Ocherk* [Mikhail Vasilyevich Nesterov: Essay]. Moscow – Leningrad, Iskusstvo Publ., 1942, 40 p.
6. Kozlova E. *Peizazh bez sluchainykh nastroenii* [Landscape without random moods]. *Nikolai Romadin. Almanakh* [Nikolay Romadin. Almanac]. St. Petersburg, Palace Editions, 2015, iss. 456, pp. 7-13.
7. Klimova M. *Vystavka N.M. Romadina* [Exhibition of N.M. Romadin]. *Khudozhnik – The Artist*, 1959, No. 10, pp. 15-17.

8. Melikadze E.S. *O tvorchestve N.M. Romadina* [On the creative work of N.M.Romadin]. *Iskusstvo – The Art*, 1951, No. 1 (January – February), pp. 58-61.
9. *Nikolai Mikhailovich Romadin. Zhivopis'. Katalog vystavki* [Nikolai Mikhailovich Romadin. Painting. Exhibition Catalog]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1978, 27 p.
10. *O samom sebe* [About myself]. *Nikolai Romadin. Zapiski peizazhista* [Nikolay Romadin. Notes of a landscape painter]. Moscow, Belyi gorod Publ., 2004, pp. 8-27.
11. *Rodnaya priroda v tvorchestve Romadina* [Native nature in the work of Romadin]. Moscow, Publishing House of the Academy of Arts of the USSR, 1963, 10 p.
12. Rozhnova O.V. *Nikolai Mikhailovich Romadin* [Nikolay Mikhailovich Romadin]. Leningrad, Publishing house "Artist of the RSFSR", 1976, 295 p.
13. Rozhnova O.V. *Master peizazha* [Master of the landscape]. *Khudozhnik – The Artist*, 1979, No. 7, pp. 10-14.

Received: June 09, 2016.

# Вернисаж

VERNISSAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.013

УДК 7.036

## **МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫЙ ПЛЕНЭР «ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ КЕМЕРОВО»**

Мурина Лукия Рафаильевна  
Художник, искусствовед, член Союза  
художников России, организатор и куратор  
художественных выставок.  
lukiam@mail.ru

В августе 2016 года в городе Кемерово прошел индустриальный пленэр. Художники Сибири и Урала приехали, чтобы запечатлеть облик современного индустриального города. Организатором и идейным вдохновителем пленэра выступил галерист Вадим Юрьевич Мишулин, директор новосибирской художественной галереи №1. В пленэре приняли участие художники из Омска: Амангельды Шакенов, Геймран Баймуханов, Святослав Капралов; Томска: Николай Исаев и Лукия Мурина; Екатеринбург: Елена Гладышева и Владимир Романов; из Красноярска: Александр Суриков. При первой же возможности к пленэру подключились кемеровские художники: Николай Бублик, Василий Коробейников, Евгения Юманова, Эльвира Сурнина, Владимир Доценко, Галина Писаревская и Данила Апанасов.

Это, без преувеличений, уникальный проект, который показывает, что к теме индустриального пейзажа проявляют интерес не только художественные музеи, но и частные галереи. Благодаря этому пленэру художники получили возможность работать на производствах и предприятиях одного из индустриальных центров Западной Сибири.

Сегодня индустриальные пленэры – большая редкость, но в советское время такие выезды на производства были отдельным направлением политики государства. Тогда индустриальные пленэры имели характер выездных «творческих групп». Такие группы действовали по всей стране. Художники отправлялись на крупнейшие объекты запечатлеть интенсивное строительство и промышленные преобразования страны. Результатом таких поездок становились зарисовки, этюды с натуры, передававшие живо и непосредственно, с практически документальной точностью, процесс индустриализации. Советскому государству было необходимо продвигать и поддерживать идею строительства и нового этапа в развитии промышленности, для чего и были привлечены художники. И вот сегодня художники, словно продолжая традиции «творческих групп», получили возможность писать прямо на производстве. Правда, изменились задачи: художники едут на индустриальный пленэр в поисках красоты и занимаются исследованием новой для них промышленной среды.

Ищут новые пластические решения индустриальной темы. В своих произведениях художники решают чисто художественные задачи. Живописцы и графики создают новый образ современной индустрии.

За время пленэра художники посетили три крупных промышленных объекта Кузбасса. Работа на производстве имела свои особенности. Так, обязательным было прохождение инструктажа, ношение спецодежды и касок, строгая дисциплина. Были и временные ограничения, что стимулировало работу.

Вначале художники посетили крупнейшее химическое предприятие Западной Сибири – завод «Азот». Территория предприятия огромная, периметр составляет более 12 километров. На территории промплощадки работает 37 цехов, и каждый из них обладает своей специфической архитектурой. «Азот» оказался одним из наиболее закрытых предприятий – допускалось изображать лишь определенные виды с безопасного расстояния. Это был редкий шанс запечатлеть агрегаты химического завода, которые спрятаны глубоко на территории и абсолютно недоступны для посторонних глаз.

За три дня пребывания на заводе «Азот» живописцы запечатлели несколько объектов химической промышленности, но самым красивым и выразительным был аммиачный цех. Графические контуры, ритмы и живописные фактуры огромных башен производят сильнейшее впечатление, которое усиливается в момент запуска цеха, когда в небо поднимаются облака пара, а запах аммиака сбивает с ног. За два дня работы художники создали целую галерею видов аммиачного цеха – от детальных зарисовок до панорамных видов.

Архитектурное своеобразие объектов электроэнергетики нашло отражение в огромном количестве живописных этюдов и картин Кемеровской и Беловской ГРЭС.

Первый объект – Кемеровская ГРЭС – крупнейшая электростанция в Кузбассе по установленной тепловой мощности, строительство которой началось в 30-х годах XX века. Наряду с современным оборудованием и корпусами, на электростанции сохранились и исторические корпуса, что представляет особый интерес для художника. К тому же, соседство с Коксохимическим заводом придает художественную выразительность и цельность промышленному образу.

Трубы Кемеровской ГРЭС ежедневно видят тысячи человек, проезжающих по мосту через Томь. Кстати, художники перед посещением электростанции запечатлели панораму труб ГРЭС и Коксохимического завода с противоположного берега реки. А после этого попали на территорию этих объектов, что значительно дополнило впечатление. Невероятно большой угольный склад, наполненный тысячами тонн угля, заводские корпуса, и, конечно, двухсотметровые трубы выглядят очень впечатляюще. Находясь на территории столь колоссального пространства, вырабатываешь новое понимание объектов индустрии и абсолютно новое осмысление пространства. Возникает ощущение величия архитектуры, созданной только в производственных целях, при взгляде на которую теряется чувство масштаба и соразмерности архитектуры и человека. Это пространство, в котором человек ничтожно мал.

На Кемеровской ГРЭС появилась возможность выбирать наиболее интересные и красивые виды, а также поработать внутри цехов. А дымящие трубы, как и в начале XX века, вызвали у художников восторг.

Второй энергетический объект – Беловская ГРЭС, она находится на реке Иня, в 12 километрах восточнее города Белово и, в целом, представляет живописный объект на берегу водохранилища. По своей архитектуре этот объект был уже знаком художникам,

но невероятная открытость и понимание со стороны сотрудников ГРЭС сделали пребывание художников еще более творчески комфортным. Это был последний объект индустриального пленэра, на котором художники смогли в полной мере насладиться промышленными видами и даже увидеть основания дымовых труб.

Настолько близкая встреча с индустрией для многих художников была в новинку. Для Геймрана Баймуханова индустриальные виды оказались непривычными, но после нескольких дней работы художник нашел баланс между графичностью натуры и живописностью своего языка. Святослав Капралов, работая чистыми и яркими цветами, живописно подошел к изображению индустриальных объектов. Художники из индустриального центра Урала – Екатеринбург – Елена Гладышева и Владимир Романов не в первый раз столкнулись с индустриальной темой в своем творчестве. Их работы были решены соответственно творческому методу и авторской манере.

Художник Александр Суриков сразу же нашел подходящий художественный язык для передачи индустрии в живописи, создавая законченные произведения прямо на пленэре. Лукция Мурина уже несколько лет работает над индустриальной темой. Увлекаясь и любуясь деталями промышленных сооружений, она сделала серию небольших графических работ. А Николай Исаев через большие формы и ограниченную цветовую гамму уловил дух индустрии. Амангельды Шакенов – художник другого поколения, он застал время бурного расцвета индустриального пейзажа, ездил на производства в составе творческих групп. Для него это было словно возвращение в прошлое. А его работы получились по-советски основательны и по-импрессионистически живописны. Это художник с полным пониманием того, как нужно работать с индустрией.

Результатом этого пленэра стали более ста произведений живописи и графики, часть из которых поступила в коллекцию художественной галереи №1.

Главное в этом пленэре, что впервые после долгого перерыва художники получили возможность попасть на промышленные объекты и писать индустрию изнутри, а не, как зачастую бывает, панорамы промгородов. Этот пленэр демонстрирует новый взгляд на индустриальный пейзаж. Возможно, это новый этап в развитии творчества каждого художника, а значит, и новый этап в развитии темы. Для одних художников этот пленэр – сбор материала, для других – возможность создать произведение прямо на пленэре. Находясь на территории заводов, художники смогли сделать подробные зарисовки, написать этюды, получить заряд энергии и массу новых впечатлений, которые станут источником вдохновения для создания произведений.

Индустриальный пейзаж с момента своего зарождения передает дух времени и не теряет своей актуальности. Он, в любых своих проявлениях, наполняется новым содержанием, отражает современность и дает художникам возможность создавать новые образы.

## ФОТОГАЛЕРЕЯ МЕЖРЕГИОНАЛЬНОГО ПЛЕНЭРА «ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ КЕМЕРОВО»

*Фото предоставлены А.Р. Муриной.*



*Лукья Мурина. Химзавод «Азот»*



*Амангельды Шакенов. Химзавод «Азот»*



*Амангельды Шакенов. Химзавод «Азот»*



*Саша Суриков. Химзавод «Азот»*



*Лукья Мурина. Химзавод «Азот»*



*Саша Суриков. Химзавод «Азот»*



*Николай Исаев. Химзавод «Азот»*



*Елена Гладышева. Химзавод «Азот»*



*Елена Гладышева. Химзавод «Азот»*



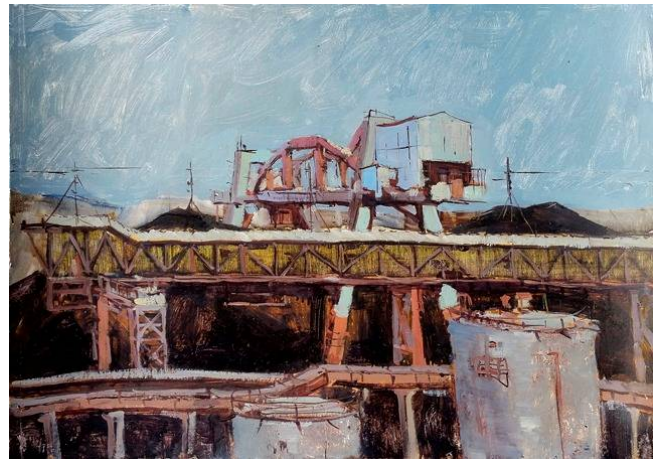
*Художник Лукья Мурина на Кемеровской ГРЭС*



*Геймран Баймуханов. Кемеровская ГРЭС*



*Святослав Капранов. Кемеровская ГРЭС*



*Николай Исаев. Кемеровская ГРЭС*



*Саша Суриков. Кемеровская ГРЭС*



*Владимир Романов. Кемеровская ГРЭС*



*Василий Коробейников. Кемеровская ГРЭС*



*Эльвира Сурнина. Кемеровская ГРЭС*



*Геймран Баймуханов. Кемеровская ГРЭС*



*Николай Исаев. Кемеровская ГРЭС*



*Геймран Баймуханов Кемеровская ГРЭС*



*Данила Апанасов. Кемеровская ГРЭС*



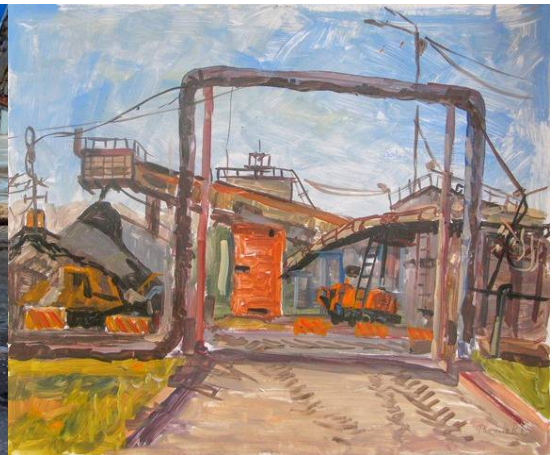
*Лукия Мурина. Кемеровская ГРЭС*



*Амангельды Шакенов. Кемеровская ГРЭС*



*Художники Геймран Баймуханов и Святослав Капралов на Беловской ГРЭС*



*Владимир Романов. Беловская ГРЭС*



*Художники Геймран Баймуханов и Елена Гладышева пишут панораму Кемеровской ГРЭС и Коксохимического завода*



*Художник Амангельды Шакенов пишет панораму Кемеровской ГРЭС*



*Елена Гладышева. Вид на Кемеровскую ГРЭС*



*Художники Данила Апанасов и Николай Псаев пишут панораму Кемеровской ГРЭС и Коксохимического завода*



*Художник Амангельды Шакенов на Кемеровской ГРЭС*



*Художник Николай Псаев на Кемеровской ГРЭС*



*Участники индустриального пленэра. Слева направо: Святослав Капралов, Геймран Баймуханов, Владимир Романов, Вадим Мишулин, Елена Гладышева, Саша Суриков, Лукья Мурина, Николай Исаев, Амангельды Шакенов*

## Выступление на открытии российской художественной выставки «Сибирь – Дальний Восток» в г. Нинбо Китая



**Фу Цзюжэнь,**  
Президент Китайско-  
Российской  
академии  
изобразительных  
искусств

**Здравствуйте, дорогие друзья!**

В начале моего выступления я хочу выразить свою сердечную благодарность организаторам за приглашение на открытие российской художественной выставки «Сибирь – Дальний Восток» в китайском городе Нинбо.

За истекшие более чем 10 лет художники России и их организации – Союз художников РФ и Академия художеств РФ – оказали мне и моим коллегам огромную помощь и поддержку в организации сотрудничества и обмена в сфере культуры и искусства. В этой отрасли я сегодня ощущаю себя строителем моста между художниками Китая и России, которые могут встречаться, обмениваться опытом и результатами своего творчества.

Пять лет тому назад, когда я работал генеральным секретарем в Хэйлунцзянской ассоциации по обмену и изучению российской живописи, я как главный редактор вместе со своей редколлегией издал 4 номера журнала «Китайско-российская современная живопись», а также, совместно с редколлегией России, 8 томов большого альбома «Современные художники России» на китайском и русском языках. Целью этих изданий было познакомить читателей и художников с творчеством мастеров России. В последние пять лет мы за свой счет издали пять номеров журнала «ВМЕСТЕ – Творчество и пленэр», также на китайском и русском языках, который получил признание в Китае и за рубежом. Кроме того, при нашей Китайско-Российской академии изобразительных искусств в Пекине есть своя база творчества, а в городе Харбине – художественный музей и салон в усадьбе «Волга», а также художественная галерея «Золотой свет» рядом с Харбинским педагогическим университетом на улице Линьсин-цзе. В последние годы мы пять раз посылали 50 художников Китая на пленэр в Россию, и, с другой стороны, приняли 55 российских художников на пленэр и творчество в городах Пекине, Харбине, Ичуне и Жичжао, где мы впоследствии устраивали выставки. В феврале этого года мы организовали художественную выставку «Грани реализма» в городе Ичуне, где было представлено 130 произведений. В этом году мы также участвовали в художественных выставках ЭКСПО в городах Шэньчжэнь, Ичуне и планируем организовать в Харбине и Шанхае.

2015-й год – это 70-летняя годовщина победы над фашистами. Художники Китая и России создали много произведений на эту тему, чтобы народы всего мира не забыли историю борьбы народов Китая и России против немецких и японских захватчиков. Экспозиция этих картин была развернута на китайско-российской выставке «ЭКСПО–2015» в Харбине. На ней, в частности, проводил мастер-класс приглашенный нами почетный член Российской академии художеств господин Владимир Листровой в зале Хэйлунцзянского музея, а также в других городах.

Еще раз поздравляю Вас, особенно организаторов – господина Константина Кузминых и господина Сергея Ануфриева – с открытием художественной выставки «Сибирь – Дальний Восток». За удачу!

Спасибо!



# По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.014

УДК 069.5:75

## **ГРАФИКА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ П. И. БАСМАНОВА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ АЛТАЙСКОГО КРАЯ**

Сидорова Оксана Владимировна

кандидат исторических наук, главный научный  
сотрудник сектора «Отечественное искусство  
XX-XXI веков» научно-исследовательского  
отдела Государственного художественного  
музея Алтайского края, член Союза  
художников РФ.

Россия, г. Барнаул.

semyasidorov@yandex.ru

### **Аннотация**

Ленинградский художник Павел Иванович Басманов (1906–1993), родившийся на Алтае и воспевший Алтай в десятках сотен своих произведений, известен также как коллекционер русской и советской графики. Более восьмидесяти произведений из коллекции Басманова хранится в Государственном художественном музее Алтайского края. Это отечественная графика XIX–XX веков: акварели Бориса Кустодиева, уникальная графика Елизаветы Кругликовой, литографии Льва Бакста, Павла Кузнецова, Николая Тырсы, Алексея Пахомова, Георгия Верейского, Владимира Конашевича, Павла Митурича и Юрия Васнецова, книжная графика Константина Рудакова и Леонида Хижинского, эстампы Дмитрия Митрохина, Андрея Гончарова, Вадима Фалилеева. Статья рассказывает об отношениях, связывавших Павла Басманова с авторами работ, повествует об истории создания и бытования ряда произведений из музейной коллекции Басманова, воссоздает хронологию поступления работ в фонды ГХМАК.

**Ключевые слова:** Павел Иванович Басманов, коллекционер, коллекция, графика, литография, эстамп, Государственный художественный музей Алтайского края.

### **Библиографическое описание для цитирования:**

Сидорова О.В. Графика из коллекции П.И. Басманова в собрании Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 146-159. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.014. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/31/>

Павел Иванович Басманов родился на Алтае, в селе Баталово Михайловского района в 1906 году. Здесь прошли его детские годы.

Юность художника связана с Барнаулом. В 1917 году после окончания сельской приходской школы Павел Басманов был отдан отцом в Барнаульскую классическую гимназию. В свободное от учебы время он вместе с товарищами издавал рукописный литературный журнал, копировал открытки для магазина писчебумажных товаров.

После двух лет в мужской гимназии Павел Басманов, решив учиться на художника, поступил в Алтайские губернские художественные мастерские. Его первыми учителями были Михаил Иванович Курзин и Андрей Осипович Никулин, который советовал талантливому юноше поступать в Академию художеств.

Павел Иванович принял решение учиться дальше, в 16 лет поступил в Петроградский художественно-промышленный техникум. В Петрограде, художественная жизнь которого в 1920-е годы отличалась разнообразием творческих направлений, группировок и индивидуальностей, Басманов познакомился с Н.А. Тырсой, Н.Ф. Лапшиным, Н.О. Коган, В.М. Ермолаевой, В.В. Стерлиговым, В.В. Лебедевым. В это же время определилась тематическая направленность творчества П. И. Басманова – это тема родины, тема ушедшей патриархальной крестьянской России. Павел Иванович Басманов остался верен алтайской тематике всю жизнь. Он воспел и увековечил Алтай в десятках сотен своих произведений. Сегодня работы нашего земляка, посвященные Алтаю, хранятся в крупнейших музеях России: Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и других. Более тридцати работ П.И. Басманова находится в фондах Государственного художественного музея Алтайского края.

Но Павел Басманов был не только художником, он обладал также тонким чутьем коллекционера и владел великолепным собранием русской и советской графики. Начиная с 1979 года, когда Лариса Иосифовна Снитко, продолжавшая до конца своих дней работать по совместительству в Художественном музее, привезла из Ленинграда на рассмотрение фондово-закупочной комиссии АМИИ по отбору и оценке художественных произведений акварели Павла Ивановича Басманова, фонды музея стали активно пополняться графическими работами из коллекции мастера. Всего в 1979 году у Павла Басманова музеем было приобретено 25 произведений, в том числе одна живописная работа (А.А. Рылов, «Река Славянка. Павловск») и тринадцать графических листов из его собрания, среди них: уникальная графика Елизаветы Круткиной «Городской пейзаж», «Эскиз к ксилографии Сологуба», «Силуэт неизвестного»; эскиз иллюстрации к роману Ги де Мопассана «Милый друг» – «Жорж Дюруа и комиссар у Мадлены» – Константина Рудакова; акварель Бориса Кустодиева «Портрет неизвестной», датируемая 1906 годом; альбом с эскизами вышивок Елены Дмитриевны Поленовой из семи листов; цветная литография Владимира Конашевича «Смольный» [1].

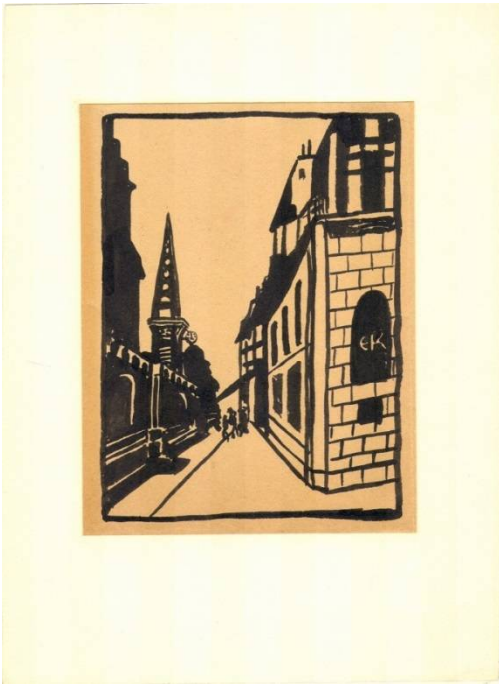


Рис. 1. Е.С. Кругликова. Городской пейзаж.  
Бумага цветная, тушь. 17,0x13,3. Собственность  
ГХМАК.

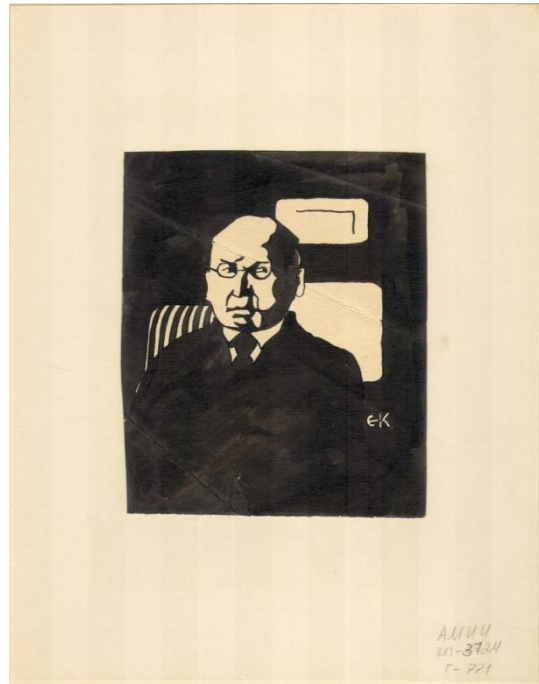


Рис. 2. Е. С. Кругликова. Эскиз к ксилографии  
«Портрет Сологуба».  
Бумага цветная, тушь. 13,8x10,5. Собственность  
ГХМАК.

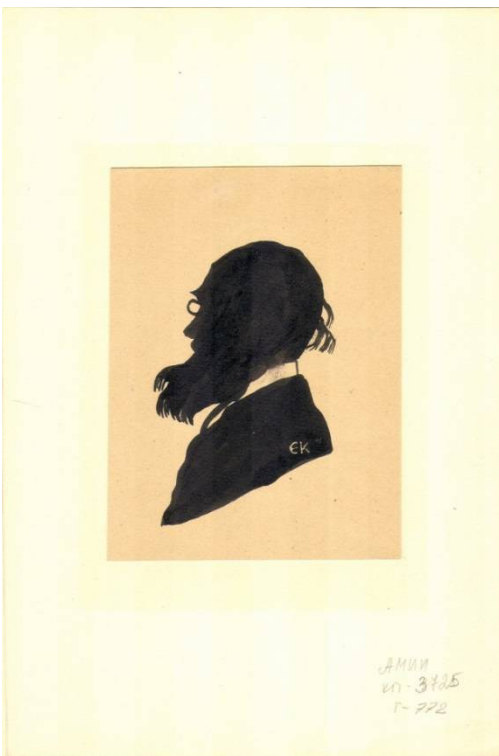


Рис. 3 Е.С. Кругликова. Силуэт неизвестного.  
Бумага цветная, тушь. 14,3x10,2. Собственность  
ГХМАК.

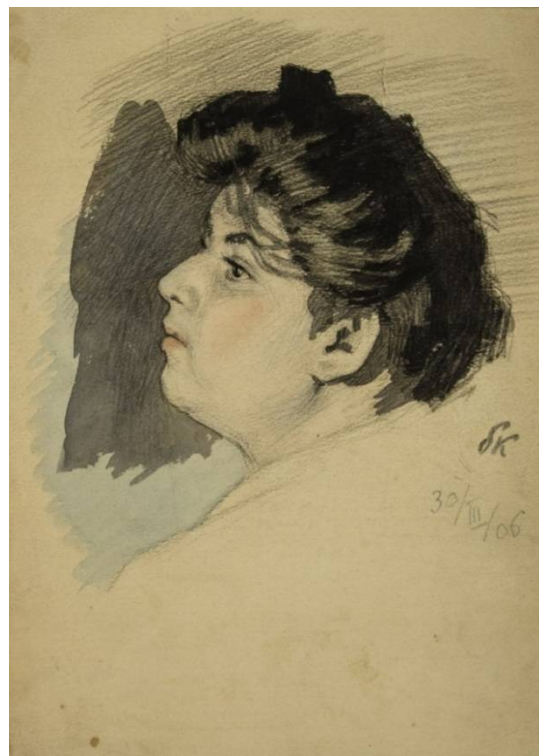


Рис. 4. Б.М. Кустодиев. Портрет неизвестной.  
1906. Бумага, акварель, карандаш, тушь. 22x16.  
Собственность ГХМАК.



Рис. 5. Е.Д. Поленова. Альбом эскизов вышивок. Лист 1 (Петухи).

Бумага, акварель, перо, тушь, бронзовая краска. 26,7х35,0.  
Собственность ГХМАК.



Рис. 6. Е.Д. Поленова. Альбом эскизов вышивок. Лист 2.

Бумага, акварель, перо, тушь, бронзовая краска. 26,7х35,0.  
Собственность ГХМАК.



Рис. 7. Е. Д. Поленова. Альбом эскизов вышивок. Лист 3.

Бумага, акварель, перо, тушь, бронзовая краска. 26,7х35,0.  
Собственность ГХМАК.



Рис. 8. Е.Д.Поленова. Альбом эскизов вышивок. Лист 4.

Бумага, акварель, перо, тушь,  
бронзовая краска. 26,7х35,0.  
Собственность ГХМАК.



Рис. 9. Е.Д. Поленова. Альбом эскизов вышивок. Лист 5.

Бумага, акварель, перо, тушь,  
бронзовая краска. 26,7х35,0.  
Собственность ГХМАК.



Рис. 10. Е. Д. Поленова. Альбом эскизов вышивок. Лист 6.

Бумага, акварель, перо, тушь,  
бронзовая краска. 26,7х35,0.  
Собственность ГХМАК.



Рис. 11. Е.Д. Поленова. Альбом эскизов вышивок. Лист 7.

Бумага, акварель, перо, тушь, бронзовая краска. 26,7×35,0.

Собственность ГХМАК.

Сотрудничество музея с Павлом Ивановичем Басмановым продолжилось в последующие годы. В 1981 в музей поступило 7 произведений из коллекции художника, в том числе одна живописная (А.О. Никулин, «Над Волгой») и пять графических работ. Для музейного архива у Павла Ивановича Басманова было приобретено фото его учителя и земляка Андрея Осиповича Никулина (1910-е гг.?) [2]. В 1982 году основной фонд художественного музея пополнился 22 [3], в 1983 – 18 [4], в 1987 – 13 [5], в 1990 – 3 графическими произведениями из собрания Басманова [6]. Среди них – литография Николая Андреевича Тырсы «На пляже» 1939 года.

Следует сказать, что Павел Басманов хорошо знал Николая Андреевича Тырсу, поскольку с конца 1920-х годов начал сотрудничать с Детским государственным издательством. В 1928 году Павел Басманов получил от Владимира Васильевича Лебедева заказ на иллюстрирование маленькой детской книжки «Игренька», автором которой был молодой сибирский прозаик, один из первых сибирских детских писателей Георгий Осипович Куклин (книга была издана в 1929 году, экземпляр находится в РГБ, доступен в электронном формате [8]).

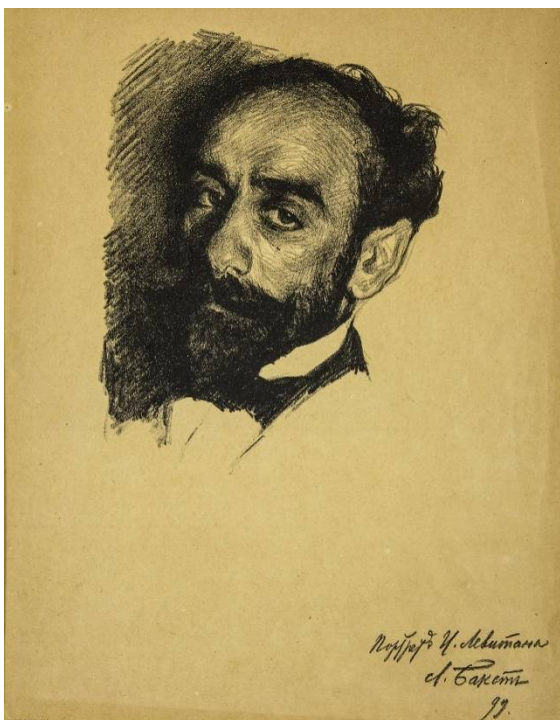
В Детгизе Басманов познакомился с мастерами старшего поколения – Николаем Федоровичем Лапшиным и Николаем Андреевичем Тырсой. Между художниками сложились теплые отношения. Николаю Андреевичу очень нравилось творчество Павла Басманова. Об этом, в частности, свидетельствует стенограмма заседания графической секции ЛОСХа от 21 февраля 1940 г., посвященного творчеству П.И. Басманова. Выступление Николая Андреевича Тырсы начинается фразой: «...я очень высокого мнения об этом художнике... Он, Басманов, хочет настоящего, подлинного, значительного искусства» [9].

После войны семья Басмановых жила в Ленинграде, в доме № 15 по ул. Глинки, в бывшей квартире художников А.Н. Бенуа и позднее Н.А. Тырсы. Известный знаток русского искусства, мемуарист Всеволод Николаевич Петров, с которым Павел Басманов познакомился в 1932 году и дружил всю жизнь, в своей «Книге воспоминаний», в разделе «Встречи с Н.А. Тырсой», описал эту квартиру: «Тырса жил в просторной квартире, когда-то принадлежавшей родителям Александра Бенуа и описанной последним в его мемуарах. Собирались в огромной светлой комнате, бывшей гостиной Бенуа, с невысокой эстрадой, которую отделяла арка. Окна выходили на особняк XVIII века, где, по преданию, происходили в пушкинские времена собрания общества «Зеленая лампа». В разное время

в этой квартире в гостях у Павла Ивановича Басманова бывали сотрудники краевого художественного музея.

Коллекция работ Басманова охватывает широкий временной пласт в истории отечественной графики XIX–XX веков. Наиболее многочисленно в музейной коллекции Павла Басманова представлена графика первой половины XX столетия. Это акварели Бориса Кустодиева, уникальная графика Елизаветы Кругликовой, литографии Павла Кузнецова, Алексея Пахомова, Георгия Верейского, Владимира Конашевича, Павла Митурича и Юрия Васнецова, книжная графика Константина Рудакова и Леонида Хижинского, эстампы Дмитрия Митрохина, Андрея Гончарова, Вадима Фалилеева, искусство которого специалисты относят к высшим достижениям русской цветной линогравюры.

Одна из самых ярких работ рубежа XIX–XX веков, попавших в собрание музея из коллекции Павла Басманова, – литография Льва Самойловича Бакста (1866–1924) «Портрет И.И. Левитана», датируемая 1899 годом. На лицевой стороне работы справа внизу есть надпись черным: «Портрет И. Левитана Л. Бакст 99 г.».



*Рис. 12. Л.С. Бакст. Портрет И.И. Левитана.  
1899. Бумага, литография. 34,3х27,1.  
Собственность ГХМАК.*

Этот портрет считается одним из лучших в творчестве Бакста в 1890–1900-е годы. Впервые литография «Портрет И.И. Левитана» была опубликована в приложении к журналу «Мир искусства» (1889, № 9). Рисунок был исполнен Бакстом в редакции журнала «Мир искусства» с натуры на литографской бумаге (корнпапире) и затем переведен на камень [10]. Готовая литография использовалась в качестве приложения к журналу, следовавшему традиции украшать печатное издание оригинальными гравированными оттисками.

Печаталась литография в мастерской И. Кадушина. Об этом свидетельствует надпись мелким шрифтом, расположенная внизу справа: «Лит. И. Кадушина с.п.б.». Следует сказать, что частная типо-литография И.О. Кадушина (изокомбинат Искусство России Т. Киббеля, в 1920-е годы – Гослитография им. тов. М. Томского, затем 1-ая офсетная фабрика, ул. Мира, 3) выделялась среди петербургских печатных заведений качеством работы. О высоком уровне печати дает представление такой факт: типографией Ивана Кадушина была выпущена

литографская репродукция картины И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», отпечатана она была в формате почтовой открытки с 28 литографскими камнями [10].

Особый интерес в музейной коллекции Басманова представляют произведения Павла Кузнецова: «Туркестан», 1923 г., листы из альбома автолитографий «Горная Бухара». Данные эстампы – яркий пример творчества известного художника-символиста, который в 1912–1913 годах проехал по городам Средней Азии, жил в Бухаре, Самарканде, предгорьях Памира.

Впечатления от поездки в Среднюю Азию отразились в нескольких живописных циклах и двух альбомах автолитографий «Горная Бухара» и «Туркестан», исполненных в 1922–1923 гг. Графические листы из альбома «Бухара»: «Река», лист № 2; «Скала у реки», лист № 3; «Май-Биран», лист № 7 с их яркостью и одновременно тонкостью передачи цвета, простотой и все той же ирреальностью сюжета примыкают к живописной работе из серии «Киргизская сюита» и позволяют более полно показать творчество художника в коллекции музея.

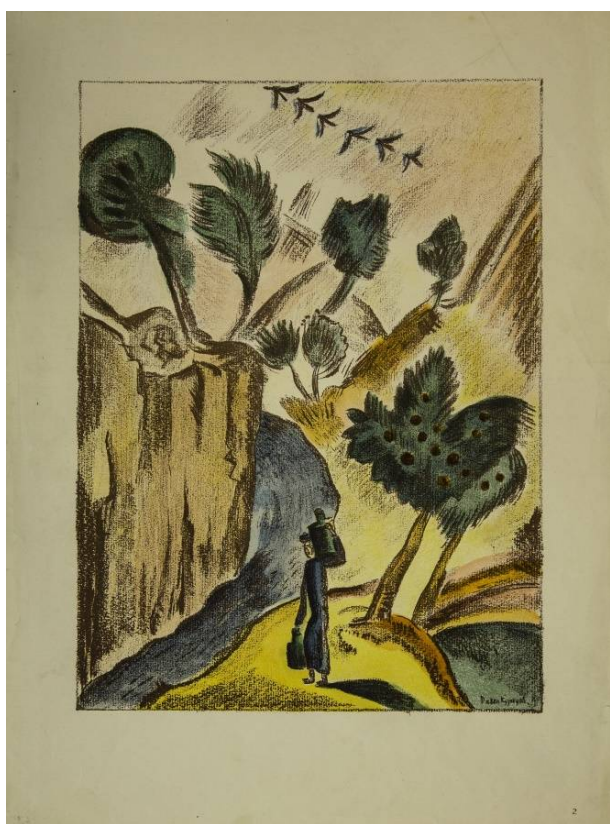


Рис. 13. П. Кузнецов. Река. Лист № 2 из альбома «Бухара». 1922. Бумага, цветная автолитография. 30,2×22,9. Собственность ГХМАК.

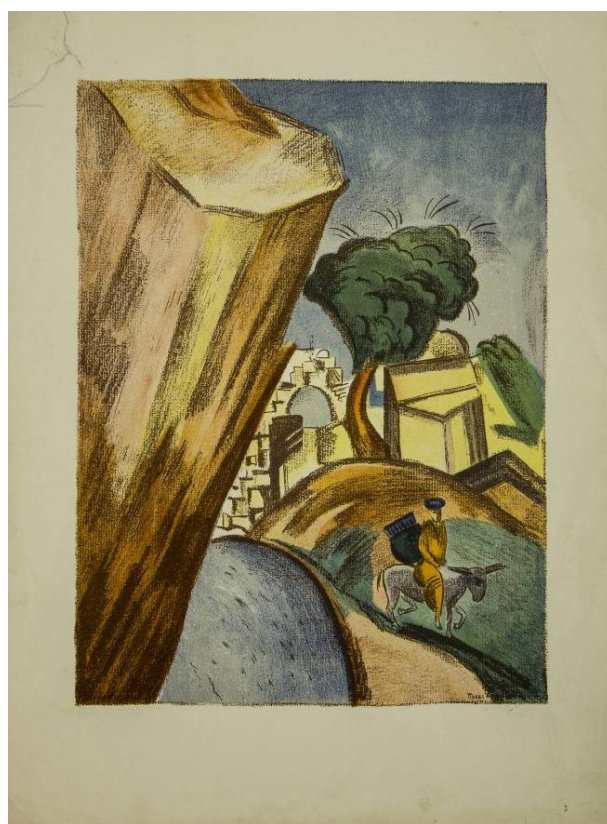


Рис. 14. П. Кузнецов. Скала у реки. Лист № 3 из альбома «Бухара». 1922. Бумага, цветная автолитография. 30,3×22,8. Собственность ГХМАК.



Рис. 15. П. Кузнецов. Май-Бурян. Лист № 7 из альбома «Бухара». 1922. Бумага, цветная автолитография. 30,2х22,6. Собственность ГХМАК.



Рис. 16. Ю.А. Васнецов. Кот, петух и лиса. 1938. Бумага, цветная автолитография. 43,2х35. Собственность ГХМАК.

Особое место в музейном собрании графики занимает цветная автолитография Ю. Васнецова «Кот, петух, лиса», 1938, приобретенная у П.И. Басманова в 1987 году (рис. 16).

Юрий Алексеевич Васнецов, которого большинство из нас помнит как великолепного мастера детской книги, стоял у истоков целого направления в эстампе – красочной настенной картинке для детей.

В конце 1930-х годов Юрий Васнецов увлекся новым делом: за несколько лет работы в детской книге он уже уверенно использовал технику автолитографии для оформления книжных страниц, и ему хотелось попробовать больший размер – насколько позволит литографский камень. Работа была сделана в экспериментальной литографской мастерской при Ленинградском отделении Союза советских художников, которая в 1938 году начала выпуск цветных эстампов. За три года мастер выполнил десять сюжетов в технике многокрасочной литографии. Первый из них был создан по мотивам русской народной сказки «Кот, петух и лиса». Опираясь на ранее сделанные иллюстрации, Юрий Васнецов сумел в одном эстампе уместить всю сказку. Автолитография была издана тиражом 500 экземпляров в Полиграфмастерской ЛОСХа, располагавшейся по адресу: ул. Герцена, 38. В декабре 2015 – январе 2016 гг. эстамп Васнецова из коллекции музея впервые был представлен барнаульскому зрителю на выставке «Книга. Художник. Время», посвященной Году литературы в России.

Следует сказать, что значительная часть работ в музейной коллекции Басманова, вероятно, была подарена мастеру самими авторами. Ведь многие из художников были не просто современниками, так же, как и Н. Тырса, они были соратниками, коллегами

Басманова по книжной графике. Не только художники-графики Константин Рудаков, Владимир Конашевич, Дмитрий Митрохин, Евгений Кибрик, Георгий Верейский, Юрий Васнецов, но и живописец Алексей Пахомов, творчество которых сегодня представлено в музейной коллекции Басманова, в разные годы сотрудничали с Детским государственным издательством под началом Владимира Васильевича Лебедева, который в двадцатые-тридцатые годы прошлого столетия создал собственную «лебедевскую школу» книгоиздания.

С некоторыми из коллег у П.И. Басманова сложились приятельские отношения. Павел Иванович был дружен с Алексеем Пахомовым (в музейной коллекции Басманова литографии А.Ф. Пахомова: «Виолончелистки», 1939, «На Неву за водой», 1945) и гравером Леонидом Хижинским (в музейной коллекции Басманова иллюстрации Л.С. Хижинского к книге О. Форш «Одетый камнем», сборнику сказок О. Озоровской «Вавила и скоморох», «Портрет Пушкина», 1934).

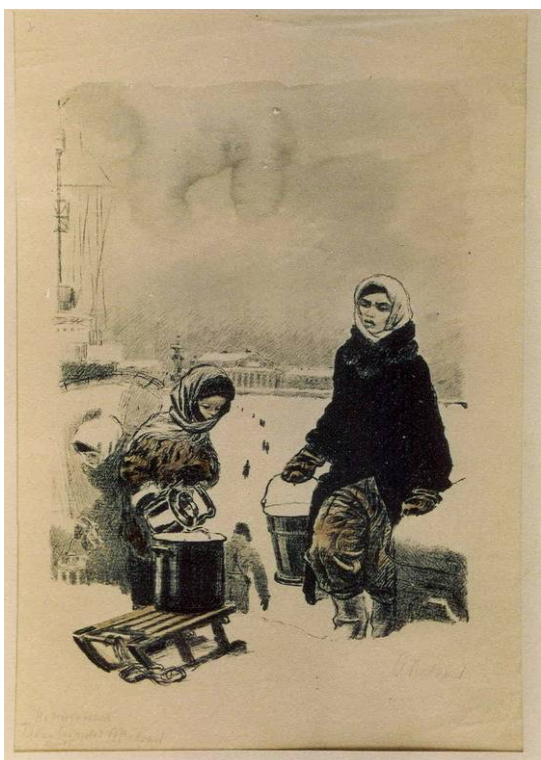


Рис. 17. А.Ф. Пахомов. На Неву за водой. 1945.  
Бумага, литография, акварель. 47,0х40,1.  
Собственность ГХМАК.



Рис. 18. Е.С.Кругликова. Танцующая пара.  
Бумага, тушь. 14,5х9,1. Собственность ГХМАК.

Он много общался с Дмитрием Исидоровичем Митрохиным, организовывал в библиотеке ЛОСХа его персональную выставку, продолжая поддерживать отношения после переезда Митрохина в Москву (1944). В 1950–1970-е годы Басманов работал над экспозициями выставок Н. Тырсы, Д. Митрохина, А. Гончарова, Л. Хижинского, А. Пахомова в Большом и Малом выставочных залах Союза художников. В 1957 году Павел Иванович встретился с П.В. Кузнецовым – художником, любимым с юности, показал ему свои работы, позднее неоднократно посещал его в Москве.

Аркадий Александрович Рылов, живописная работа которого поступила в музей от Басманова в 1979 году, в 1923–1926 годах преподавал в Петроградском (с 1924 г. – Ленинградском) художественно-промышленном техникуме, где в это время учился Павел

Иванович. В 1923 году на первом курсе техникума Павел Иванович Басманов получил первую премию за графическую композицию «Горный Алтай», присужденную А. Рыловым. О том, что многие работы попали в коллекцию Басманова непосредственно от автора, свидетельствуют также дарственные надписи. На оборотной стороне работы Андрея Дмитриевича Гончарова «Ленин с красногвардейцами», 1934, отмечено: «П.И. Басманову от автора».

В ряде работ Павел Иванович собственноручно делал необходимые пометки, удостоверяющие подлинность. Так, на оборотной стороне паспарту, в которое оформлена «Иллюстрация к книге Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» К.И. Рудакова, есть надпись графитным карандашом: «К.И. Рудаков 30-е годы. Подтверждаю СПБасман 1986-2 дек». На оборотной стороне работы В.Д. Фалилеева (1879–1952) «Возка бревен», 1917, также пометка графитным карандашом: Фалилеев Вадим Дмитриевич / по каталогу: «л. 1971. Г.Р.М. Возка бревен. 40,1x54,1. 5 досок».

Отдельного разговора заслуживает история бытования некоторых произведений из музейной коллекции Павла Басманова. Так, одна из работ Елизаветы Кругликовой – «Танцующая пара» (рис. 18) – выполнена в виде почтовой открытки с изображением черных силуэтов мужчины и женщины, которые танцуют, взявшись за руки над головой.

Мужчина одет во фрак, женщина – в длинное платье. На оборотной стороне листа надпись: «Carje Posjabe Pari – 1906. Дорогие, папа и мама, Поздравляю Васъ съ наступающимъ святымъ праздникомъ и крепко целую. Всемъ сердцемъ любящая васъ дочь Лиза. Москва Арбат маг. Николо-Псковский пер. Его превосходительству Сергею Николаевичу Кругликову. Russia Moscou. Бумага, тушь 14,5x9,1». Произведение было приобретено музеем у Павла Ивановича Басманова в 1987 году.

В заключение следует сказать, что наш музей не единственный обладает обширной коллекцией работ из собрания П.И. Басманова. Так, в ноябре 2014 года в музее-усадьбе Борисова-Мусатова открылась выставка графики из собрания Радищевского музея «Павел Басманов: художник и коллекционер». В экспозицию вошли произведения А. Рылова, А. Лентулова, Г. Верейского, В. Конашевича, Н. Тырсы, Е. Кругликовой из коллекции П. Басманова.

В собрании Художественного музея Алтайского края коллекция Павла Ивановича Басманова не выделена в самостоятельный фонд, так как произведения поступали на протяжении более десятка лет. Часть произведений из коллекции Басманова включена в фонд живописи, большая часть в фонд графики, фотография А.О. Никулина хранится в архиве музея.

## Литература

1. Государственный художественный музей Алтайского края. Ф. 02-05. Д. 14. Л. 61-62.
2. Государственный художественный музей Алтайского края. Ф. 02-05. Д. 16. Л. 15.
3. Государственный художественный музей Алтайского края. Ф. 02-05. Д. 17. Л. 19-20.
4. Государственный художественный музей Алтайского края. Ф. 02-05. Д. 18. Л. 81, 84.
5. Государственный художественный музей Алтайского края. Ф. 02-05. Д. 22. Л. 51-52.
6. Государственный художественный музей Алтайского края. Ф. 02-05. Д. 25. Л. 4, 6-7.
7. История печатного дела в Петербурге. [Электронный ресурс] URL: <http://www.bipost.org/page.php?id=275> (Дата обращения: 07.05.2016).

8. Куклин Г.О. Игренька. – М.; Л.: Государственное издательство, 1929. – 21 с. [Электронный ресурс] URL: <http://arch.rgdb.ru/xmlui/handle/123456789/27311#page/0/mode/2up> (Дата обращения: 01.05.2016).

9. Павел Иванович Басманов. 1906–1993. Русский музей. Неизвестные имена XX века / Каталог выставки: науч. рук. Е. Петрова; авт. вст. ст. Н. Козырева; сост. кат. Н. Козырева, Н. Попова. – СПб: PalaceEditions, 1996. – С. 55-56.

10. Портрет художника И. И. Левитана. [Электронный ресурс] URL: [http://artinvestment.ru/auctions/1548/records.html?work\\_id=2652470](http://artinvestment.ru/auctions/1548/records.html?work_id=2652470) (Дата обращения: 07.05.2016).

Статья поступила в редакцию 10.05.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.014

## GRAPHIC ARTS OF P.I. BASMANOV IN THE COLLECTION OF THE STATE ART MUSEUM OF ALTAI KRAI

Sidorova Oksana Vladimirovna  
PhD in Historical Sciences, Chief Researcher  
of the «National Art of the XX–XXI  
Centuries» Sector of the Research Department  
of the State Art Museum of Altai Krai,  
member of the Russian Union of Artists.  
Russia, Barnaul.  
semyasidorov@yandex.ru

### Abstract

Leningrad painter Pavel Ivanovich Basmanov (1906–1993) was born in the Altai Krai, which was praised by him in tens of thousands paintings. Basmanov is also famous as a collector of Russian and Soviet graphic arts. More than eighty paintings from Basmanov's collection are repositied in the State Art Museum of Altai Krai. There is domestic graphic arts of XIX–XX centuries: watercolors by Boris Kustodiev, unique graphic arts by Elizaveta Kruglikova, lithographies by Lev Bakst, Pavel Kuznetsov, Nikolai Tyrsa, Aleksei Pachomov, Georgiy Vereyskiy, Vladimir Konashevich, Pavel Miturich and Yuriy Vasnetsov, book graphics by Konstantin Rudakov and Leonid Khizhinskiy, prints of Dmitriy Mitrichin, Andrey Goncharov, Vadim Falileev. The article is about relationships, united Pavel Basmanov and creators of works listed above. It also tells us about the history of creation and existence of a number of works from the museum collection of Basmanov and recreates the chronology of receipt of works in the funds of the State Art Museum of Altai Krai.

**Keywords:** Pavel Ivanovich Basmanov, collector, collection, graphic arts, lithography, print, the State Art Museum of Altai Krai.

### Bibliographic description for citation:

Sidorova O.V. Graphic arts of P.I. Basmanov in the collection of the State Art Museum of Altai Krai. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 146-159. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.014. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/31/> (In Russian).

### References

1. The State Art Museum of Altai Krai. F. 02-05. D. 14. L. 61-62.
2. The State Art Museum of Altai Krai. F. 02-05. D. 16. L. 15.
3. The State Art Museum of Altai Krai. F. 02-05. D. 17. L. 19-20.
4. The State Art Museum of Altai Krai. F. 02-05. D. 18. L. 81, 84.
5. The State Art Museum of Altai Krai. F. 02-05. D. 22. L. 51-52.
6. The State Art Museum of Altai Krai. F. 02-05. D. 25. L. 4, 6-7.

7. *Istoriya pechatnogo dela v Peterburge* [History of printing in St. Petersburg]. Available at: <http://www.bipost.org/page.php?id=275> (accessed 07.05.2016).

8. Kuklin G.O. *Igren'ka* [Igrenka]. Moscow, Leningrad, State publishing house, 1929. 21 p. Available at: <http://arch.rgdb.ru/xmlui/handle/123456789/27311#page/0/mode/2up> (accessed 01.05.2016).

9. *Pavel Ivanovich Basmanov. 1906–1993. Russkii muzei. Neizvestnye imena XX veka* [Pavel Ivanovich Basmanov. 1906–1993. The Russian Museum. Unknown names of the 20th century. Catalog of the exhibition: scientific adviser E. Petrova]. St. Petersburg, PalaceEditions Publ., 1996, pp. 55-56.

10. *Portret khudozhnika I. I. Levitana* [Portrait of the artist I. I. Levitan]. Available at: [http://artinvestment.ru/auctions/1548/records.html?work\\_id=2652470](http://artinvestment.ru/auctions/1548/records.html?work_id=2652470) (accessed 07.05.2016).

Received: May 10, 2016.

**«НАЧАЛО ХРАМА ЭТОЙ ЖИЗНИ».  
ДУХОВНЫЕ АСПЕКТЫ СОТРУДНИЧЕСТВА  
Н.К. РЕРИХА И М.К. ТЕНИШЕВОЙ**

Тютюгина Наталья Владимировна  
Историк искусства, кандидат  
искусствоведения, член Ассоциации  
искусствоведов России, доцент кафедры  
живописи Уфимского государственного  
института искусств им. Загира Исмагилова.  
Россия, г. Уфа  
tjutjugina@list.ru

**Аннотация**

Исследование посвящено сотрудничеству всемирно известного художника Н.К. Рериха с меценатом и художником-эмальером княгиней М.К. Тенишевой: их связывала искренняя дружба и творчество в период с 1903 по 1928 год. В архивах России сохранилась переписка М.К. Тенишевой и Н.К. Рериха. Творчество М.К. Тенишевой было близко художнику Н.К. Рериху глубоким пониманием синтеза искусств. М.К. Тенишева в своих эмалях передавала связь православного искусства с традициями Востока и славянским язычеством. С 1908 по 1914 год Н.К. Рерих работал над росписями храма Святого Духа в имении М.К. Тенишевой Талашкино под Смоленском, представлявшем собой центр российской художественной жизни. В алтаре храма Н.К. Рерих создал образ Царицы Небесной – Матери Мира, также храм был украшен мозаикой «Спас Нерукотворный», фресками «Трон невидимого Бога», «Святой Никола Можайский». До наших дней сохранились мозаика над входом, фотографии и эскизы внутренних росписей храма. Автор предлагает провести научную реконструкцию росписи храма Святого Духа в Талашкине по эскизам Н.К. Рериха.

**Ключевые слова:** Н.К. Рерих, М.К. Тенишева, имение Талашкино, храм Святого Духа, образ Царицы Небесной – Матери Мира, православное искусство начала XX века.

**Библиографическое описание для цитирования:**

Тютюгина Н.В. «Начало храма этой жизни». Духовные аспекты сотрудничества Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой // Искусство Евразии. – 2016. – № 2(3). – С. 160-185. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.015. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/575921/32/>

В 1900 году в деревне Фленово, в имении князей Тенишевых Талашкино под Смоленском, был заложен храм. Главным архитектором строительства выступила

покровительница и подвижница русской культуры – княгиня Мария Клавдиевна Тенишева<sup>10</sup>. В 1903 году умер муж М.К. Тенишевой князь Вячеслав Николаевич Тенишев, и храм стал фамильной усыпальницей<sup>11</sup>. Строительные работы были полностью завершены к 1905 году. Но в России в тот год начались революционные беспорядки и погромы, которые коснулись, в том числе, имения княгини: Мария Клавдиевна вынуждена была уехать в Париж. Вернулась она лишь в 1908 году с мыслью, наконец, завершить церковь во Фленове<sup>12</sup>. Тогда же пришло решение посвятить храм Святому Духу.



М.К. Тенишева (1893 год)

Рис. 1. М.К. Тенишева. Фото 1893.



Рис. 2. М.К. Тенишева. Эскиз храма Святого Духа. Кон. XIX в.

<sup>10</sup> Неистощимая энергия этой великой русской женщины с особым вдохновением была запечатлена в картине М.А. Врубеля «Валькирия» (1899), представляющей М.К. Тенишеву в образе огненной девы.

В создании проекта храма вместе с М.К. Тенишевой принимали участие археолог и собиратель народного искусства И.Ф. Барцевский, художник С.В. Малютин, искусствовед А.В. Прахов, архитектор В.В. Суслов, художник М.А. Врубель. [32, Комментарии, IV]; [33, с. 322]; [4, с. 66-67].

<sup>11</sup> Первоначально храм задумывался во имя Преображения Господня. «Смоленский вестник» за 1900 год по этому поводу сообщал: «В четверг, 7 сентября, в имении Талашкино, в 15 верстах от Смоленска, совершена была закладка новой церкви во имя Преображения Господня. Церковь сооружается владелицей имения кн. М.К. Тенишевой преимущественно для нужд местной сельскохозяйственной школы. Церковь строится по личным указаниям владелицы в строго древнерусском стиле, будет богато расписана и разукрашена мозаикой, майоликой и обещает быть выдающимся в художественном отношении сооружением» [32, с. 323].

<sup>12</sup> Фленово – это деревня, которая входила в состав имения Талашкино. Во Фленове княгиня М.К. Тенишева построила школу для крестьянских детей, которых обучали не только грамоте, но и художественному ремеслу.



*Рис. 3. Закладка храма Святого Духа. Фото 1900.*



*Рис. 4. Храм Святого Духа в Талашкине. 1914. Смоленский государственный музей-заповедник, историко-архитектурный комплекс Теремок. Фото А.В. Клюева. 2011.*

Расписать церковь княгиня предложила своему близкому другу – художнику Николаю Константиновичу Рериху. «Я только забросила слово, а он откликнулся. Слово это – храм, – вспоминала в Париже в 1920-е годы М. К. Тенишева. – Только с ним, если Господь приведет, доделаю его. Он человек, живущий духом, Господней искры избранник, через него скажется Божья правда. Храм достроится во имя Духа Святого. Дух Святой – сила Божественной духовной радости, тайною мощью связующая и всеобъемлющая бытие. Какая задача для художника! Какое большое поле для воображения! Сколько можно приложить к Духову храму творчества! Мы поняли друг друга, Николай Константинович влюбился в мою идею, Духа Святого уразумел. Аминь. Всю дорогу от Москвы до Талашкина мы горячо беседовали, уносясь планами и мыслью в беспредельное. Святые минуты, благодатные» [24, с. 71]. Об этой встрече с Марией Клавдиевной свои воспоминания оставил и Н.К. Рерих: «Мы решили назвать этот храм – Храмом Духа. Причем центральное место в нем должно было занимать изображение Матери Мира. Та совместная работа, которая связывала нас и раньше, еще более кристаллизовалась на общих помыслах о храме. Все мысли о синтезе всех иконографических представлений доставляли М. К. живейшую радость. Много должно было быть сделано в храме, о чем знали мы лишь из внутренних бесед» [26, с. 157]. «Обращаясь к широкому пониманию религиозных основ, можно считать, что М[ария] К[лавдиевна] в этом отвечала без предрассудков и суеверий запросам ближайшего будущего», – отмечал художник [26, с. 160].

Н.К. Рерих очень дорожил близкими отношениями с княгиней, и долгие годы с М.К. Тенишевой художника связывала личная переписка, наполненная размышлениями о будущих путях развития русского искусства. У них были общие духовные задачи в искусстве, которые им виделись в возрождении культурных традиций Древней Руси. «Из отношений с Вами во мне возрождается вера в нужное, чистое и вообще человеческое. Как особенный памятник сохраняю я Ваши письма. Помимо личного они имеют большое значение общественное как трогательное свидетельство Вашей искренней привязанности и доброжелательства к искусству. Мне видится, что наше дело – дело Святое и трудом и верою мы пройдем на истинную пользу Руси. И сколько впереди задач светлых нужных и честных», – писал он Марии Клавдиевне в 1905 году [17].



*Рис. 5. Н.К. Рерих. Фото 1910-е.*

В свою очередь, будучи в эмиграции, М.К. Тенишева посвятила Н.К. Рериху не одну страницу своих воспоминаний, в которых отзывалась о художнике как о духовно близком ей человеке: «У меня с Николаем Константиновичем установились более чем дружеские отношения. Из всех русских художников, которых я встречала в моей жизни, кроме Врубеля, это единственный, с кем можно было говорить, понимая друг друга с полуслова, культурный, очень образованный, настоящий европеец, не узкий, не односторонний, благовоспитанный и приятный в обращении, незаменимый собеседник, широко понимающий искусство и глубоко им интересующийся. Наши отношения – это братство, сродство душ, которое я так ценю и в которое так верю. Если бы люди чаще подходили друг другу так, как мы с ним, то много в жизни можно было бы сделать хорошего, прекрасного и честного» [33, с. 264].

Первая встреча Н.К. Рериха и М.К. Тенишевой состоялась в 1903 году. В тот год Николай Константинович вместе с женой приехал в Смоленск исследовать памятники архитектуры Древней Руси. «Смоленский Вестник» сообщал об этом следующее: «С[анкт]-Петербургский попечительный о сестрах Красного Креста комитет поручил секретарю Императорского общества поощрения художеств Николаю Константиновичу Рериху исполнение фотографий и акварелей с архитектурных памятников и местностей г. Смоленска и Смоленской губ., для издания в виде художественных открыток, писем и альбомов Красного Креста в пользу учреждений Красного Креста» [33, с. 256]. Н.К. Рерих писал в Смоленске этюды, а Елена Ивановна Рерих занималась фотосъемкой<sup>13</sup>. Тогда же Рерихи посетили Талашкино.

Школа и мастерские, устроенные княгиней, произвели на художника неизгладимое впечатление, что сразу же нашло отклик в его публикации. «Летом я видел один уголок, почва которого может быть плодотворна для стиля. Спокойная, веселая работа, изучение исконных, народных творческих сил. Целесообразные способы труда, наверно, отметят многим замечательным это место. Щедро рассыпанные образчики искусства, общая чистая художественная атмосфера выведут многих талантливых людей из смоленского села Талашкина княгини М.К. Тенишевой. Я ехал туда уже подготовленный увидеть нечто

<sup>13</sup> О фотосъемке, которую проводила жена художника, писал А.А. Ростиславов: «В 1903 году вместе с женой Рерих совершает большую поездку по России, по Волге, старинным городам Ярославской, Владимирской губ. и Западного края. В результате поездки и интенсивной четырехмесячной работы 75 этюдов памятников старины и до 500 фотографий, снятых женой художника» [30, с. 30-31].

значительное, но на деле впечатление оказалось сильнее. <...> Вижу красивый теремок; вижу красильню, где варятся не ядовитые химические комбинации, а травы, кора и корни. Вижу типичную красильщицу-старуху мордовку в народном уборе, в котором каждая часть восходит за многие века. Полоскала она нитки на реке и несет на коромысле мокрые длинные пряди из приятнейших густых тонов. Дай Бог селу Талашкину расти и развиваться. <...> Такие уголки, как Талашкино, настоящие устои национального развития мысли и искусства, сколько самобытности могут они пролить на обедневший ею народ русский», – писал Н.К. Рерих в газете «Новое время» в 1903 году [33, с. 258].

Позднее Н.К. Рерих познакомился с эмалями, которые собственноручно изготавливала М.К. Тенишева, украшая ими свои изделия. Будучи человеком разносторонним и творческим, княгиня в своих работах возродила многоцветную красочность техники византийской эмали, которая к началу XX века была почти забыта.

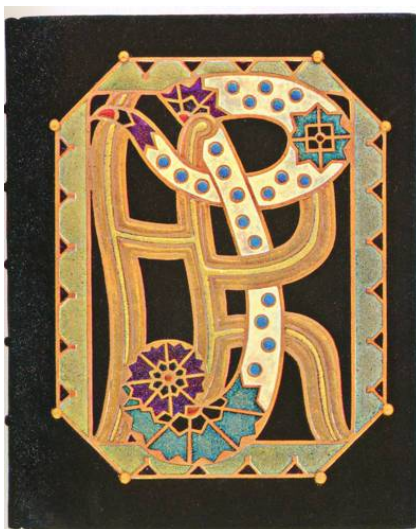


Рис. 6. М.К. Тенишева. Переплет кожаный с эмалевой монограммой НКР. 1907. Местонахождение неизвестно.



Рис. 7. М.К. Тенишева. Пластина «Заморские гости» по эскизу Н.К. Рериха. 1907. Выемчатая эмаль, 32x29,8. Частное собрание.



Рис. 8. М.К. Тенишева. Серебряная пластина с котом. Нач. XX в. 4,2x4,2. Смоленский государственный музей-заповедник.



Рис. 9. М.К. Тенишева. Бронзовое блюдо с совой. 1907. Диаметр 24,5. Музей декоративно-прикладного искусства, Париж.

Мотивы растительного орнамента, «звериного стиля», созданные М.К. Тенишевой, восхитили Н.К. Рериха тонким проникновением Марии Клавдиевны в истоки православного искусства, которые восходят, с одной стороны, к искусству Востока, а с другой стороны, сохраняют традиции славянского язычества. «Около понятия Востока всегда толпятся образцы животных: зверье, зачатое в неподвижных позах. Символика животных изображений, может быть, еще слишком трудна для нас. Этот мир, ближайший человеку, вызывал особенные мысли о сказочных звериных образах. Фантазия с отчетливостью отливалась изображения самых простейших животных в вечных, неподвижных формах, и могучие символы охраняли всегда напуганную жизнь человека. Отформовались вещи коты, петушки, единороги, совы, кони... в них установились формы кому-то нужные, для кого-то идольские. Думаю, в последних работах княгини Тенишевой захотелось старинным мастерством захватить старинную идольскую область домашнего очага. Вызвать к жизни формы забытых талисманов, посланных богиней благополучия охранять дом человека. В наборе стилизованных форм чувствуется не художник-анималист, а мечтания о талисманах древностей». «Сильные заклятиями символы нужны странствованиям нашего искусства», – размышлял Н.К. Рерих, рассматривая фигурки животных, созданные княгиней в технике эмали и представленные на выставке в Париже в 1909 году [11, с. 121].

Н.К. Рерих сам был глубоко погружен в изучение художественных истоков православного искусства: в исторических и археологических изысканиях он открывал для себя языческие корни древнерусского искусства, связи Древней Руси с Востоком. Это естественным образом нашло воплощение в его художественном видении храма Святого Духа. «В этой постройке могут счастливо претвориться чудотворные наследия старой Руси с ее великим чутьем украшения. И безумный размах рисунка наружных стен собора Юрьева-Польского, и фантазмагория храмов Ростовских и Ярославских, и внушительность Пророков Новгородской Софии – все наше сокровище Божества не должно быть забыто. Даже храмы Аджанты и Ахасы», – писал Н.К. Рерих [26, с. 109].

В звериных символах древнего искусства Н.К. Рерих прозревал извечный космический смысл Бытия – «клад захороненный», который дошел до нас из глубины веков. Символическим языком через образы животных наши предки передавали познание законов Космоса. Символы животных в древних мистериях воплощали стихийные силы земли, которые побеждались и преображались напряжением духа героя. «Сильные заклятиями символы» дошли до нас из пещер каменного века, которые служили пространством преображения материи, храмом мистерий, лабиринтом для героя, призванного поразить в его глубинах страх. Это духовное напряжение в православной традиции предстает в изображении битвы Святого Георгия с Драконом<sup>14</sup>.

Православные храмы также нередко украшались на фасаде звериными символами, как, например, Дмитровский и Георгиевский соборы во Владимире. Известны в православии

---

<sup>14</sup> По народным поверьям, от власти дракона Святой Георгий освобождал царевну Елизавету. «Среди большого количества меднолитых предметов со святым Георгием выделяются ажурные иконки, выполненные в технике просечного литья. В их композицию мастера-литейщики включили не только фигуру сидящего на коне Георгия – в доспехах и развевающемся плаще, с копьем в руке, – но и девицу Елисаву, ведущую змея. Как не вспомнить строки духовного стиха, распевавшегося русским народом: А ведет змею она на поеси, Как коровушку будто доеную...», – пишут исследователи древнерусской меднолитой пластики С.В. Гнутова и Е.Я. Зотова [3, с. 7].

и меднолитые иконки-змеевики, на одной из сторон которых изображался лик со змеями, подобно античной медузе Горгоне<sup>15</sup>.

В белых одеждах, с золотыми «священными знаками» «лучших животных и птиц», предстает и Царица Небесная – Матерь Мира в росписи храма Святого Духа.



Рис. 10. Н.К. Рерих. Царица Небесная. Эскиз росписи храма Святого Духа. 1911. Бумага на картоне, гуашь, карандаш, акварель. 47х31. Собрание Джо Ягоды, Даллас, США.



Рис. 11. Н.К. Рерих. Царица Небесная. Эскиз росписи для храма Святого Духа. 1910-е. Темпера. Из бывшей квартиры Ю.Н. Рериха. Местонахождение неизвестно.

<sup>15</sup> «Звериные» символы также были знаками посвящения в мистерии Изиды – Великой Матери египтян. Об этом сообщает римский философ и поэт II века Апулей, описывая во всех подробностях заключительную часть этого посвящения: «Настало утро, и по окончании богослужения я тронулся в путь, облаченный в двенадцать священных стол; хотя это принадлежит к святым обрядам, но я могу говорить об этом без всякого смущения, так как в то время масса народа могла это видеть. Ведь я стоял наверху по самой середине храма против статуи богини на деревянном помосте, выделяясь одеждой, правда, полотняной, но расписанной цветами. С плеч за спину до самых пят спускался у меня драгоценный плащ. Взглянув на него внимательно, всякий увидел бы, что на мне кругом разноцветные изображения животных: тут и индийские драконы, и гиперборейские грифоны, животные, которые другой мир создает наподобие пернатых птиц. Стола эта у посвященных называется олимпийской. В правой руке я держал ярко горящий факел. Голову мою красиво облекал венок из светлой пальмы, листья которой расходились в виде лучей... Разукрашенный наподобие солнца, помещенный наподобие божественной статуи, я при внезапном открытии завесы был представлен на обозрение народа» [23, с. 151].



*Рис. 12. Н.К. Рерих. Царица  
Небесная над рекой жизни. Эскиз  
росписи Храма Святого Духа.  
1910. Картон, темпера.  
Местонахождение неизвестно.*

Поэт Максимилиан Волошин, увидев эскиз этого изображения на одной из выставок, отметил сходство образа не только с древностью, но и с Востоком. В статье «Художественные итоги зимы 1910–1911 гг. (Москва)» он писал: «Из всех вещей Рериха наиболее заинтересовал меня эскиз запрестольной стенописи для Талашкинской церкви под именем “Царица Небесная на берегу Реки Жизни”. Пламенные, золотисто-алые, багряные, рдяные сонмы сил небесных, стены зданий, развертывающихся над облаками, посреди них Царица Небесная в белом платье, а внизу неяркий земной облачный день и студёные воды будничной реки жизни. Что странно поражает и, быть может, привлекает в этой композиции, это то, что, хотя все элементы в ней, по-видимому, византийские, она носит чисто буддийский, тибетский характер. Белая ли одежда Богоматери среди пурпурных сонмов или теснота сил небесных над тусклым простором земли дают это впечатление, но в этой иконе почувствовано нечто очень древнее и восточное» [33, с. 272].

Действительно, уже на раннем этапе творчества в представлениях Н.К. Рериха, художника и ученого, древневосточные и православные изобразительные традиции оказываются близкими друг другу. Н.К. Рерих отразил это и в своих поэтических притчах. Одновременно художник пишет сказания, посвященные индуистской богине Лаухми и православной Царице Небесной<sup>16</sup>.

В притчах Н.К. Рериха обе они ткнут для людей защитный покров со «священными знаками». «Тонкою пряжею успокою людской род. Соберу от всех знатных очагов отличных работниц. Вышью на покрывалах новые знаки, самые красивые, самые богатые, самые заклятые. И в этих знаках, в образах лучших животных и птиц пошлю к очагам людей добрые мои заклятия. Так решила Лаухми. Из светлого сада ушла Сива Тандава ни с чем. Радуйтесь, люди! Безумствуя, ждет теперь Сива Тандава долгого разрушения временем. В безмерном гневе иногда потрясает она землю, и тогда погибают толпы народов. Но успеваешь всегда Лаухми набросить свои покрывала покоя, и на телах погибших опять собираются люди. Сходятся в маленьких торжественных шествиях. Добрая Лаухми украшает свои покрывала новыми священными знаками», – повествует художник [28, с. 277-278].

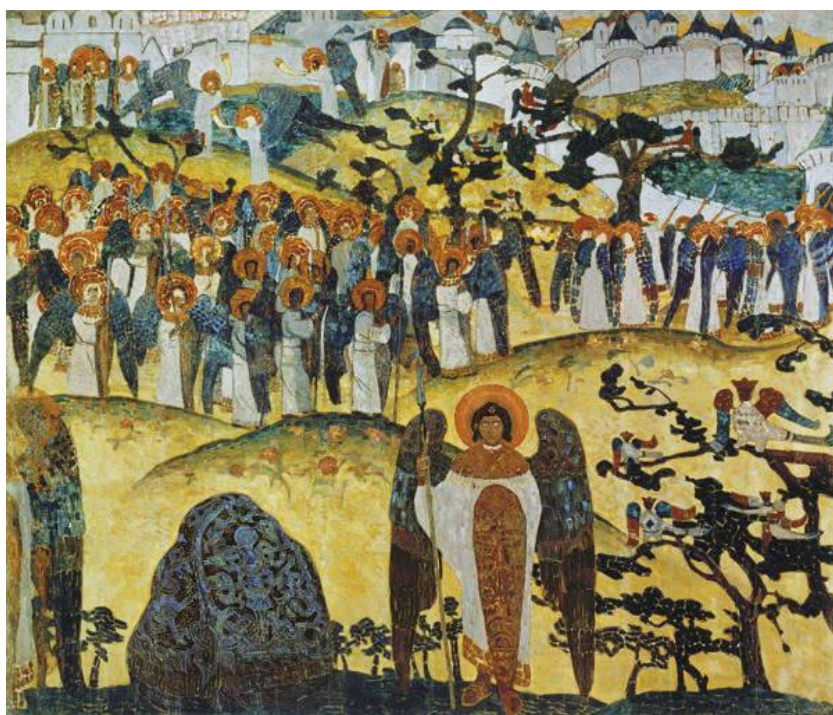
<sup>16</sup> Притча «Лаухми Победительница» была написана художником в 1909 году. В следующем, 1910 году был создан духовный стих, посвященный «стенописи Храма Св. Духа в Талашкине».

«Ясным покровом хочет покрыть людское все горе, греховное» Царица Небесная в духовном стихе Н.К. Рериха, созданном для храма в Талашкине.

Позднее, в 1924 году, в коллекции Рерихов появится редкое тибетское изображение Белой Тары. По поводу этого изображения Елена Ивановна писала: «Оно является самым древним изображением, основанным на незапамятной явленной основе, живой со времени цветения пустыни» [25, с. 118]. Старший сын Рерихов, востоковед Юрий Николаевич Рерих, издаст книгу «Тибетская живопись», в которой представит образ Белой Тары как символ Высшего Милосердия в буддизме: «Тара, Милосердная, родилась из слезы бодхисатвы Авалокитешвары, Милосердного Владыки. Она символизирует сострадание и ведет странников через беспредельный океан перевоплощений. Она – Тара – сияющая, подобна путеводной звезде морехода. Вместе с Авалокитешварой она защищает человечество, и, когда ей молятся, она спасает людей от множества опасностей»<sup>17</sup> [29, с. 68]. На тибетской иконе образ Высшего Милосердия – Белой Тары (Ушниси-Ситатапатры) – предстает в бело-красной гамме, в той самой тональности, в которой воплотил образ Царицы Небесной Н.К. Рерих.

Красный цвет на Руси всегда был символом духовного огня и красоты, а белый символизировал нравственную чистоту. В виде огненного ангела предстает София Премудрость Божия, в алом омофоре является Царица Небесная в Державной иконе Божией Матери, на белом коне в алом плаще поражает змия Святой Георгий.

Но еще до получения официального заказа на роспись храма в Талашкине Н.К. Рерих задумывался над тем, каким образом может быть украшена церковь. Так, в 1905 году художник завершает трехметровое полотно «Сокровище Ангелов».



*Рис. 13. Н.К. Рерих. Сокровище Ангелов. 1905. Холст, масло, темпера. 321,5х367.*

*Государственный комплекс «Дворец конгрессов» в Стрельне, Санкт-Петербург.*

<sup>17</sup> Цветное воспроизведение танки с изображением Белой Тары Ю.Н. Рерих поместил на фронтисписе первого издания книги в 1925 году. В настоящее время местонахождение танки неизвестно.

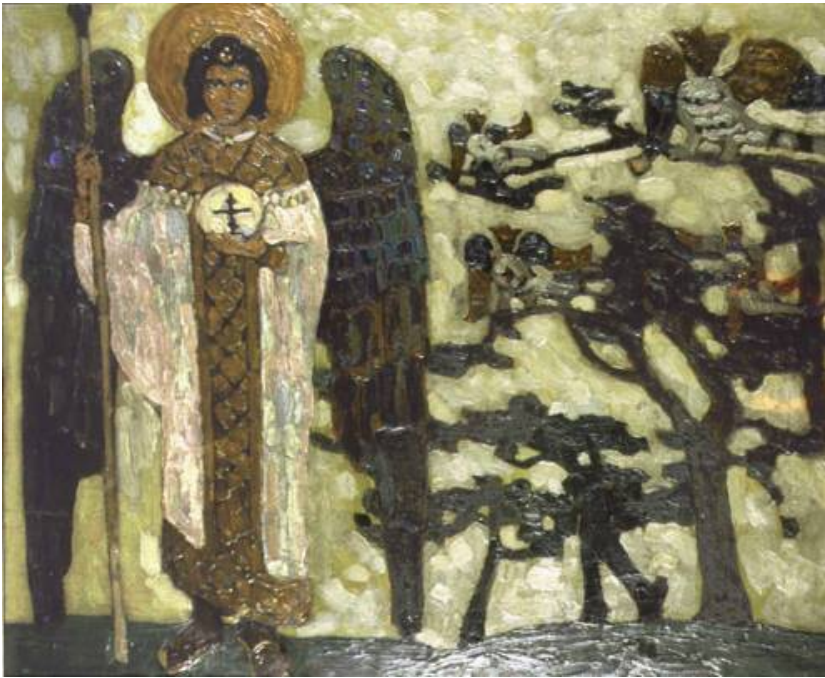


Рис. 14. Н.К. Рерих. Архангел. Эскиз к картине «Сокровище Ангелов». 1904. Дерево, масло. 45х55. Центр-Музей им. Н.К. Рериха, Москва.



Рис. 15. Еллингский камень. Ок. 908. Реконструкция. Дания. Фото 2013.

«За двенадцатым небом стоят города ангельские, чистые.  
Сами Власти там правят бесплотные.  
Ходят там ангелы дружинами тесными.  
За стенами, по широкой долине в трубы трубят.  
Все спокойно, и добро, и зло.  
За долиною, за горбатым холмом, за деревьями бытия лежит сокровище ангелов.  
Самоцветный камень.  
В нем добро и зло.  
Краеугольный камень.  
На нем мир стоит.  
Вся земная твердь на камень опирается.  
Бытие все на камне узорами начертано.  
Пуще всего хранят камень архангелы.  
Архистратиг сам у камня дозор ведет.  
От усталости не помнит себя, а все сторожит. Угрожают копьями архангелы.  
Стерегут камень от лихого прохожего.  
Непутевый не разбил бы их сокровище.  
Как бы врозь не пошло и добро, и зло.  
Как бы змей не пожрал мучимого.  
Сокровищем держатся все города ангельские.  
Без сокровища-камня – разлетятся ангелы.  
Всем конец придет», –

так запечатлел в поэтической форме идею своей картины художник [10, с. 239-240]. В «Сокровище Ангелов» символом «краеугольного камня» становится изображение Христа, высеченное на камне: художник буквально воспроизводит древний памятник христианского

искусства Еллингский камень (ок. 980)<sup>18</sup>. Христианская символика полотна запечатлена художником и в других элементах композиции: узнаваемы предводитель Небесного Воинства Архангел Михаил и райский сад с Небесным Иерусалимом. Естественным образом влетается в символическую канву холста и древнерусская традиция: совсем новгородскими, псковскими, изборскими, смоленскими, ростовскими изображены в картине стены Небесного Града. Николай Константинович знал, что каждый народ по-своему запечатлевал христианские символы, и русская самобытность в искусстве особенно была близка и понятна художнику.

Обращает на себя внимание также и фактура живописи произведения, написанного масляными красками: расчлененная на мелкие грани, словно набранная из отдельных камней. Подобная фактура вполне позволяет перевести композицию «Сокровище Ангелов» в мозаику. Как писал в свое время о живописи Н.К. Рериха Максимилиан Волошин: «<...> мозаика является самым верным материалом, в котором он может воплощать свои замыслы, и структура его картин, написанных масляными красками, неизбежно приближается к мозаике» [2, с. 43].

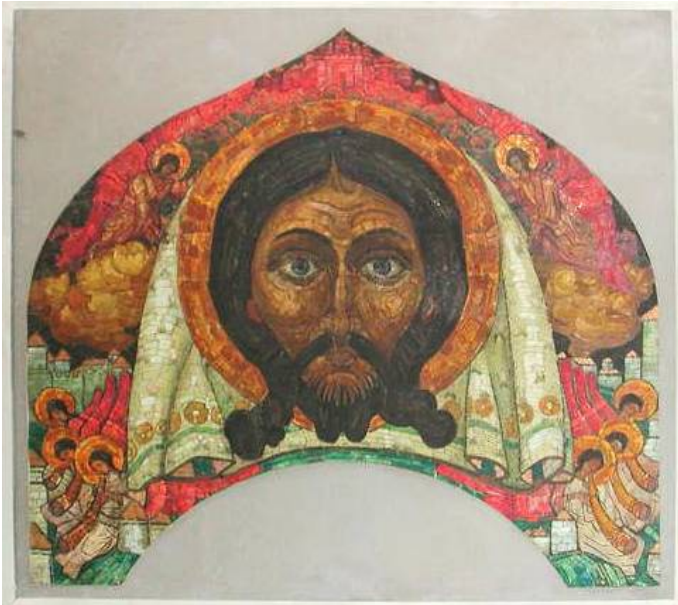
Образ священного Камня, запечатленный живописцем на полотне «Сокровище Ангелов», виделся Н.К. Рериху в пространстве православного храма. «Общее содержание моего эскиза для стенописи усыпальницы “Сокровище Ангелов”: ангелы стерегут драгоценный краеугольный Камень мироздания, в котором заключено и добро, и зло, – символы чего начертаны на Камне», – писал художник [10, с. 393]. Есть основание считать, что такой усыпальницей Н.К. Рериху представлялся храм, строительство которого в это время завершала М.К. Тенишева. «Как бы мне хотелось показать Вам композицию райского сада. На днях нашел ее всю и, кажется, недурно. Буду писать в Петербурге для себя аршин в 5-6», – сообщал художник княгине в августе 1904 года [21]. И позднее он вновь писал: «Хотелось бы Вам показать кое-что религиозное. Кажется, попало недурно в тонах. Контур конечно близок общецерковным абрисам, изменять и паче того реализовать которые считаю высшим святотатством» [22]. М.К. Тенишева приобрела эскиз к «Сокровищу Ангелов» 1904 года, выполненный на дереве в технике масляной живописи. В эскизе в серебристо-охристой гамме художник изобразил Ангела с копьём и сферой в руках и райское древо с птицами, возможно, с теми самыми древнерусскими огненными фениксами, которые возрождаются из пепла, или сиринями и алконостами, которые вещают о радости и страдании. Граненная, выложенная мелкими мазками, словно смальтой, пластика изображения в эскизе также свидетельствует о стремлении художника воплотить идею картины в мозаике<sup>19</sup>.

Но в 1908 году Мария Клавдиевна заказала Н.К. Рериху расписать первоначально лишь алтарную часть храма, поэтому художнику пришлось изменить свой замысел. Образ

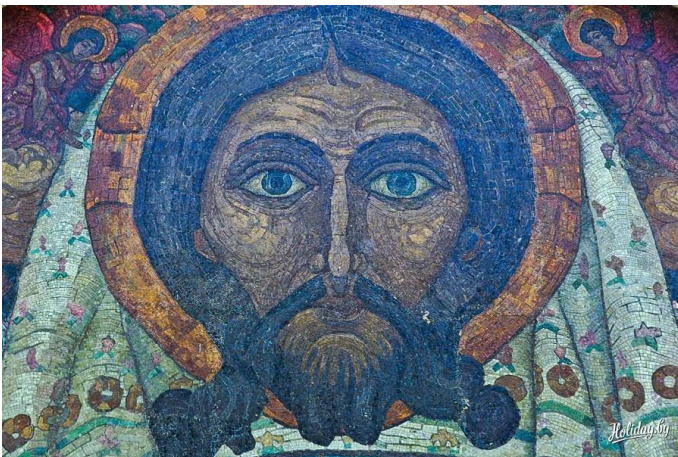
<sup>18</sup> Еллингский мемориальный камень, воздвигнутый Харальдом Синезубым около 980 г., считается одним из интереснейших рунических памятников Скандинавии. Он представляет собой кусок серого с красными вкраплениями гранита в форме усеченной пирамиды, около двух с половиной метров высотой, с небольшими выбоинами сверху. На одной из трех его граней высечено посвящение Харальда Синезубого, обращенное к отцу, матери и самому себе; на второй – «большой зверь», лев, обвитый змеей; на третьей – заключительные шесть слов посвящения, сообщающие об обращении данов в христианство, и стилизованное изображение распятого Христа в окружении сплетающихся лент. Эта композиция является первым изображением Христа в скандинавском искусстве. Впервые обратил внимание на изображение Еллингского камня в картине Н.К. Рериха Е.П. Маточкин [7, с. 25].

<sup>19</sup> Позднее произведение было вывезено за рубеж и до 1935 года украшало парадную лестницу в Музее Н.К. Рериха в Нью-Йорке. Затем картина попала в коллекцию Галины Вишневской и Мстислава Ростроповича. В настоящее время полотно хранится в Санкт-Петербурге в Константиновском дворце [5, с. 77-78].

«Сокровище Ангелов» так и не был воплощен в стенописи. В этой связи художник сообщал жене: «Думаю, что в церкви все удастся. Так хорошо, что не вся церковь, а только алтарная часть. Гораздо цельнее выйдет» [14]. Но затем в храме Святого Духа появились также росписи Н.К. Рериха «Трон Невидимого Бога», «Николай Угодник» и его мозаика «Спас Нерукотворный».



*Рис. 16. . Н.К. Рерих. Спас Нерукотворный. Эскиз мозаики храма Святого Духа. 1910. Бумага на картоне, темпера. 118x130. Смоленский государственный музей-заповедник.*



*Рис. 17. Мастерская В.А. Фролова. Спас Нерукотворный. Мозаика входа в храм Святого Духа по эскизу Н.К. Рериха. 1914. Смоленский государственный музей-заповедник, историко-архитектурный комплекс Теремок. Фото А.В. Клюева. 2011.*



*Рис. 18. Мастерская В.А. Фролова. Святой Дух. Мозаика входа в храм Святого Духа по эскизу Н.К. Рериха. 1914. Смоленский государственный музей-заповедник, историко-архитектурный комплекс Теремок. Фото А.В. Клюева. 2011.*

Надо заметить, что свободная от изображений значительная часть стен в небольших церквях конца XIX – начала XX века представляла собой характерную черту стиля модерн. Белое пространство с редкими росписями и иконами, залитое естественным освещением, идущим через окна, создавало в храме особое ощущение света. Так был организован интерьер церкви в Абрамцеве, созданный художниками В.М. Васнецовым и В.Д. Поленовым, храм Марфо-Мариинской обители в Москве, построенный А.В. Щусевым и расписанный М.В. Нестеровым.

Во внутреннем пространстве храма Святого Духа Н.К. Рерих и М.К. Тенишева поставили перед собой задачу возродить также древнюю христианскую традицию, согласно которой алтарная часть храма была почти полностью обозрима для верующих. Дело в том, что окончательное становление высокого иконостаса в храмах Руси, закрывающего алтарь, относится лишь к XVI веку [1, с. 49-60]. До этого периода первоначально алтарь был открыт полностью для обозрения. Позднее в храмах появилась алтарная преграда, на которой располагались иконы лишь в один-два ряда, и запрестольная роспись была видна даже при закрытых царских вратах. В XVI веке иконостас вырос в виде стены до полного сокрытия алтарной части от основного пространства церкви. Н.К. Рерих и М.К. Тенишева выбрали исторически промежуточный вариант, в котором иконостас, преграждая вход в алтарь, не скрывал его полностью. О том, что в храме во Фленове по замыслу строителей должен быть низкий иконостас, писал Максимилиан Волошин: «Глубоко интересно, какое впечатление будет производить она (Царица Небесная – *Н.Т.*), когда заполнит собою все пространство главного нефа церкви над низким деревянным иконостасом» [33, с. 272].

В желании возродить древнюю традицию низкого иконостаса Н.К. Рерих и М.К. Тенишева среди современников не были одиноки. Подобный одноярусный иконостас представлен в настоящее время в Покровском храме в Пархомовке 1906 года (архитектор В.А. Покровский). Эта идея опиралась на образец храма Святой Софии в Киеве. Одноярусный иконостас по тому же образцу отделяет алтарь от остальной части центрального нефа и во Владимирском соборе (1862–1896) в Киеве. Низкий иконостас согласно традиции в свое время предлагал установить в процессе реконструкции Успенского собора Киево-Печерской Лавры (1070) и архитектор А.В. Щусев. Проект был утвержден митрополитом Киевским Флавианом, но не был реализован [31, с. 162-171].

Образ открытого алтаря – распахнутая завеса, скрывающая Святая Святых храма – также предстает в композиции Н.К. Рериха «Трон Невидимого Бога» («Поклонение кресту») <sup>20</sup>, которая разместилась над аркой алтарной апсиды. Композиция представляет собой Небесный Престол, над которым возвышается крест по типу новгородского с изображением Спаса Вседержителя, Богородицы, Иоанна Предтечи, Архангелов и Евангелистов, по сторонам Престола – орудия страстей. А далее предстанут Силы Небесные, которые «с нами невидимо служат»: Архангел Гавриил, Архангел Михаил, двенадцать апостолов. В белых одеждах, с символами святости – нимбами, изображены у Престола коленапреклоненные Адам и Ева.

<sup>20</sup> Под названием «Поклонение кресту» эскиз росписи хранится в Смоленском государственном архитектурно-художественном и историческом музее-заповеднике, инвентарный № СОМ 2254. Эскиз поступил в музей из коллекции М.К. Тенишевой. Под названием «Трон Невидимого Бога» эскиз фигурирует в монографии С. Эрнста [35].



*Рис. 19. Н.К. Рерих. Трон Невидимого Бога (Поклонение кресту). Эскиз росписи храма Святого Духа. 1909. Бумага на картоне, тушь, темпера 58,5х91. Смоленский государственный музей-заповедник.*

В 1912 году Н.К. Рерих создает также для храма эскиз росписи «Николай Угодник» [35, с. 123]. Эскиз был исполнен, о чем свидетельствует сохранившийся черно-белый снимок интерьера<sup>21</sup>. Судя по фотографии, композиция находилась над аркой входа в придел храма, который вел в фамильный склеп Тенишевых. В росписи был изображен Святой Никола Можайский, спасающий грешников из огненной пасти дракона, и трубящие ангелы. Эта роспись явилась продолжением образов Страшного Суда, изображение которых для православных храмов было традиционным.



*Рис. 20. Николай Угодник. Роспись храма Святого Духа. 1914. Фото из архива П.Ф. Беликова.*

Мотив Судного дня представлен и в мозаике над главным входом в храм Святого Духа. Ангелы Апокалипсиса с рубиновыми крыльями обрамляют аскетический лик Спаса Нерукотворного. Глубоко запавшие, огромные синие глаза Христа скорбным взглядом пронзают входящего. Напряженное полыхание цвета в святом граде, в ангельских крыльях,

<sup>21</sup> Фотоснимок с росписи из архива П.Ф. Беликова опубликован в книге Е.П. Маточкина. Исследователь сообщает: «Николай Угодник». Роспись южной арки над входом. Эскиз этой композиции неизвестен, сама роспись не сохранилась, нигде ранее не воспроизводилась и не описывалась» [6, с. 166, 169].

в небесах еще сильнее обостряют впечатление глубокой печали в смуглом лице Спасителя. Об этой мозаике Н.К. Рериха «Биржевые ведомости» в 1911 году сообщали: «Из Талашкина, известного имения княгини Тенишевой, вернулся В.А. Фролов, ставивший там мозаику на храме, по эскизам академика Н.К. Рериха. В.А. Фролов рассказывает о впечатлениях от последних «рериховских» работ. – Мне пришлось, – говорит В.А. Фролов, – выполнить уже ряд работ по эскизам Н.К. Рериха – для имения Голубевых, в Киевской губернии, для храма на Пороховых заводах, для Почаевской лавры, и, по моему мнению, работы Н.К. Рериха для храма в Талашкине особенно удачны. Не говоря уж о смелости мысли дать на портале храма один из самых больших ликов Христа – до 6 арш., и по рисунку, и по красивым краскам, это является одною из самых ярких и красивых религиозных работ последнего времени. Гамма красок теплая, красно-зелено-черная. Величественный нерукотворный лик Христа на узорчатом плато несут красные ангелы. Внизу ангелы трубят. Позади города с золотыми крышами. Также красивы и эскизы для внутренней стенописи, сейчас исполняемой. – Скажите, не знаете ли вы, как относится духовенство к работам Н.К. Рериха? Ведь многие члены Академии (Академии художеств – *Н.Т.*), ненавидящие современное искусство, не хотят до сих пор понять значение работ Н.К. Рериха? – Как раз недавно я имел случай услышать очень пространное мнение о работах Н.К. Рериха такого строгого иерарха, как архиепископ Антоний Волинский. По поводу последних мозаик Н.К. Рериха архиепископ высказался с особым одобрением» [9, с. 360-361].

Апокалипсические образы храма Святого Духа, запечатленные художником, связаны не только с православной традицией, но и в целом с временем, в которое творил живописец. Н.К. Рерих явился художником эпохи, которая во всей своей чудовищности разверзла перед человечеством очередную бездну: бездну революций и мировых войн. Ощущение надвигающихся перемен, которые могут оказаться для человечества катастрофическими, отразилось в творчестве многих современников Н.К. Рериха. М.А. Врубель пишет «Демона поверженного» (1902) и «Шестикрылого Серафима» (1904), М.К. Чюрленис создает цикл «Потоп» (1904–1905) и картину «Жертва» (1909), М.В. Добужинский – «Дьявола» (1907) и «Поцелуй» (1916), Л.С. Бакст – «Древний ужас» (1908), К.С. Петров-Водкин – «Гибель» (1914) и «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915), Г.И. Нарбут публикует в журналах рисунки «Война и народ» (1914) и «Лукоморье» (1914–1915).

Н.К. Рерих, воочию наблюдая революционные погромы 1905 года на улицах Петербурга, писал М.К. Тенишевой: «Что-то еще предстоит пережить нам? И как нужно теперь единение во имя истинной Руси, далекой от двух терроров» [20]. Непокколебимая вера в то, что разрушительные времена должны вновь завершиться утверждением в сознании людей идеалов добра, красоты, любви, идеалов духовной радости, сотрудничества с Высшими Силами, и подвига Николая Константиновича и Марию Клавдиевну к созданию храма во имя Святого Духа. Апокалипсические образы, запечатленные художником в храме, полны надежды и упования на Высшее заступничество. Красно-оранжевая тональность становится основной гаммой произведений Н.К. Рериха. В ней проявилось огненное напряжение Высших Сил. В духовном напряжении творит свою помощь человечеству Христос и Царица Небесная на мозаике и фреске храма Святого Духа.

Существует неверное представление о том, что храм Святого Духа не был освящен в связи с тем, что росписи и мозаика художника не были приняты церковью. В действительности изначально храм утверждался М.К. Тенишевой как православный. «Моя школа во Фленове взяла столько моих сил, симпатий и преданности, что я уже смотрела на нее, как на нечто стойкое, прочное, вполне установившееся, и мне захотелось увенчать свое

создание храмом Божиим, – вспоминала княгиня. – Некоторые практические соображения побуждали меня приступить как можно скорее к осуществлению этой мысли. В наше школьное воспитание обязательно входило церковное пение. В то время Фленово принадлежало к Знаменскому приходу, отстоявшему от Талашкино в пяти верстах, а само Талашкино – к Бобыревскому, тоже в пяти верстах. По воскресеньям и по праздникам мои ученики ходили петь в Знаменскую церковь, а в пасхальную ночь они должны были идти по грязи во всякую погоду, отдыхая в грязной сторожке, переполненной насекомыми, и возвращались домой грязными, усталыми, принося с собой паразитов. Так естественно было желать, чтобы при школе был Божий храм» [33, с. 323]. Предварительные эскизы Н.К. Рериха для росписи храма обсуждались с представителями Смоленской епархии и были официально утверждены. «Когда задумывался храм святого Духа в Талашкине, на алтарной абсиде предположилось изображение Владычицы Небесной. Помню, как произошли некоторые возражения, но именно доказательство Киевской “Нерушимой стены” прекратило ненужные словопрения», – вспоминал художник [27, с. 471]<sup>22</sup>. Храм Святого Духа не был освящен исключительно из-за начала Первой мировой войны, которая помешала завершить росписи, а затем Октябрьская революция вынудила М.К. Тенишеву эмигрировать в Париж. Как писал художник: «Но именно в храме прозвучала первая весть о войне. И дальнейшие планы замерли, чтобы уже более не довершиться. Но, если значительная часть стен храма осталась белая, то все же основная мысль этого устремления успела выразиться» [32, с. 285].



Рис. 21. Н.К. Рерих. Святые жены. Серафимы. Эскиз росписи храма Святого Духа. 1909. Бумага, темпера. 95,5х30 и 48,12. Смоленский государственный музей-заповедник.



Рис. 22. Н.К. Рерих. Святые воины. Эскиз росписи храма Святого Духа. 1912. Холст, масло. 178х89. Азербайджанский государственный музей им. Р. Мустафаева, Баку.

<sup>22</sup> «Нерушимой стеной» в народе называют образ Богородицы Оранты в храме Святой Софии в Киеве.



Рис. 23. Н.К. Рерих с сыновьями и Б.К. Рерих в алтаре храма Святого Духа. Фото 1914.

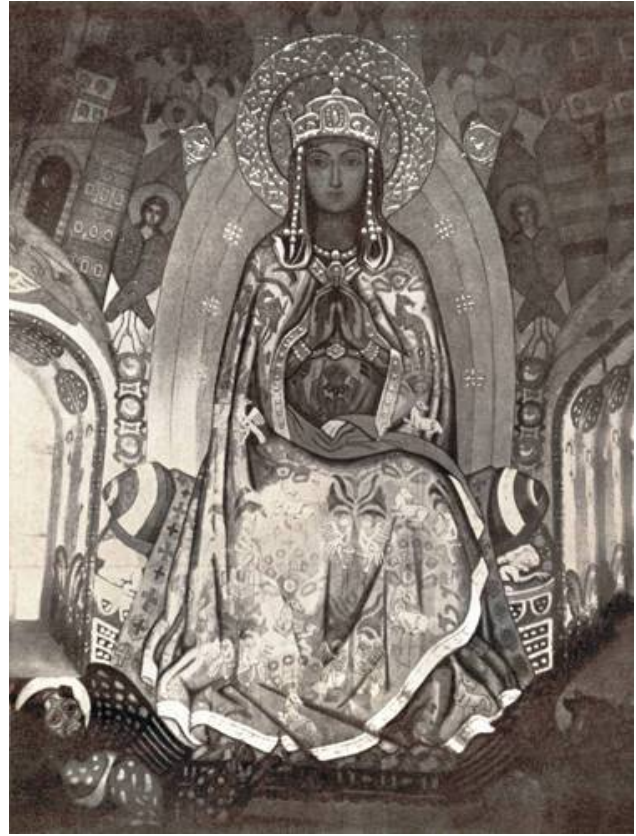


Рис. 24. Царица Небесная над рекой жизни. Роспись алтаря храм Святого Духа. Фото 1914.



Рис. 25. Царица Небесная над рекой жизни. Роспись алтаря храм Святого Духа. Фрагмент. Фото 1914.



Рис. 26. Предстоящие. Роспись храма Святого Духа. Фрагмент. Фото 1914-1915.

Но дружба и переписка художника и княгини на этом не прервались. После Октябрьской революции 1917 года М.К. Тенишева вынуждена была эмигрировать в Париж. В эмиграции ее материальное положение оказалось удручающим: М.К. Тенишева должна была зарабатывать на жизнь собственноручным изготовлением эмалей [11], которые первое время плохо продавались.



*Рис. 27. М.К. Тенишева в своей мастерской в Париже. Фото нач. XX в.*

Семья Рерихов также оказалась за границей на территории Финляндии, которая вскоре стала самостоятельным государством. Затем Рерихи отправились в Америку. Узнав об успехах художника за океаном, княгиня попросила у друга помощи. «Дело в том, что с войной и ее последствиями Европа страшно обеднела, в особенности это чувствуется во Франции, – писала Мария Клавдиевна Н.К. Рериху в Нью-Йорк в 1921 году. – Художники всех отраслей искусства не имеют больше никаких заработков, и в их рядах царит безнадежная грусть. Вообще здесь полный застой в делах, никто ничего не покупает и не продает. Магазины пустуют, даже антикварные не делают никаких сделок. Пока я была в своем деле только любительницей, производя предметы по моей фантазии и не заботясь о том, останутся ли они у меня на руках или нет, в то время я была обеспеченным человеком, теперь же дело приняло совершенно другой оборот. С каждой вещью, которую я предпринимаю, меня не должно уже больше покидать сознание, что это делается за счет насущного куска хлеба. Следовательно, мне необходимо будет создать верный сбыт моим произведениям, что-нибудь серьезное и постоянное. <...> Поэтому, добрейший Николай Константинович, я решаюсь вас просить похлопотать за меня в Америке» [12]. Николай Константинович, естественно, отозвался. Возглавив к этому времени целый ряд учреждений культуры в Америке, в 1922 году он начал организацию выставки-продажи эмалей М.К. Тенишевой в Нью-Йорке – в Институте Искусств (Art Institute). Вдохновленная готовящейся выставкой, княгиня доверительно писала Н.К. Рериху: «Скажите, чем дух ваш движим, и какая высшая сила руководит вами? Верьте, что все, что вы поведаете, будет свято сомкнуто во мне. Я не проповедница и своих путей и мировоззрений не выношу толпе. Я купила это миросозерцание нравственными муками и победила духа зла с помощью горячей молитвы. Христос Бог наш сказал: “Все, что дает мне Отец, ко мне придет, и приходящего ко мне не изгоню вон” (Иоанн. Гл. 6 ст. 37). И я пришла к нему, и Он не отогнал меня, а наоборот, Он исцелил мою гибнущую душу навсегда. Всего этого, как видите, мало кому скажешь, вам же –

это другое дело» [13]. Николай Константинович отвечал Марии Клавдиевне взаимным доверием: «Сейчас пишу Sancta Series – из монастырской жизни. Кажется, я уже писал Вам, что о моей выставке было две проповеди в церквах. Сегодня я получил рецензию из Kansas City – пишут: «Если бы сам Р. мог быть и видеть толпу, пришедшую серьезно проникнуться его искусством. Мы поняли, что имеем дело с религией». Все время идет приближение к религии, т.е. то, что наполняет меня. <...> Здесь время очень трудное, и прожить искусством задача нелегкая. Одними восторгами не проживешь, а если бы толпы приходящих на мою выставку платили хотя бы по 50 д., то я уже был бы богат и стремился бы из Америки на Восток» [16]. «Ранее 1931 года не ждем чего-то установившегося. А пока пишем картины и боремся» [15]. «Я только что окончил серию “Sancta” и теперь сочиняю сюиту “Вестники”» [18]. Еще в России Николай Константинович работал над эскизами вышивок и эмалей для мастерских Марии Клавдиевны. Продолжая творческое сотрудничество, Н.К. Рерих писал княгине в 1922 году: «Дорогой друг, дорогая Мария Клавдиевна. <...> Посылаю Вам снимок с моей картины “Св. Никола” – идет из храма посмотреть, что на земле творится! Можно легко этот сюжет вышить в лилово-красной-желтой и темно-серой гамме (индиго)» [19].

Будучи в Париже проездом по пути в Индию, в 1923 году Рерихи в последний раз встретились с М.К. Тенишевой. Об этой встрече Николай Константинович также вспоминал: «Когда М[ария] К[лавдиевна] узнала об отъезде нашем в центральную Азию, она лежала больной в своем малом Талашкине. “Ну, отче Никола, видно, и взаправду собрался ты храм строить”, – так напутствовала М[ария] К[лавдиевна] наше последнее свидание» [33, с. 286]. По возвращении из экспедиции в 1928 году Рерихам сообщили, что в том же году в Париже М.К. Тенишева скончалась. «Оглядываюсь с чувством радости на деятельность М[арии] К[лавдиевны], – писал Николай Константинович в память о княгине. – Как мы должны ценить тех людей, которые могут вызвать в нас именно это чувство радости. Пусть и за нею самую, в те области, где находится она теперь, идет это чувство радости сознания, что она стремилась к будущему и была в числе тех, которые слагали ступени грядущей культуры. Большой человек – настоящая Марфа Посадница!» [33, с. 287].

Вершиной сотворчества Марии Клавдиевны Тенишевой и Николая Константиновича Рериха, сотворчества, «слагающего ступени грядущей культуры», стало создание храма во имя Святого Духа. И по-своему провидчески звучат слова Н.К. Рериха, сказанные еще в самом начале строительства: «Видал и начало храма. Протекают годы в спокойной работе. Пусть она возможно полней воплотит заветы красоты. Где желать вершину красоты, как не в храме, высочайшем создании нашего духа?» [28, с. 109].

В праздник Покрова Пресвятой Богородицы 2006 года мне удалось посетить храм Святого Духа в имении княгини М.К. Тенишевой. Открыть двери храма, недоступного вот уже несколько десятилетий посетителям, любезно согласился директор музея-заповедника «Талашкино». Еще на подходе к храму со стороны фасада были видны разбитые стекла, покрытая мхом черепица. Но на совесть сделанная мозаика, тщательная каменная и кирпичная кладка, устойчивые ступени входа не давали представление о той степени разрушения, которая на самом деле царилла внутри. Нас встретили обнаженные заплесневелые стены с остатками грунта и паволоки, на которых красовались надписи «здесь был...», битый кирпич на полу, зияющая дыра разоренного склепа. Уникальный памятник русской православной архитектуры и живописи начала XX столетия, пережив забвение Первой

мировой войны, погром революционных лет<sup>23</sup>, кровавое месиво Второй мировой войны, неудавшуюся реставрацию 70-х годов, не умер, но оказался в запустении.



*Рис. 28. Алтарь Храма Св. Духа.  
Фото Н.В. Тютюгиной. 2006.*



*Рис. 29. Река жизни. Остатки росписи храма  
Святого Духа. Фото Н.В. Тютюгиной. 2006.*



*Рис. 30. Хоры и центральный вход в храм Святого  
Духа. Фото Н.В. Тютюгиной. 2006.*

В отчете Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей за 1974 год о состоянии росписей на тот момент можно прочесть следующее: «Сохранилось не более одной четвертой части живописи. Утрачена вместе со штукатуркой та часть росписей, где находился лик Царицы Небесной – центральной фигуры композиции росписей. Основная причина утрат – разрушение и опадение штукатурных слоев вместе с живописью. Несомненно,

<sup>23</sup> Во время революционных беспорядков 1917 года усыпальницу храма разорили, а над телом князя В.Н. Тенишева надругались.

помещение храма вместе с живописью испытало все превратности судьбы покинутого, а затем использовавшегося не по назначению здания. Но вместе с тем, очевидно, что при строительстве, а затем и подготовке стены под живопись были допущены серьезные просчеты, необоснованные комбинации различных несовместимых материалов» [7, с. 50–52]. Справедливости ради необходимо сказать, что уже в период окончания росписей в 1914 году были обнаружены инженерные недоработки в процессе строительства храма. Была создана комиссия во главе с братом художника – архитектором Б.К. Рерихом, которая составила соответствующее заключение и рекомендации. Но из-за начала Первой мировой войны недоработки не успели устранить. В 1970-е годы была сделана попытка реставрации храма: «В настоящее время отделом монументальной живописи ВЦНИЛКР<sup>24</sup> разработана методика реставрации сохранившихся фрагментов росписей в церкви св. Духа и начаты консервационные работы на памятнике, – сообщается в материалах научно-исследовательской лаборатории. – Но технологическая усложненность в исполнении росписей сыграла и здесь свою отрицательную роль. Методика и способы консервации также необычайно усложнились, и для полного завершения реставрационного процесса потребуется очень много времени» [8, с. 56]. К сожалению, реставрация храма не была завершена, и со временем росписи полностью осыпались. В 2012 году была начата новая реставрация храма Святого Духа, но завершения она так и не получила – кончились средства.

Можно найти тысячу причин, объясняющих данную историческую ситуацию, благодаря которой обесцениваются и разрушаются произведения искусства и духовного творчества художников начала XX века, и среди них произведения Н.К. Рериха. Храм Святого Духа ждет реконструкции. Нам представляется естественным профессиональное восстановление в храме Святого Духа росписей, исполненных Николаем Константиновичем Рерихом в сотрудничестве с Марией Клавдиевной Тенишевой. Сохранились фотографии интерьера, эскизы художника, появилось новое поколение мастеров, способных со всей чуткостью проникнуть в замысел живописца. Именно к будущему обращены слова княгини М.К. Тенишевой, запечатленные в музее «Талашкино»: «Я сказала себе, что храмы, музеи, памятники строятся не для современников, которые большей частью их не понимают. Они строятся для будущих поколений. Для их развития и их пользы. Остается созданное на пользу и служению юношеству, следующему поколению и Родине» [35].

### Литература

1. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. – СПб.: МИФРИЛ, 1995. – 103 с.
2. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский, Бакст) // Аполлон. – 1909. – №1. – С.43-53.
3. Гнутова С.В., Зотова Е.Я. Кресты. Иконы. Складни. – М.: Интербук-Бизнес, 2000. – 135 с.
4. Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века. Каталог выставки. – М.: Научно-издательский отдел ГИМ, 2008. – 216 с.
5. Коллекция Константиновского дворца. Дар Алишера Усманова. Альбом-путеводитель. Авторы-составители Т. Вайгачева, И. Гоголина, П. Климов и др. – СПб.: 2008. – 112 с.

<sup>24</sup> Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (с 1979 года ВНИИР, ныне ГосНИИР).

6. Маточкин Е.П. Николай Рерих: Мозаики, иконы, росписи, проекты церквей. – Самара: Издательский дом «Агни», 2005. – 199 с.
7. Маточкин Е.П. Образ Иисуса Христа. Серия «Николай Рерих: Вестник Красоты». – Самара: Издательский Дом «Агни», 2007. – 57 с.
8. Монументальная живопись Н.К. Рериха. Исследование и реставрация. К 100-летию со дня рождения Николая Константиновича Рериха. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 56 с.
9. Николай Рерих в русской периодике. 1910 – 1912. Вып. IV. Отв. Ред. А.П. Соболев. – СПб.: ООО «ИПК «Фирма Коста»», 2007. – 584 с.
10. Николай Рерих в русской периодике. Выпуск III. 1907-1909. Составители О.И. Ешалова, А.П. Соболев, В.Н. Тихонова. – СПб.: ООО «ИПК «Фирма Коста», 2006. – 559 с.
11. Озер Джеско. Мир эмалей княгини Марии Тенишевой. – Москва, 2004. – 166 с.
12. Письмо М.К. Тенишевой к Н.К. Рериху от 25 июля 1921 года из Парижа // Отдел рукописей Международного Центра Рерихов (ОР МЦР), фонд 1, опись 1, дело №10743.
13. Письмо М.К. Тенишевой к Н.К. Рериху от 27 января [1922] года из Парижа // ОР МЦР, фонд 1, опись 1, дело №10743.
14. Письмо Н.К. Рериха Е.И. Рерих от 22 августа 1910 года // ОР ГТГ, фонд 44, документ 307, лист 3.
15. Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 1 мая 1922 года из Америки // РГАЛИ, фонд 2408, опись 1, единица хранения 8.
16. Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 18 февраля 1922 года из Нью-Йорка // РГАЛИ, фонд 2408, опись 1, единица хранения 8.
17. Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 26 мая 1905 года // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ), фонд 2408, опись 1, единица хранения 7.
18. Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 3 июня 1922 года из Америки // РГАЛИ, фонд 2408, опись 1, единица хранения 8.
19. Письмо Н.К. Рериха к М.К. Тенишевой от 6 января 1922 года из Америки // РГАЛИ, фонд 2408, опись 1, единица хранения 8.
20. Письмо Н.К. Рериха М.К. Тенишевой от 14 января 1905 года // РГАЛИ, фонд 2408, опись 2, единица хранения 6.
21. Письмо Н.К. Рериха М.К. Тенишевой от 15 августа 1904 года // РГАЛИ, фонд 2408, опись 2, единица хранения 5.
22. Письмо Н.К. Рериха М.К. Тенишевой от 2 сентября 1904 года; Письмо Н.К. Рериха М.К. Тенишевой от 14 сентября 1904 года // РГАЛИ, фонд 2408, опись 2, единица хранения 5.
23. Ранович А.Б. Первоисточники по истории раннего христианства. Античные критики христианства. – М.: Изд-во полит. лит., 1990. – 478 с.
24. Рерих в России. – М.: Международный Центр Рерихов, 1993. – 79 с.
25. Рерих Е. У порога Нового Мира. – М.: МЦР; Мастер-Банк, 2000. – 463 с.
26. Рерих Н.К. Держава Света. Священный Дозор. – Рига: «Виeда», 1992. – 285 с.
27. Рерих Н.К. Листы дневника. – М.: МЦР, 1995-1996.– Т.1. – 671 с.
28. Рерих Н.К. О старине моления. Листки. Сказки. – М.: Международный Центр Рерихов, Благотворительный фонд им. Е.И. Рерих, 1999. – 301с.
29. Рерих Ю.Н. Тибетская живопись. – М.: МЦР; Мастер-Банк, 2002. – 215 с.
30. Ростиславов А. А. Н.К. Рерих. – Пг.: Издание Н.И. Бутковской, 1918. – 54 с.
31. Сорокин Игорь. Художник каменных дел. – М.: Московский рабочий, 1987. – 317 с.

32. Талашкино. Авторы-составители Б.Ф. Рыбченков, А.П. Чаплин. – М.: Изобразительное искусство, 1973. – 183 с.
33. Талашкино. Сборник документов. Составитель, автор вст. статьи, примечаний Л.С. Журавлева. – Смоленск: Издательство «Посох», 1995. – 543 с.
34. Тенишева Мария. Впечатления моей жизни. – М.: Молодая гвардия, 2006. – 464 с.
35. Эрнст Сергей. Н.К. Рерих. – Пг.: Издание общины Св. Евгении, 1918. – 128 с.

Статья поступила в редакцию 10.04.2016 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.015

**«STARTING THE TEMPLE OF THIS LIFE...».  
SPIRITUAL ASPECTS OF COOPERATION  
BETWEEN N.K. ROERICH AND M.K. TENISHEVA**

Tyutyugina Natalia Vladimirovna  
Art historian, PhD in Arts, member of the  
Association of art critics of Russia, associate  
professor of the Department of painting in  
the Ufa State Institute of Arts named after  
Zagir Ismagilov.  
Russia, Ufa.  
tjutjugina@list.ru

**Abstract**

The study focuses on cooperation between the world famous painter Nicholas K. Roerich and Duchess M.K. Tenisheva – philanthropist and the artist-enameller. From 1903 till 1928 they were connected by sincere friendship and creativity. Russian archives preserved correspondence between M.K. Tenisheva and Nicholas K. Roerich. Tenisheva's creative art was close to Roerich by its deep understanding of arts synthesis. Through her enamel works Tenisheva conveyed the bond between an orthodox art, traditions of East and Slavonic paganism. From 1908 till 1914 Nicholas Roerich worked on the murals of the Church of the Holy Spirit at Tenisheva's estate Talashkino near Smolensk that in those times represented the centre of Russian artistic life. In the altar of the church N. Roerich created the image of the Queen of Heaven – Mother of the World. The church was also decorated with mosaics «Vernicle», frescos «The throne of the invisible God» and «Saint Nicholas of Mozhaisk». Mosaic above the church entrance, photographs and interior painting sketches were preserved till present days. The author suggests conducting scientific reconstruction of the murals at the Church of the Holy Spirit at Talashkino according to sketches of Nicholas K. Roerich.

**Keywords:** Nicholas K. Roerich, M.K. Tenisheva, Talashkino estate, Church of the Holy Spirit, image of the Queen of Heaven – Mother of the World, orthodox art of the early twentieth century.

**Bibliographic description for citation:**

Tyutyugina N.V. «Starting the Temple of this life...». Spiritual aspects of cooperation between N.K. Roerich and M.K. Tenisheva. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2016, No 2(3), pp. 160-185. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2016.02.015. Available at: <https://readymag.com/u50070366/575921/32/> (In Russian).

**References**

1. Bobrov Yu.G. *Osnovy ikonografii drevnerusskoi zhivopisi* [The Basics of Old Russian Painting Iconography]. St. Petersburg, MIFRIL, 1995. 103 p.

2. Voloshin M. *Arkhaiizm v russkoi zhivopisi (Rerikh, Bogaevskii, Bakst)* [Archaism in Russian painting (Roerich, Bogayevsky, Bakst)]. *Apollon – Apollo*, 1909, No.1, pp. 43-53.
3. Gnutova S.V., Zotova E.Ya. *Kresty. Ikony. Skladni* [Crosses. Icons. Folds]. Moscow, Interbuk-Biznes Publ., 2000. 135 p.
4. *Knyaginya Mariya Tenisheva v zerkale Serebryanogo veka. Katalog vystavki* [Princess Maria Tenisheva in the mirror of the Silver age. Exhibition catalogue]. Moscow, Scientific and Publishing Department of the State Historical Museum, 2008. 16 p.
5. *Kollektsiya Konstantinovskogo dvortsa. Dar Alishera Usmanova. Al'bom-putevoditel'* [Collection of the Konstantinovsky Palace. The gift of Alisher Usmanov. Guidebook album. The authors-compilers T. Vaigacheva, I. Gogolina, P. Klimov, and others.]. St. Petersburg, 2008. 112 p.
6. Matochkin E.P. *Nikolai Rerikh: Mozaiki, ikony, rospisi, proekty tserkvei* [Nicholas Roerich: Mosaics, icons, paintings, designs of churches]. Samara: Izdatel'skii dom «Agni», 2005. 199 p.
7. Matochkin E.P. *Obraz Isusa Khrista. Seriya «Nikolai Rerikh: Vestnik Krasoty»* [The image of Jesus Christ. Series «Nicholas Roerich: Messenger of Beauty»]. Samara: Izdatel'skii Dom «Agni», 2007. 57 p.
8. *Monumental'naya zhivopis' N.K. Rerikha. Issledovanie i restavratsiya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Nikolaya Konstantinovicha Rerikha* [Monumental painting N.K. Roerich. Research and restoration. To the 100th anniversary of the birth of Nicholas Roerich]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1974. 56 p.
9. *Nikolai Rerikh v russkoi periodike. 1910–1912. Vyp. IV* [Nicholas Roerich in Russian periodicals. 1910–1912. Vol. IV. Ed. A.P. Sobolev]. St. Petersburg, OOO «IPK “Firma Kosta”», 2007. 584 p.
10. *Nikolai Rerikh v russkoi periodike. Vypusk III. 1907–1909* [Nicholas Roerich in Russian periodicals. Release III. 1907–1909. Compiled by O.I. Yeshalova, A.P. Sobolev, V.N. Tikhonov]. St. Petersburg, OOO «IPK «Firma Kosta»», 2006. 559 p.
11. Oser Jesco. *Mir emalei knyagini Marii Tenishevoi* [The world of enamel Princess Maria Tenisheva]. Moscow, 2004. 166 p.
12. Letter of M.K. Tenisheva to N.K. Roerich dated July 25, 1921 from Paris // Department of Manuscripts of the International Center of the Roerichs (OR ICR). F. 1, op. 1, d. №10743.
13. Letter of M.K. Tenisheva to N.K. Roerich dated July 25, 1921 from Paris // Department of Manuscripts of the International Center of the Roerichs (OR ICR). F. 1, op. 1, d. №10743.
14. Letter of N.K. Roerich to E.I. Roerich on August 22, 1910 // Department of Manuscripts of the State Tretyakov Gallery. F. 44, doc. 307, l. 3.
15. Letter of N.K. Roerich to M.K. Tenisheva from May 1, 1922 from America // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2408, op. 1, unit 8.
16. Letter N.K. Roerich to M.K. Tenisheva on February 18, 1922 from New York // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2408, op. 1, unit 8.
17. Letter of N.K. Roerich to M.K. Tenisheva on May 26, 1905 // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2408, op. 1, unit 7.
18. Letter of N.K. Roerich to M.K. Tenisheva from June 3, 1922 from America // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2408, op. 1, unit 8.
19. Letter of N.K. Roerich to M.K. Tenisheva from January 6, 1922 from America // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2408, op. 1, unit 8.
20. Letter of N.K. Roerich M.K. Tenisheva on January 14, 1905 // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2408, op. 1, unit 6.
21. Letter of N.K. Roerich M.K. Tenisheva on August 15, 1904 // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2408, op. 2, unit 5.

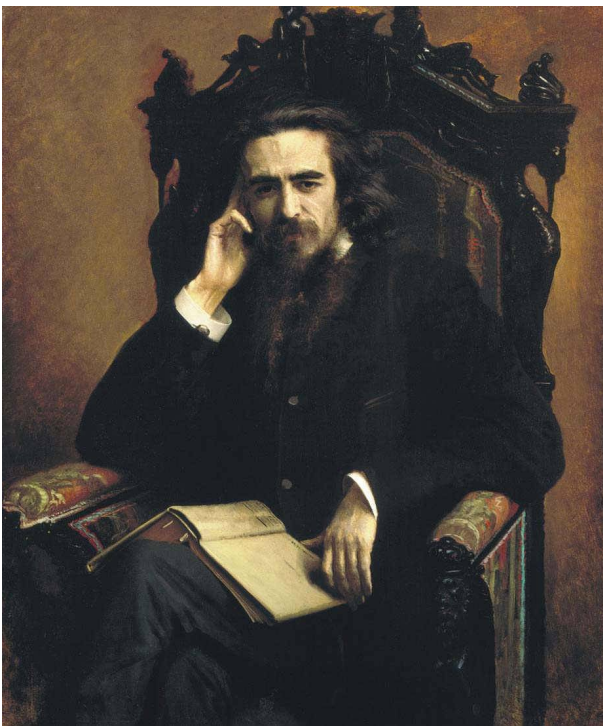
22. Letter of N.K. Roerich M.K. Tenisheva, September 2, 1904; Letter of N.K. Roerich M.K. Tenisheva on September 14, 1904 // Russian State Archive of Literature and Art. F. 2408, op. 2, unit 5.
23. Ranovich A.B. *Pervoistochniki po istorii rannego kbristianstva. Antichnye kritiki kbristianstva* [Primary sources on the history of early Christianity. Antique critics of Christianity]. Moscow, Political Literature Publisher, 1990. 478 p.
24. *Rerikh v Rossii* [Roerich in Russia]. Moscow, International Center of the Roerichs, 1993. 79 p.
25. Roerich E. *U poroga Novogo Mira* [At the threshold of the New World]. Moscow, International Center of the Roerichs, Master-Bank, 2000. 463 p.
26. Roerich N.K. *Derzhava Sveta. Svyashchennyi Dozor* [Power of Light. Holy Watch]. Riga, «Vieda», 1992. 285 p.
27. Roerich N.K. *Listy dnevnika* [Diary sheets]. Moscow, International Center of the Roerichs, 1995–1996. Vol. 1. 671 p.
28. Roerich N.K. *O starine moleniya. Listki. Skazki* [On the old prayers. Leaflets. Fairy tales]. Moscow, International Center of the Roerichs, Charitable Foundation named after E.I. Roerich, 1999. 301 p.
29. Roerich Yu.N. *Tibetskaya zhivopis'* [Tibetan painting]. Moscow, International Center of the Roerichs, Master-Bank, 2002. 215 p.
30. Rostislavov A.A. *N.K. Roerich* [N.K. Roerich]. Petrograd, PH of N.I. Butkovskaya, 1918. 54 p.
31. Sorokin I. *Khudozhnik kamennykh del* [Artist of stone affairs]. Moscow, Moskovskii rabochii, 1987. 317 p.
32. *Talashkino* [Talashkino]. Compiled by B.F. Rybchenkov, A.P. Chaplin. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1973. 183 p.
33. *Talashkino. Sbornik dokumentov* [Talashkino. Collection of documents]. Smolensk, «Posokh» Publ., 1995. 543 p.
34. Tenisheva Mariya. *Vpechatleniya moei zhizni* [Impressions of my life]. Moscow, Molodaya gvardiya, 2006. 464 p.
35. Ernst S. *N.K. Roerich* [N.K. Roerich]. Petrograd, Publication of the community of St. Eugenia, 1918. 128 p.

Received: April 10, 2016.

# Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

## ТРИ РЕЧИ В ПАМЯТЬ ДОСТОЕВСКОГО (выдержки)<sup>25</sup>



**Соловьев Владимир Сергеевич** (1853–1900) – философ, поэт, публицист и литературный критик.

*Крамской И. Н. Портрет Владимира Сергеевича Соловьева. 1885 г. Холст, масло, 113 x 94.  
Источник: Виртуальный Русский музей.*

*От редакции.* Начиная с этого номера журнала, мы планируем публиковать материалы по философии и теории искусства. Как правило, они уже вошли в состав классического наследия по эстетике и искусствоведению, но не утратили свое значение, а в некотором смысле в условиях, когда многие идейные ориентиры в искусстве утрачены или забыты, приобретают особое значение. Предлагаемый ниже текст принадлежит перу выдающегося русского философа Владимира Сергеевича Соловьева (1853–1900), оказавшего громадное воздействие на всю культуру России, периода «серебряного века», стоявшего у истоков русского «духовного возрождения». Его мысли как нельзя лучше отвечают на сегодняшние жгучие вопросы о назначении и сущности подлинного искусства, одним из ярчайших воплощений которого стало творчество Ф.М. Достоевского.

<sup>25</sup> Печатается по изданию: В.С. Соловьев. Сочинения в двух томах. Т. 2. – М.: Мысль, 1988. – С. 290-323.

<...> В первобытные времена человечества поэты были пророками и жрецами, религиозная идея владела поэзией, искусство служило богам. Потом, с усложнением жизни, когда явилась цивилизация, основанная на разделении труда, искусство, как и другие человеческие деяния, обособилось и отделилось от религии.

Если прежде художники были служителями богов, то теперь само искусство стало божеством и кумиром. Явились жрецы чистого искусства, для которых совершенство художественной формы стало главным делом помимо всякого религиозного содержания. Двукратная весна этого свободного искусства (в классическом мире и в новой Европе) была роскошна, но не вековечна <...>. Теперешние художники не могут и не хотят служить чистой красоте, производить совершенные формы; они ищут содержания.

Но, чуждые прежнему, религиозному содержанию искусства, они обращаются всецело к текущей действительности и ставят себя к ней в отношение рабское *вдвойне*: они, во-первых, стараются рабски списывать явления этой действительности, а во-вторых, стремятся столь же рабски служить злобе дня, удовлетворять общественному настроению данной минуты, проповедовать ходячую мораль, думая чрез то сделать искусство полезным. Конечно, ни та, ни другая из этих целей не достигается. В безуспешной погоне за мнимо реальными подробностями только теряется настоящая реальность целого, а стремление соединить с искусством внешнюю поучительность и полезность к ущербу его внутренней красоты превращает искусство в самую бесполезную и ненужную вещь в мире, ибо ясно, что плохое художественное произведение при наилучшей тенденции ничему научить и никакой пользы принести не может.

Произнести безусловное осуждение современному состоянию искусства и его господствующему направлению очень легко. Общий упадок творчества и частные посягательства на идею красоты слишком бросаются в глаза, – и, однако же, безусловное осуждение всего этого будет несправедливо. В этом грубом и низменном современном искусстве, под этим двойным зраком раба скрываются залого божественного величия. Требования современной реальности и прямой пользы от искусства, бессмысленные в своем теперешнем грубом и темном применении, намекают, однако, на такую возвышенную и глубоко истинную идею искусства, до которой еще не доходили ни представители, ни толкователи чистого искусства. Не довольствуясь красотой формы, современные художники хотят более или менее сознательно, чтобы искусство было *реальной силой*, просветляющей и перерождающей весь человеческий мир. Прежнее искусство *отвлекало* человека от той тьмы и злобы, которые господствуют в мире, оно вводило его на свои безмятежные высоты и *развлекало* его своими светлыми образами; теперешнее искусство, напротив, *привлекает* человека к тьме и злобе житейской с неясным иногда желанием просветить эту тьму, умирить эту злобу. Но откуда же искусство возьмет эту просвещающую и возрождающую силу? <...> Изображать еще не значит преобразовать, и обличение еще не есть исправление. Чистое искусство поднимало человека над землей, вводило его на олимпийские высоты; новое искусство возвращается к земле с любовью и состраданием, но **не для того же, чтобы погрузиться во тьму и злобу земной жизни, ибо для этого никакого искусства не нужно, а с тем, чтобы исцелить и обновить эту жизнь.** Для этого нужно быть причастным и близким земле, нужна любовь и сострадание к ней, но нужно еще и нечто большее. Для могучего действия на землю, чтобы повернуть и пересоздать ее, нужно привлечь и приложить к земле *неземные силы*. **Искусство, обособившееся, отделившееся от религии, должно вступить с нею в новую свободную связь.** Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями. Искусство будущего, которое *само* после долгих испытаний вернется к религии, будет совсем не то первобытное искусство, которое еще не выделилось из религии.

Несмотря на антирелигиозный (по-видимому) характер современного искусства, проницательный взгляд сумеет отличить в нем неясные черты будущего религиозного

искусства, именно в двойном стремлении – к полному воплощению идеи в мельчайших материальных подробностях до совершенного почти слияния с текущей действительностью и вместе с тем в стремлении *воздействовать* на реальную жизнь, исправляя и улучшая ее, согласно известным идеальным требованиям. Правда, сами эти требования еще довольно безуспешны. Не сознавая религиозного характера своей задачи, реалистическое искусство отказывается от единственной твердой опоры и могучего рычага для своего нравственного действия в мире.

Но весь этот грубый реализм современного искусства есть только та жесткая оболочка, в которой до времени скрывается крылатая поэзия будущего. Это не личное только чаяние – на это наводят положительные факты. Уже являются художники, которые, исходя из господствующего реализма и еще оставаясь в значительной мере на его низменной почве, вместе с тем доходят до религиозной истины, связывают с нею задачи своих произведений, из нее почерпают свой общественный идеал, ею освящают свое общественное служение. Если в современном реалистическом искусстве мы видим как бы предсказание нового религиозного искусства, то это предсказание уже начинает сбываться. Еще нет представителей этого нового религиозного искусства, но уже являются его предтечи. Таким предтечей был и Достоевский.

<...>

Достоевский не подчинился влиянию господствовавших кругом него стремлений, не следовал покорно за фазисами общественного движения – он предугадывал повороты этого движения и заранее *судил* их. А судить он мог по праву, ибо имел у себя мерло суждения в своей вере, которая ставила его выше господствующих течений, позволяла ему видеть гораздо дальше этих течений и не увлечься ими. В силу своей веры Достоевский верно предугадывал высшую, далекую цель всего движения, ясно видел его отклонения от этой цели, по праву судил и справедливо осуждал их. <...>. Положительный религиозный идеал, так высоко поднявший Достоевского над господствующими течениями общественной мысли, этот положительный идеал не дался ему сразу, а был выстрадан им в тяжелой и долгой борьбе. Он судил о том, что знал, и суд его был праведен. И чем яснее становилась для него высшая истина, тем решительнее должен был он осуждать ложные пути общественного действия.

<...>

Обладание истиной не может составлять привилегии народа так же, как оно не может быть привилегией отдельной личности. Истина может быть только *вселенской*, и от народа требуется подвиг служения этой вселенской истине, хотя бы, и даже *непрерывно*, с пожертвованием своего национального эгоизма. И народ должен оправдать себя перед вселенской правдой, и народ должен положить душу свою, если хочет спасти ее.

<...> Центральная идея, которой служил Достоевский во всей своей деятельности, была христианская идея свободного всечеловеческого единения. <...> Христос не был для него только фактом прошедшего, далеким и непостижимым чудом. Если так смотреть на Христа, то легко можно сделать из Него мертвый образ, которому поклоняются в церквях по праздникам, но которому нет места в жизни. Тогда все христианство замыкается в стенах храма и превращается в обряд и молитвословие, а деятельная жизнь остается всецело нехристианской. И такая внешняя Церковь заключает в себе истинную веру, но эта вера здесь так слаба, что ее достает только на праздничные минуты. Это – *храмовое* христианство. И оно должно существовать прежде всего, ибо на земле внешнее прежде внутреннего, но его недостаточно. Есть другой вид или степень христианства, где оно уже не довольствуется богослужением, а хочет руководить деятельною жизнью человека, оно выходит из храма и поселяется в жилищах человеческих. Его удел – внутренняя индивидуальная жизнь. Здесь Христос является как высший нравственный идеал, религия сосредоточивается в личной нравственности, и ее дело полагается в спасении отдельной души человеческой.

Есть и в таком христианстве истинная вера, но и здесь она еще слаба: ее достает только на *личную* жизнь и *частные* дела человека. Это есть христианство *домашнее*. Оно должно быть, но и его недостаточно. Ибо оно оставляет весь общечеловеческий мир, все дела,

общественные, гражданские и международные, – все это оно оставляет и передает во власть злых антихристианских начал. Но если христианство есть высшая, безусловная истина, то так не должно быть. Истинное христианство не может быть только домашним, как и только храмовым, – оно должно быть *вселенским*, оно должно распространяться на все человечество и на все дела человеческие <...>.

В действительности все общечеловеческие дела – политика, наука, искусство, общественное хозяйство, находясь вне христианского начала, вместо того чтобы объединять людей, разрознивают и разделяют их, ибо все эти дела управляются эгоизмом и частной выгодой, соперничеством и борьбой и порождают угнетение и насилие. Такова действительность, таков факт.

Но в том-то и заслуга, в том-то и все значение таких людей, как Достоевский, что они не преклоняются пред силой факта и не служат ей. Против этой грубой силы того, что существует, у них есть духовная сила веры в истину и добро – в то, что должно быть. **Не искушаться видимым господством зла и не отречься ради него от невидимого добра есть подвиг веры. В нем вся сила человека. Кто не способен на этот подвиг, тот ничего не сделает и ничего не скажет человечеству.** Люди факта живут чужой жизнью, но не они творят жизнь. *Творят жизнь* люди веры.

<...>

Это воссоединение общечеловеческих дел, по крайней мере самых высших из них, в одной христианской идее Достоевский не только проповедовал, но до известной степени и показывал сам в своей собственной деятельности. Будучи *религиозным* человеком, он был вместе с тем вполне свободным *мыслителем* и могучим *художником*. Эти три стороны, эти три высшие дела не разграничивались у него между собою и не исключали друг друга, а входили нераздельно во всю его деятельность. В своих убеждениях он никогда не отделял истину от добра и красоты, в своем художественном творчестве он никогда не ставил красоту отдельно от добра и истины. И он был прав, потому что эти три живут только своим союзом. Добро, отделенное от истины и красоты, есть только неопределенное чувство, бессильный порыв, истина отвлеченная есть пустое слово, а красота без добра и истины есть кумир. Для Достоевского же это были только три неразлучные вида одной безусловной идеи. Открывшаяся в Христе бесконечность человеческой души, способной вместить в себя всю бесконечность божества, – эта идея есть вместе и величайшее добро, и высочайшая истина, и совершеннейшая красота.

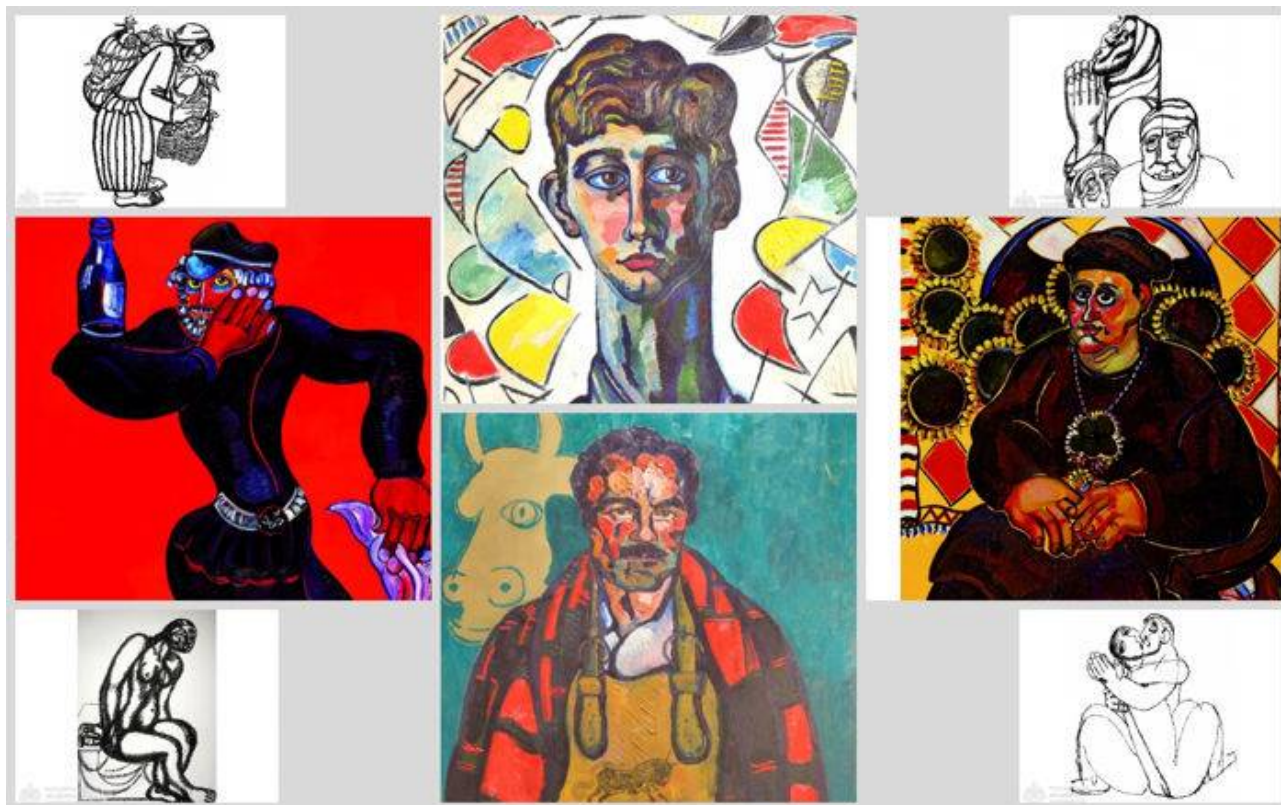
Истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение уже во всем есть конец, и цель, и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир.

<...>

Хочется верить, что наше общество не даром так дружно оплакивало смерть Достоевского. Он не оставил никакой теории, никакой системы, никакого плана или проекта. Но руководящее начало и цель, высшая общественная задача и идея были поставлены им на небывалую высоту. Стыдно будет русскому обществу, если оно сведет свою общественную идею с этой высоты и подменит великое общее дело своими мелкими профессиональными и сословными интересами под разными громкими именами. Конечно, у всякого, и признающего великое всечеловеческое дело, есть свои частные дела и занятия, своя профессия и специальность. И вовсе не нужно бросать их, если только в них нет ничего противного нравственному закону. Всечеловеческое дело потому и есть всечеловеческое, что оно может все совместить и ничего не исключает, кроме злобы и греха. От нас только требуется, чтобы мы своей маленькой части не ставили на место великого целого, чтобы мы не обособлялись в своем частном деле, а старались бы связать его с делом всечеловеческим, чтобы это великое дело мы никогда не теряли из виду, ставили бы его выше и прежде всего, а все остальное уж – потом. Не в нашей власти решить, когда и как совершится великое дело всечеловеческого единения. Но поставить его себе как высшую задачу и служить ему во всех делах своих – это в нашей власти.

# Вестник Академии

ACADEMY NEWS



## ВЫСТАВКА З.К. ЦЕРЕТЕЛИ В НОВОМ ИЕРУСАЛИМЕ

С 16 августа по 30 октября 2016 года в залах Музейно-выставочного комплекса «Новый Иерусалим» (г. Истра, Ново-Иерусалимская наб., 1) будет работать выставка произведений художника-монументалиста, народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств З.К. Церетели.

Устроители выставки: Министерство культуры Московской области, Музейно-выставочный комплекс «Новый Иерусалим» и Российская академия художеств.

Основная часть экспозиции – более двухсот работ, выполненных за последнее десятилетие, – представлена живописными и графическими произведениями. Выставка убедительно демонстрирует силу характера, энергию, дерзновенные поиски и оригинальность художественного видения мастера, которому подвластны все виды, жанры и техники изобразительного искусства. Монументальные скульптурные композиции, выполненные З.К. Церетели, украшают улицы, площади, государственные и общественные здания многих стран мира.

На выставке широко представлена портретная галерея. Среди живописных произведений – портреты родных и близких, многочисленных друзей художника. Об этом красноречиво свидетельствуют названия самих работ – «Мои самые любимые», а также произведения

из серии «Моим друзьям». Целый ряд работ посвящен памяти всемирно известных, глубоко почитаемых художников, творчеству которых З.Церетели всегда отдает должное. Это – Микеланджело, М.Шагал, П.Пикассо, А.Модильяни, Н. Пиросмани. Их образы запечатлены как на живописных полотнах, так и в скульптурных композициях – «Пиросмани и Руссо» и «Мои любимые художники». Одним из самых любимых персонажей мастера является всемирно известный актер Чарли Чаплин, образ которого для художника является источником постоянного вдохновения на протяжении его творческой деятельности. В экспозицию вошли полотна из серии «Чарли Чаплин».

Красочные натюрморты и живописные композиции из серии «Я садовником родился» полны экспрессии, наполнены радостью бытия, свидетельствующей о неизменном интересе художника к окружающему миру. Полотна, на которых запечатлены юношеские воспоминания мастера о старом Тифлисе, уличных празднествах, бродячих музыкантах, цирковых представлениях, вносят яркий колорит в атмосферу выставки, в которой также нашли отражение впечатления от пребывания в зарубежных странах, в частности, в Испании и Франции.

Обширное творчество мастера, выполненное в уникальной авторской технике цветной и черно-белой шелкографии, представлено многочисленными работами из серии «Листы из альбома». В экспозицию также вошли станковые скульптурные композиции из серии «Горожане».

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=31828>



## «СТУПЕНИ»: ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИХАИЛА КУДРЕВАТОГО

В залах Российской академии художеств (Пречистенка, 21) 11–28 августа 2016 года проходила выставка произведений известного петербургского живописца, рисовальщика, монументалиста Михаила Кудреватого «Ступени». Около 50 произведений разных лет представили творчество этого интересного мастера.

Михаил Георгиевич Кудреватый родился в 1957 году в Ленинграде. В 1981 году с отличием окончил Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, где учился в мастерской народного художника, профессора, академика А. А. Мыльникова. После окончания института стажировался в Творческой мастерской под руководством А.А. Мыльникова. С 1983 года Михаил Кудреватый преподает в Институте им. И.Е. Репина на кафедре рисунка. Он член Союза художников России, Союза художников Южной Кореи, почетный профессор Нанкинского художественного института (КНР). Работы мастера находятся в музеях России и частных коллекциях Финляндии, Франции, Италии, Великобритании, США, Китая, Южной Кореи и Тайваня.

Монументалист по образованию, предпочитающий глубокие философские темы и яркие, выразительные формы их воплощения, Михаил Кудреватый является автором масштабных храмовых росписей, исторических и жанровых композиций, портретов, пейзажей, натюрмортов. Его творчество отличает большое тематическое разнообразие. История России с древнейших времен и до сегодняшнего дня, Россия XX века с трагизмом событий и судеб, человек в современном мире, судьба художника-творца, история российской культуры... Этот ряд поистине неисчерпаем.

Петербург – одна из основных тем М. Кудреватого, коренного ленинградца-петербуржца. Исследователи отмечают, что в его работах северная столица предстает «сконцентрировавшей в себе мощную интеллектуальную, духовную, эмоциональную энергию многих поколений». Родной город запечатлен им в камерных мотивах, жанровых композициях, выразительных панорамных пейзажах. На выставке были представлены ключевые работы цикла «Хранители города», одна из ранних работ художника «Осенний мотив», а также триптих «Ленинградский трамвай», посвященный ленинградской блокаде.

Свойственное автору ощущение единства истории, исторических и человеческих судеб воплощается в характере образного пространства его работ, его живописной интерпретации, композиционных приемах, создающих богатейшие ассоциации. Глубоко волнуют художника судьбы поколений, переживших катаклизмы российской истории начала XX века. Образы

членов царской семьи, деятелей культуры «серебряного века», представителей русской эмиграции созданы им в работах, наполненных состраданием и болью. Триптих «Графская пристань», «Русские сезоны», «Танец Айседоры» – основные произведения этой серии. Мироощущение художника исследователи связывают с судьбой его семьи, прошедшей через все перипетии российской истории XX века: с судьбой его деда М.М. Кудреватого – офицера флота, участника Русско-японской войны, инженера-судостроителя, попавшего в водоворот революционных событий, отца – фронтовика, инженера, талантливого, блестяще образованного, художественно одаренного человека, блокадниц бабушки и матери.

Тема памяти, глубинных исторических связей звучит и в работах, посвященных современной российской жизни, – «Новгородская семья», «Сергеич», «Новгородские высотники», «Крещение». Свидетельство постоянных авторских раздумий о развитии культуры, судьбах великих мастеров, судьбе художника в мире – такие произведения мастера, как триптих «Леонардо», «Микеланджело», полотно «Эль Греко», относящиеся к важнейшему направлению творчества мастера.

Экспозицию дополнили ряд российских пейзажей, работ, выполненных в зарубежных поездках.

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=31822>



## «БЕСКОНЕЧНО ОБ ОДНОМ И ТОМ ЖЕ»: ВЫСТАВКА ВЛАДИМИРА КОЛЕСНИКОВА

Выставка произведений Владимира Колесникова, известного московского скульптора, члена-корреспондента Российской академии художеств, работала с 13 сентября по 2 октября 2016 года в залах Российской академии художеств.

Скульптор В. Колесников активно работает в монументальной и станковой пластике. Созданные им памятники украшают площади и улицы многих российских городов. Среди наиболее значительных монументальных произведений – памятники маршалу И.С. Коневу и генералу И.С. Кутайсову в Москве, генералу В.Ф. Маргелову в Вязьме, скульптурные композиции «Подвиг генерала А.Раевского с сыновьями», «Андрей Рублев», «Леонардо» в Москве, мемориальная доска Юрию Визбору в Кабардино-Балкарии и другие.

В. Колесников родился в 1954 г. в Москве. Первые уроки мастерства художник получил у своего отца – замечательного скульптора Юрия Петровича Колесникова, работавшего с такими прославленными зодчими, как И.В. Жолтовский и А.В. Щусев. Вместе с ним участвовал в создании крупных монументов, установленных в Ульяновске, Казани, Вологде, Волгограде. Окончил МСХИ при Суриковском институте, в 1980 г. – Московский технологический институт, отделение скульптуры, где преподавали талантливые педагоги А.Н.Постол и Х.Б.Геворкян. Большую роль в профессиональном становлении художника сыграл скульптор-монументалист Никита Лавинский, возглавлявший в творческом союзе комиссию по работе с молодежью.

Владимир Колесников – мастер станкового скульптурного портрета. Свою раннюю работу – яркую, динамичную композицию из керамики «Постник-Барма» – он посвятил русским зодчим – создателям храма Василия Блаженного. Скульптор постоянно обращается к образам выдающихся деятелей культуры, литературы, истории. В ряду лучших работ

мастера – мраморный бюст А.С.Пушкина (2013), цельный, изысканно и мощно проработанный, тонко передающий масштаб личности великого поэта.

В 1980-е годы В. Колесников проявляет интерес к малым формам станковой скульптуры. Этот период отмечен созданием работ, выполненных в белом мраморе: «Даная», «Незнакомка», «Европа», «Афродита» и др. Скульптор изящно передает чувственные оттенки идеальной красоты обнаженного тела, что достигается мягкими очертаниями скульптурных объемов и тщательной обработкой поверхности материала.

«Понтий Пилат» (1989) ознаменовал новый этап в творчестве Колесникова. На смену классически совершенным женским образам приходит другой герой. Его поза, страдальческое выражение глаз, вырубленный из мрамора приземистый торс, нарочито грубая фактура камня придают особую выразительность образу. В нем есть и острая декоративность, и тонкий психологизм, и глубоко индивидуальный взгляд автора на известную историческую личность.

Владимир Колесников умело сочетает в своих работах несколько материалов: камень, металл, дерево, керамику, алюминий. Его монументально-декоративные композиции «Самый слепой среди глухих», «Возвращение», «Железная купчиха» эффектно смотрятся в природном пространстве, требуют активного восприятия зрителем, которому есть что додумать, дорисовать в воображении.

Скульптор постоянно экспериментирует с выразительными средствами. Так, в работе «Леонардо» (2012г.) он сочетает с традиционной формой античного рельефа новые материалы, в частности, фольгу, обработанную под фактуру и тактильную жесткость металла.

Необычной трактовкой образа выделяется своеобразный памятник Андрею Рублеву (2012). Древнерусский художник изображен скульптором почти в иконописном ключе: над головой его даже обозначен своего рода нимб особой круглой линией металлического капюшона. Эта работа, по словам автора, посвящена отцу, который в свое время создал удивительный образ – руки гениального живописца.

Произведения скульптора находятся в музейных и частных собраниях России, в том числе в Московском музее современного искусства, во многих зарубежных коллекциях: Франции, Германии, Италии, США, Греции и других стран.

В. Колесников награжден медалью «За доблестный труд», орденом «Полководцы России», дипломом Правительства Москвы, медалями «Шувалов» и «За заслуги перед Академией» Российской академии художеств и другими наградами.

Владимир Колесников создал свой собственный неповторимый стиль. Глубокая одухотворенность, острая метафоричность, внутренняя экспрессия образов позволяют говорить о нем как об одном из ярких представителей современной отечественной скульптуры.

В состав экспозиции были включены произведения разных лет – монументальная и станковая пластика.

Источник: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=31874>



## «ВМЕСТЕ»: ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОЛЕГА ОСИНА И ЛЮДМИЛЫ ВОЛОВОЙ

«Вместе» – с этим названием 6-25 сентября в выставочном зале Российской академии художеств прошла выставка заслуженных художников РФ, членов-корреспондентов Российской академии художеств Олега Ивановича Осина и Людмилы Семеновны Володиной.

О. Осин и Л. Волова – известные московские живописцы, члены Московского союза художников, обладатели престижных премий и наград в области искусства (лауреаты Премии города Москвы, стипендиаты Министерства культуры Российской Федерации и др.), участники многочисленных российских и международных выставочных проектов.

Произведения авторов находятся в собраниях крупных музеев и картинных галерей России (Государственной Третьяковской галереи, Московского музея современного искусства и др.), а также в российских и зарубежных частных коллекциях.

Выставка не случайно названа «Вместе» – авторы более полувека проходят жизненный и творческий путь вместе, рука об руку.

Художники родились в Москве: Олег Иванович в 1939 году, Людмила Семеновна – в 1941. Первым шагом в мир искусства для мастеров стали занятия, которые они посещали в изостудии Дома пионеров Бауманского района на Спартаковской площади, где преподавали В.Н. Рудай, а затем В.К. Васильцов, ученик А.А. Дейнеки.

В 1957 году О.И. Осин поступил в Московское областное художественное училище памяти 1905 года, где его наставником был А.М. Дубинчик – выдающийся мастер московской живописной школы. А в 1967 году окончил отделение монументально-декоративной живописи Московского Высшего художественно-промышленного училища (б. Строгановского), где его наставниками были Г.М. Коржев и Ф.Ф. Волошко.

Л.С. Волова в 1966 году окончила художественно-графический факультет Московского государственного педагогического института им. В.И. Ленина. Среди ее педагогов были такие выдающиеся мастера, как В.П. Ефанов, К.И. Финогенов, Н.П. Христенко, А.А. Унковский, А.Д. Максимов.

Несмотря на то, что художники получили известность как монументалисты, они много и плодотворно работают в станковом искусстве, создавая целые серии живописных произведений.

В конце 1960-х – начале 1970-х годов Осин и Волова совершают ряд творческих поездок: на Кольский полуостров, в Заполярье, к Баренцеву морю, а позднее – в Сибирь на строительство Усть-Илимской ГЭС и на Байкал, итогом которых становятся картины, приближенные к натурному этюду, пейзажу, лишённому случайных черт и лишних подробностей. В начале 80-х годов у авторов появляются яркие красочные серии работ, отражающие красоту южной природы Болгарии и Крыма. Стоит отметить, что работа сериями – одна из характерных особенностей творческого метода мастеров.

В 80-е годы наряду с успешной работой над монументальными проектами, значительно расширяется диапазон живописных возможностей О. Осина и Л. Воловой. Появляются новые художественные приемы, обогащается палитра, формируются характерные особенности авторского стиля и намечается круг наиболее важных тем творчества художников. «Особенно люблю писать природу, пейзаж, преимущественно – пейзаж с архитектурой, где архитектура органично вырастает из окружающей среды», – отмечает Олег Иванович. В это время Олег Осин увлеченно пишет исторические места под Москвой, такие старинные города, как Дмитров, Коломна.

Иные приоритеты у Людмилы Воловой: «Мне нравится изображать мое ближайшее окружение – семью, собаку. После зимней московской жизни всегда поражает в южных краях нарядная праздничная толпа в обрамлении южной природы». В произведениях этого периода воплощена тема гармонии человека и мира.

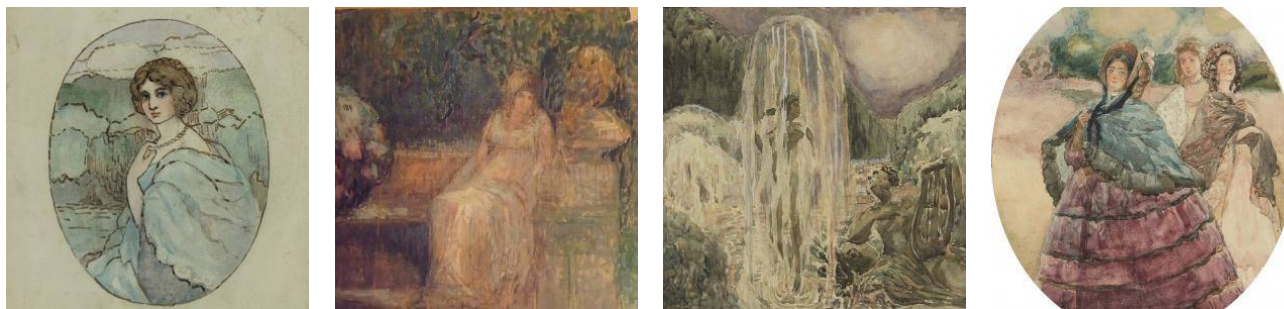
Важным творческим стимулом для дальнейшего развития искусства стали для художников поездки в Иерусалим, во Флоренцию и в Венецию, состоявшиеся на рубеже нового тысячелетия. Под непосредственным впечатлением от Святой Земли, О.И. Осин создает живописную серию «Тысячелетья неизменны твои холмы, Иерусалим». За эту серию художник был удостоен серебряной медали Российской академии художеств. Большие пастельные композиции, смелые по цвету, с уверенным рисунком стали основой обширной израильской серии «Прикоснуться к вечности» Л.С. Воловой. Работа мастера над этими произведениями была отмечена дипломом Российской академии художеств. Итальянские впечатления послужили стимулом для обращения Осина и Воловой к редкому ныне жанру станковой мозаики, имеющему свои выразительные особенности, отличные от живописи маслом.

Представители этого семейного тандема создали много интересных и художественно цельных произведений в архитектуре, которые поставили их в ряд замечательных мастеров-монументалистов Москвы. Хорошо известно оформление станции «Менделеевская» (1987) московского метрополитена с оригинальным дизайном системы освещения, напоминающим структуру кристаллической решетки льда. Особого упоминания заслуживают флорентийские мозаики станций метро «Комсомольская» и «Парк культуры» (1987–1988) в Нижнем Новгороде. Наряду с работами для метрополитена Осин и Волова выполнили ряд проектов комплексного оформления зданий. Здесь стоит особенно отметить решение фасада и интерьеров СГПТУ № 22 работников порта в городе Ильичевске на Украине (1981–1982), а также грязелечебницы подмосковного санатория «Дорохово» (1983–1984). Отталкиваясь от типовых для того времени архитектурных проектов, авторы сделали облик каждого здания

неповторимым при помощи рельефов, мозаик и росписей, сюжетно связанных с его функциональным назначением.

Обращаясь к различным видам и жанрам искусства, Олег Осин и Людмила Волова и сегодня ставят перед собой все новые творческие задачи. Их работы отмечены сложным пластическим, колористическим и композиционным замыслом, и, что особенно ценно, собственным восприятием жизни, которое они преобразовывают в искусство. В экспозиции были представлены свыше ста произведений, которые убедительно продемонстрировали значительный творческий путь, который был пройден мастерами почти за полвека.

Источник: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=31849>



## «ВОЗВРАЩЕНИЕ. АКВАРЕЛИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Так называлась персональная выставка Александры Коноваловой, которая проходила в залах РАХ Галереи искусств Зураба Церетели.

Были представлены произведения художницы, и состоялся премьерный показ фильма «Берег лучших миров». Фильм-фабула рассказывал о творчестве и судьбе художника А. Коноваловой, в котором авторам удалось очень искренне передать лиричность, утонченность творческой натуры героини, и в тоже время представить абсолютно документальную историю жизни конкретного человека и его произведений.

Нам отлично известны многие имена из эпохи декаданса, ознаменовавшейся в российском искусстве расцветом символизма. Михаил Врубель и Александр Бенуа, Вячеслав Иванов и Анна Ахматова, Вацлав Нижинский и Ида Рубинштейн. В это же самое время существовали удивительные художники, не участвовавшие в бурной выставочной деятельности, не входившие в объединения и группы, но не менее интересные, создававшие произведения не меньшей художественной силы, чем именитые мастера. Одним из таких творцов является Александра Сергеевна Коновалова.

Она родилась в Москве в 1889 году. Под влиянием поэтических настроений и суфражистских стремлений к самостоятельности четырнадцатилетней барышней в 1903 году она поступает в Строгановское училище. В 1906 году училище временно было закрыто, и она с товарищами уехала в Париж, где пробыла около года, посещая студию Colarossi, оттачивая глаз в залах Лувра и черпая вдохновение в кафе на холмах Монмартра.

Любовь Агафонова (искусствовед, директор галереи «Веллум») так написала об истоках творчества художницы: «В первую очередь огромное влияние на творчество Коноваловой, конечно, оказал Михаил Врубель... Мифотворчество, культ удивительного, балансирующего на грани яви и сна».

Врубель – не единственный гений, оставивший отголосок в графике Коноваловой. Художница была заморожена усадебными грезами Борисова-Мусатова. Скучающие дамы в кринолинах – излюбленные героини многих молодых творцов тогдашней эпохи. Поэты и художники с упоением использовали повествовательный, литературный мотив в своих произведениях, черпая вдохновение в эпосе или Евангельском сюжете. Акварели Коноваловой – целиком порождение и лицо русского символизма.

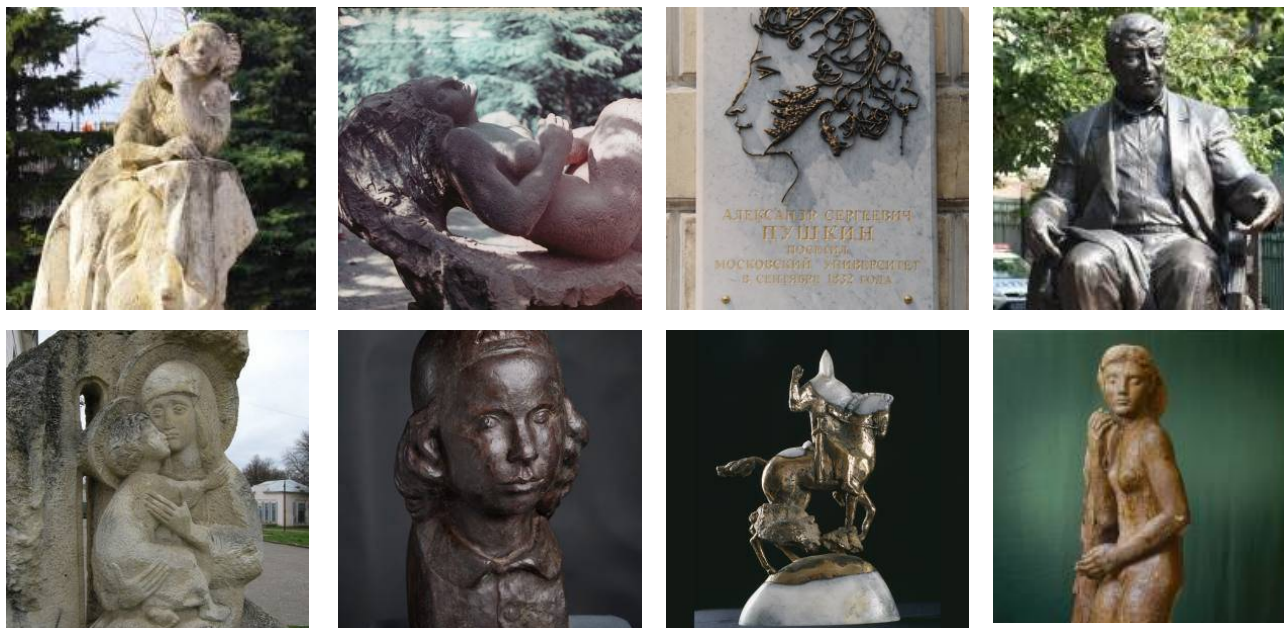
На выставке экспонировались произведения Коноваловой в основном рубежа 1900–1910-х годов. Любовь Агафонова пишет: «Длинные, словно дождевые нити, акварельные мазки («После объяснения», «Руслан и Людмила») сменяются их жемчужной прозрачностью («Золото Рейна», «Пленница Змея»). К концу десятых годов приверженность Коноваловой к новизне приводит к плакатной откровенности красочных композиций, к обобщению фигур («Беление холста»).

Завершают ретроспективу акварели, которые Александра Сергеевна создавала, живя на Чукотке в 1930-е годы. Здесь художница продолжает мифотворчество, изыскивая

сказочное, такое любимое в начале века. Изображая танец шаманов («Обрядовый танец»), она заворожена не только красками чукотской земли, но и людьми, живущими в ирреальном, таинственном мире. Земли, где камень и ездовая собака, наделены мистической силой и влияют на судьбу сегодняшнего дня и протеканию жизни Вселенной в равной степени. Этот живой мир-сон созвучен мироощущению Александры Коноваловой и так ею любим и близок.

К сожалению, те крупницы информации, которые удалось собрать, не могут обстоятельно рассказать об Александре Коноваловой – удивительной художнице первой трети XX века, обстоятельствах ее жизни и смерти. Нам остались только ее акварели – замечательные произведения искусства, достойные занять место в истории культуры.

Источник: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=31848>



## ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИГОРЯ НИКОЛАЕВИЧА НОВИКОВА

Выставка произведений скульптора, члена Союза художников Российской Федерации, члена-корреспондента Российской академии художеств Игоря Николаевича Новикова работала в залах Российской академии художеств с 9 августа по 4 сентября 2016 года.

В состав экспозиции вошли скульптурные произведения разных лет – это станковая пластика и фотографии монументальных произведений.

Игорь Новиков – яркий представитель современной отечественной скульптуры, активно и плодотворно работающий как в монументальной, так и станковой пластике. Монументальные творения мастера украшают площади, улицы и парки городов России, Прибалтики, Средней Азии.

Игорь Николаевич Новиков родился в 1951 году в Москве. Окончил Московский государственный художественный институт им. В.И.Сурикова, где получил фундаментальную подготовку у крупнейших скульпторов Николая Томского и Михаила Бабурина.

Новиков – художник широкого профессионального диапазона. Мир его скульптурных образов отличает полифоническая гармония пластических форм, разнообразие композиционных решений и художественных стилей. Художник владеет богатым арсеналом средств классической и современной пластики, уверенно чувствуя себя в разных скульптурных жанрах и материалах. Портреты, мемориальные знаки, эскизы памятников, исторические, жанровые и анималистические композиции раскрывают яркую творческую индивидуальность скульптора.

Творческая деятельность И.Н. Новикова началась в середине 70-х годов прошлого столетия. Вскоре после окончания института молодой скульптор начал создавать талантливые запоминающиеся произведения, участвовать в самых значительных выставках скульптуры – всероссийских, всесоюзных, международных и награждается многочисленными дипломами выставок. А также активно участвует в творческих скульптурных симпозиумах.

Среди наиболее значительных монументальных произведений И.Н. Новикова – памятники Александру Невскому во Владимире (2003г.), погибшим сотрудникам ФСБ

в Нижнем Новгороде (совместно со скульптором И.А.Черноглазовым, 2009 г.), поэту Расулу Гамзатову в Москве (совместно со скульптором Ш. Канайгаджиевым, 2013 г.) и др.

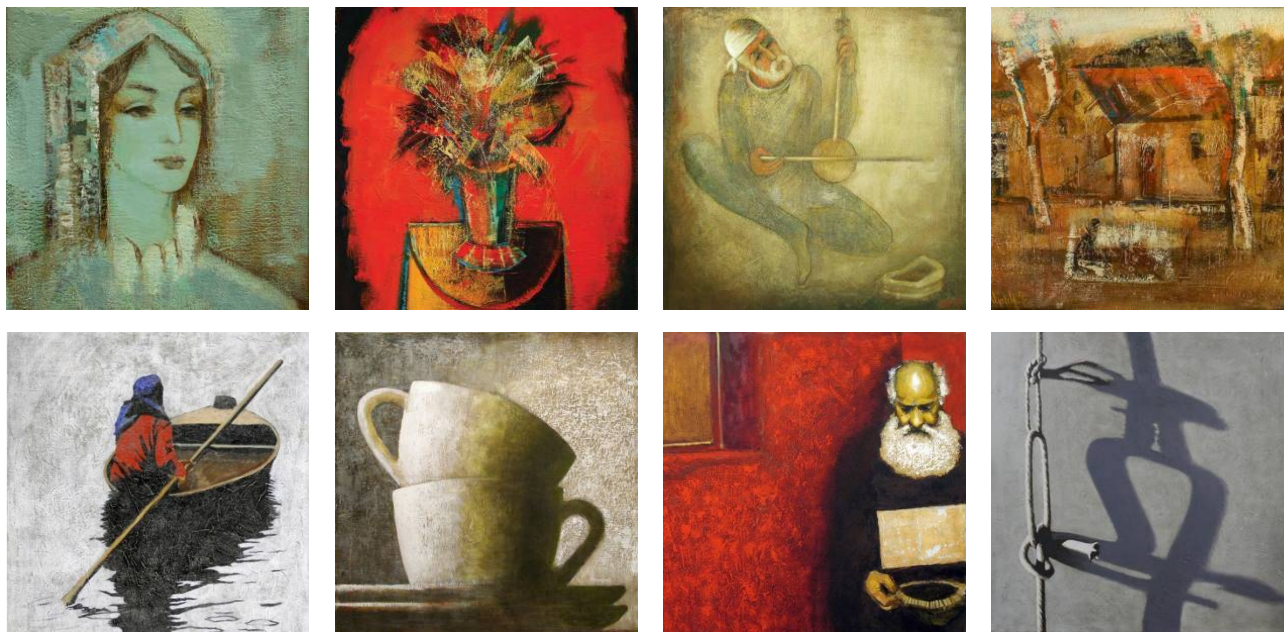
И.Н. Новиков вносит свой вклад в формирование городской исторической художественной среды, создавая мемориальные доски выдающимся общественным деятелям, писателям, ученым, поэтам, военачальникам. Среди них особое признание заслужили памятный знак А.С. Пушкину на здании МГУ на Моховой, мемориальные доски министру связи СССР Н.Д. Псурцеву, математику Н.Н. Боголюбову (2010 г.), Киму Филби (2010 г.), Н.В.Турбину (2013 г.), А.Б. Чаковскому (2012 г.), народным артистам СССР М. И. Прудкину, О. Н. Ефремову, Ф.И. Тютчеву в Мюнхене.

Важное место в творчестве И. Новикова занимает портретный жанр. В своих портретах скульптор не только добивается максимального сходства с внешним обликом модели, но и насыщает образ психологизмом, внутренней экспрессией, тонкой поэзией и лиризмом, выявляя многогранность человеческой природы, ее духовную сущность.

Яркий многогранный и неординарный талант И.Н. Новикова позволяет ему обращаться к разным скульптурным жанрам, создавая произведения одухотворенные, глубокие, эмоциональные, будь то монументальные или станковые работы. Аналитичность, любовь к метафоре, способность к художественным обобщениям и своеобразие стиля, свойственные творчеству Игоря Новикова, неизменно вызывает стойкий зрительский интерес.

Универсальность дарования и творческих интересов, высочайшее мастерство принесли И.Н. Новикову заслуженное признание в России. Его работы находятся в собраниях крупнейших музеев страны, таких как Государственная Третьяковская галерея и Музей современного искусства в Софии (Болгария), а также в частных коллекциях России, Германии, США, Польши, Чехии. И.Н. Новиков награжден дипломами Российской Академии художеств (1998 и 2001 гг.), является лауреатом Премии СВР (Служба внешней разведки РФ) за создание доски разведчику Киму Филби (2011 г.). В 2013 г. награжден грамотой Министерства культуры Российской Федерации.

Источник: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=31792>



## «ДИАЛОГ С СЫНОМ»: ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЮРИЯ ГРИГОРЯНА И ЮРИЯ ГРИГОРЯНА МЛАДШЕГО

«Диалог с сыном» – так называлась выставка Юрия Суреновича Григоряна и Юрия Юрьевича Григоряна, которая проходила с 6 по 25 сентября в Галерее искусств Зураба Церетели. Ю.С. Григорян – заслуженный художник РФ, член-корреспондент Российской академии художеств, а Ю.Ю. Григорян – член Союза художников.

Юрий Суренович родился в 1946 году и уже более полувека живет и работает в Москве, однако все его холсты дышат воспоминаниями о его родине – Нагорном Карабахе. Получив основательную школу живописи в Московском художественном училище памяти 1905 года и в Московском художественном институте имени В.И. Сурикова, в мастерской профессора Н.А. Пономарева, художник нашел свой стиль, выработал собственную живописную манеру и в настоящее время широко известен как в России, так и за рубежом. Его произведения пользуются спросом у коллекционеров, оценены именитыми критиками и искусствоведами. Основные черты его творческого почерка – яркая колористическая насыщенность, гармонично выстроенная композиция, оригинальная техника, с помощью которой он добивается сложной и своеобразной фактуры красочного слоя.

Образы, создаваемые Юрием Суреновичем, погружают зрителя в солнечный мир Кавказа и его жителей. Плавно, почти незаметно для глаза перетекающие цвета и формы, световая и тоновая среда наполняют полотна дымкой, флером ностальгии по детству, проведенному в горном селе.

Искусствовед Илья Трофимов пишет о творчестве художника: «Одна из причин возникновения этого живописного канона, на мой взгляд, в том, что художник неизменно обращается к ключевым мотивам своего мирозерцания. Дом отца, силуэт буйвола, женские фигуры в традиционной одежде, сухое дерево, топография селения, окруженного горами, – те основополагающие элементы, без которых и вне которых произойдет отрыв от важных для художника человеческих смыслов – родины, детства, истории...».

Отдельную нишу в творчестве художника занимает портрет. Мудрые мужчины, прекрасные женщины задумчиво смотрят вдаль с еле уловимой улыбкой, притягивая и погружая зрителя в свой внутренний мир.

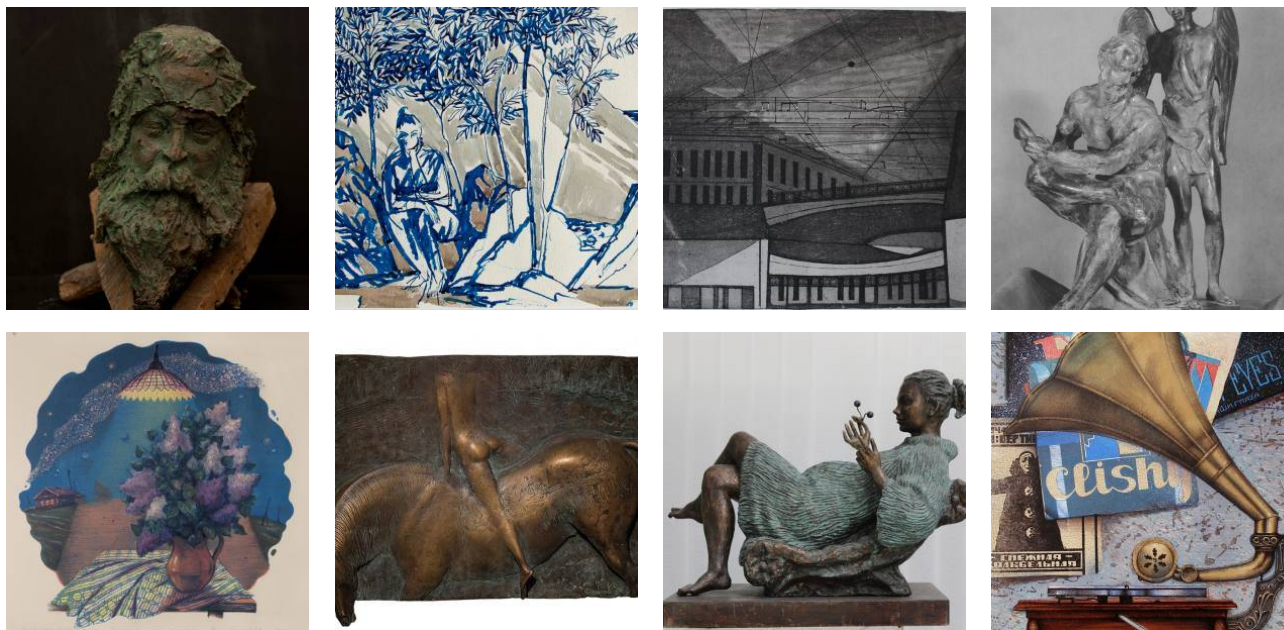
Более 60 произведений Юрия Суреновича находятся в собраниях крупнейших художественных музеев и галерей России и стран СНГ, а также в российских и зарубежных частных коллекциях, например, М.С. Горбачева, Альберта Гора и др. На счету художника участие более чем в 200 выставках и десятках аукционов, в том числе благотворительных.

Юрий Юрьевич Григорян родился в 1997 году в Москве. Получил начальное образование в Московском художественном лицее при Академии художеств, затем окончил институт имени В.И. Сурикова, удостоившись за свою дипломную работу медали Академии художеств. С 1997 года художник является участником многих молодежных выставок и по сей день активно участвует в ряде проектов, экспонирующих его произведения на различных творческих площадках. Картины Ю.Ю. Григоряна находятся в коллекциях Музея современного искусства в Москве, Государственного музея искусств народов Востока, а также в частных собраниях в России, Италии, Хорватии, Англии, Австралии, США, Канаде, Германии, Корее, Китае. Неизменно участвует в благотворительных аукционах.

Юрия Юрьевича также занимает тема истоков, земли его предков, на которую он часто возвращается в поисках вдохновения. Его произведения отличаются внутренним переживанием, рефлексией, переданной через образы предметного мира, изображенного с острыми светотеневыми контрастами. Именно в работе со светом отчетливо проявляется собственный живописный стиль художника. К характерным чертам художественного мышления этого автора можно отнести серийную разработку большинства интересующих его тем. Так, в экспозиции представлены жанровые серии «Дети» и «Одиночество», в которых одинокая фигура на полотне как символ тревожного настроения и отчужденности контрастирует с яркой и теплой цветовой палитрой.

Отец и сын не впервые участвуют в совместных выставках, ряд их состоялся в Германии, Хорватии, Армении и Москве. В нынешней экспозиции включено было включено более 120 произведений.

Источник: <https://www.rah.ru/news/detail.php?ID=31850>



## «УЧИТЕЛЯ И УЧЕНИКИ»

«Живопись тех, кто учится у меня,  
– живая, а тех, кто подражает мне, –  
безжизненная, мертвая».

*Ци Байши*

В Симферопольском художественном музее с 30 сентября по 30 октября работала уникальная выставка академиков РАХ и художников-стажеров творческих мастерских РАХ.

Творческие мастерские Российской академии художеств – уникальное, не имеющее аналогов явление в художественном образовании. Современные мастерские имеют более чем полувековую историю – это особая страница в становлении отечественного искусства, ценность российской и мировой культуры. При воссоздании Академии художеств в 1947 году, когда качеству художественного образования придавалось особое значение, для наиболее успешных выпускников институтов была предусмотрена возможность продолжить образование под руководством выдающегося мастера-академика.

На протяжении многих десятилетий Российская академия художеств как государственная академия являлась центром, формирующим и координирующим направления культурной политики в сфере изобразительного искусства и архитектуры. Объединяя лучшие профессиональные творческие силы и представляя собой трехступенчатую систему образования по системе «школа-вуз-академия (творческая мастерская)», Академия художеств на государственном уровне определяла и успешно решала задачи образовательно-воспитательного значения.

Сегодня в довольно сложных условиях, когда социальный статус художника существенно снизился под действием целого спектра проблем политического и экономического характера, Российская академия художеств стремится не только сохранить, но и развить многолетний положительный опыт взаимодействия общества и творца, в том числе и посредством сохранения такой формы, как «творческая мастерская». В нестабильной социальной обстановке, когда обстоятельства порой вынуждают художника, окончившего вуз, работать не по специальности, возможность заниматься любимым искусством в стенах Академии становится настоящим спасением.

Обучение в творческой мастерской сегодня не только обеспечивает бесценную возможность непосредственного живого общения с мастером, но и задает безграничный диапазон эксперимента по исследованию и внедрению в современный художественный и образовательный процесс инновационных техник и технологий. Художники, проходящие творческую практику в мастерских, – активные участники художественной жизни, лауреаты многих премий и наград. Каждая из мастерских имеет свою историю, традиции и неповторимое лицо, ведь руководителем мастерской становится тот, кто счастливо обладает сочетанием талантов творца и педагога.

Выставочный проект «Учителя и ученики» сложился из ряда предшествующих выставок с участием академиков Российской академии художеств и их учеников – художников-стажеров творческих мастерских Российской академии художеств города Москвы. Педагогов, воспитавших и выпустивших в свет несколько поколений молодых творцов, представляют: Президент Российской академии художеств Зураб Константинович Церетели, академики РАХ: Владимир Ефимович Цигаль, Алексей Дементьевич Шмаринов, Александр Владимирович Цигаль, Евгений Николаевич Максимов, Дмитрий Никитович Тугаринов, Андрей Владимирович Балашов.

В данной экспозиции представлены произведения живописи, скульптуры, графики, монументальной и станковой живописи.

Скульптура, выполненная в стенах творческой мастерской, руководимой ярким представителем замечательной творческой династии, академиком РАХ, народным художником РФ Александром Владимировичем Цигалём, свидетельствует о высокопрофессиональном владении пластическим языком и свободой творческого мышления. Обращаясь к различным жанрам, будь то портрет или философская композиция, художники стремятся к выразительности и глубине передачи образа.

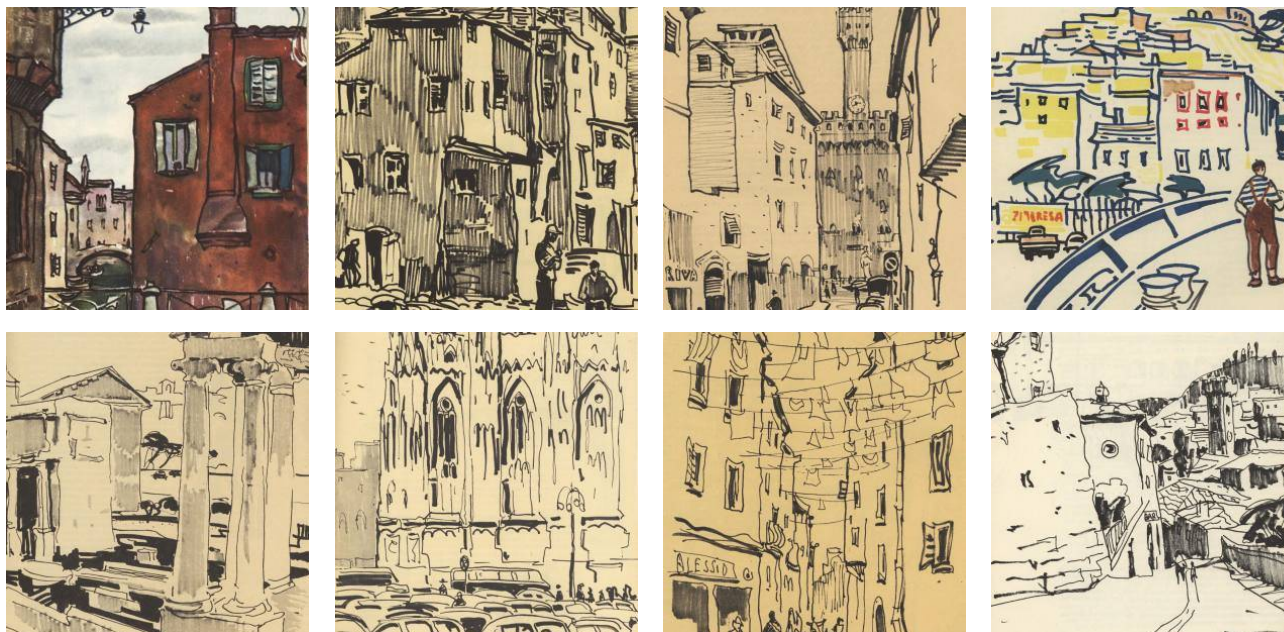
Мастерскую графического искусства под руководством тончайшего пейзажиста, мастера графического станкового искусства и книжной графики академика РАХ, народного художника РФ Алексея Дементьевича Шмаринова отличает благородство сдержанных решений, аристократичность форм и глубина содержательно-пластических поисков. Работы его учеников – это наглядный пример преемственности традиций академической школы, которые не скованы строгими учебными канонами, а развивающие свои творческие возможности в разных направлениях, взяв академическую школу за основу.

Относительно недавно число мастерских-«жемчужин» пополнилось новой – мастерской монументальной живописи. Ее руководителем стал академик РАХ, народный художник РФ Евгений Николаевич Максимов – крупнейший мастер монументального искусства, выдающийся педагог, автор росписей православных храмов по всему миру, в числе которых сложнейшая купольная композиция Храма Христа Спасителя в Москве. В условиях активного процесса воссоздания и строительства храмов в России и за рубежом, особой востребованности профессионалов высокого уровня, воспитанники Е.Н. Максимова успешно работают в области церковного искусства. Вместе с тем, художники мастерской создают яркие и оригинальные произведения в самых разных видах, техниках и направлениях искусства.

Знакомство с данной экспозицией предоставило как широкому кругу любителей изобразительного искусства, так и специалистам, редкую возможность заглянуть в закрытые творческие лаборатории, узнать о результатах таинственного процесса зарождения большого мастерства.

*Мария Вяжевич,  
академик РАХ*

Источник: [https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=31939&sphrase\\_id=53883](https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=31939&sphrase_id=53883)



## ВЫСТАВКА «АЛЕКСЕЙ ШМАРИНОВ. ПРОГУЛКИ ПО ИТАЛИИ» В АБРАМЦЕВО

Выставка с таким названием работала с 30 июля по 28 августа 2016 года в Московской области, в селе Абрамцево, в Музее-заповеднике «Абрамцево».

На ней зрители увидели более пятидесяти акварельных и графических работ, созданных под впечатлением от поездок по солнечной, гостеприимной Италии в 60-80-е годы XX века крупнейшим мастером, народным художником Российской Федерации, лауреатом Государственной премии РСФСР имени И. Е. Репина, академиком Российской академии художеств Алексеем Дементьевичем Шмариновым.

Живописные уголки итальянской земли, сокровища мирового искусства, лица и характеры итальянцев, узкие улочки, мосты, автостреды, огни, звуки, свет и тени больших городов – всё это нашло отражение в работах мастера. Среди экспонируемых произведений – акварельные работы «Следы истории. Италия» (1989), «Рим. Вилла Абамелек» (1983), «Неаполь в лучах восходящего солнца» (1982), а также цикл графических рисунков «От Рима до Флоренции».

Творчество А.Д. Шмаринова известно и признано в России и за рубежом. Его произведения входят в собрания крупнейших музеев мира. Верность лучшим реалистическим традициям отечественного и мирового искусства, широта кругозора, цельность художественного восприятия окружающего мира – те качества, которые каждый может увидеть в работах мастера. Выставка позволила погрузиться в итальянскую культуру, познакомиться с особенностями жизни и быта итальянцев тех времён, прогуляться по улицам и площадям Рима, Генуи, Милана, Помпеи, Неаполя, Флоренции и взглянуть на шедевры мирового искусства глазами художника.

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=31760>



## ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ З.К. ЦЕРЕТЕЛИ ВО ПСКОВЕ

Выставка произведений крупнейшего живописца, скульптора, монументалиста, народного художника СССР и РФ, президента Российской академии художеств З.К. Церетели работала с 23 июля по 31 августа 2016 года в залах Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.

Устроители выставки – Государственный комитет Псковской области по культуре, Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник и Российская академия художеств.

З.К. Церетели – художник широчайшего творческого диапазона, произведения которого стали неотъемлемой частью отечественной художественной культуры, его монументальные работы установлены во многих странах мира, они украшают площади и скверы Москвы, других городов России, стран СНГ и дальнего зарубежья, среди которых США, Франция, Испания, Италия, Япония, Великобритания, Бразилия, Уругвай и др.

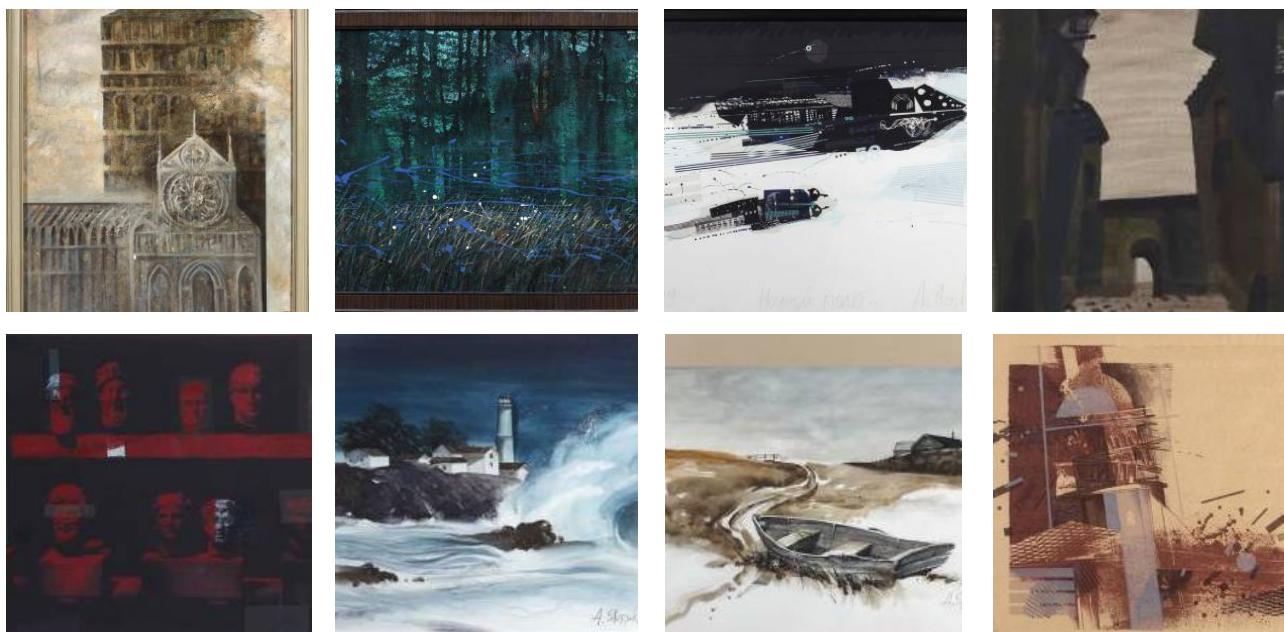
Художником созданы многие сотни картин, графических листов, красочных витражей, скульптурных композиций, рельефов, эмалей, отмеченных монументальным видением окружающего мира.

З.К. Церетели – не только монументалист, создающий произведения грандиозного масштаба, он увлеченно занимается живописью, которая является для него творческой лабораторией, внутреннем содержанием жизни. Мастер постоянно экспериментирует в своих полотнах, которые независимо от поиска всегда несут на себе след могучей творческой и человеческой индивидуальности автора. Основным в живописном творчестве автора остается выражение оптимистического взгляда на жизнь, яркого темперамента, желание выразить в красках собственное мироощущение. Цвет превращается в основное средство передачи пространства, ритма, формы.

В состав экспозиции вошло около 50 произведений художника – более 30 живописных работ, а также 10 рельефов. Среди живописных полотен – портреты близких, друзей и знакомых, жанровые композиции, фольклорные сцены из жизни старого Тбилиси, натюрморты, работы из серий «Я садовником родился», «По Швейцарии» и др. Эти неповторимые произведения, отмеченные силой таланта, безграничной фантазией и воображением художника, демонстрируют с присущей им мажорной интонацией неизменный интерес мастера к окружающему миру.

Примечательно, что ровно тринадцать лет назад в рамках проведения мероприятий, посвященных 1100-летию основания города, состоялось открытие памятника Святой Равноапостольной княгине Ольге, первой христианке в русском княжеском роду, благодарную память о которой хранит Россия и её родина – Псковская земля. Ольга изображена стоящей, со щитом и мечом. Автор скульптурной композиции З.К. Церетели передал её в дар городу Пскову в связи с его юбилеем.

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=31760>



## ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ЯСТРЕБЕНЕЦКОГО. К 60-ЛЕТИЮ ХУДОЖНИКА

Выставка произведений академика РАХ, заслуженного художника РФ Александра Ястребенецкого открылась 4 октября 2016 года в выставочных залах Российской академии художеств. Выставка приурочена к 60-летию мастера.

В состав экспозиции вошли произведения живописи и графики разных лет.

Александр Ястребенецкий – личность незаурядная и яркая, мастер, обладающий неповторимым индивидуальным творческим почерком. Его гравюры, офорты и шелкография стали воплощением высокой профессиональной культуры, авторской трансформации традиций и открытий русской и мировой графики.

Универсальное дарование художника ярко проявилось как в станковых графических произведениях и в иллюстрировании книг, так и в сфере живописи.

Александр Ястребенецкий родился в 1956 г. в Ленинграде в семье замечательного художника Григория Даниловича Ястребенецкого. Окончил Ленинградскую среднюю художественную школу, в 1980 г. – Институт живописи, скульптуры и архитектуры им И.Е. Репина. Романтическое очарование Петербурга, «раскат берегов и улиц» родного города оказали плодотворное воздействие на эстетические предпочтения и вкус будущего мастера.

А. Ястребенецкий – участник более 300 городских, всесоюзных и международных выставок. Состоялось около 20 персональных выставок художника в России и за рубежом – в Германии, Великобритании, Испании. В 1979 г. был стипендиатом шотландского Совета по искусству и проходил стажировку в Glasgow Print Studio (Глазго, Великобритания).

Широта кругозора, стремление к полноценному авторскому самовыражению заставляли А. Ястребенецкого пробовать себя в разных сложных сферах профессиональной деятельности. Увлечение дизайном и архитектурным проектированием никогда не уведило его в сторону от занятия графикой, напротив, вошли в творчество мастера как новые формальные и образно-пластические качества.

Художник постоянно экспериментировал в различных техниках печатной и уникальной графики. В совершенстве владея рисунком, резцовой гравюрой, акватинтой и меццо-тинто,

монотипией, он отдавал предпочтение офорту и одновременно осваивал выразительные особенности шелкографии.

Безукоризненное чувство гармонии формы и пространства, отношений света и тени, линии и пятна, цветовых контрапунктов позволяют Ястребенецкому в таких работах, как «Лодки», «Маяк» из серии «Конец сезона», «Ночной полет», «Санкт-Петербург. Серебряный век», «Собор и башня», «Теплый вечер», «Нева. Ледоход» и др. достигать эмоциональной полифонии минимальными художественными средствами и техническими приемами.

Его графические листы: «Раскопки на юге пустыни», «Иллюстрации к краткому курсу палеонтологии», «Британский музей», посвященные архитектуре и искусству древних цивилизаций, вызывают самые различные ассоциации, в них сопряжены реальность и фантазия, время и пространство.

Произведения А. Ястребенецкого находятся в многочисленных частных и государственных коллекциях в России и за рубежом, в т.ч. в Псковском государственном музее искусств, Норильской государственной картинной галерее, ГМИИ им. А.С.Пушкина (Москва), Галерее университета Жауме I (Испания), Музее современного искусства (Мехико, Мексика), Собрании современного искусства (Дюссельдорф, Германия).

Будучи вице-президентом Российской академии художеств, директором Московского академического художественного лицея, А.Ястребенецкий много сделал для совершенствования художественного образования, для полноценного воспитания юных талантов, будущих поколений художников России.

Живописные и графические работы А.Ястребенецкого, изысканные по цвету, отмеченные безупречным вкусом, огромной эмоциональной силой и философской глубиной, дают возможность зрителю в полной мере оценить многогранное творчество художника.

Источник: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=31760>

# Искусство Евразии

## № 2(3), 2016

научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,  
международная кафедра ЮНЕСКО  
e-mail: [eurasia-art@yandex.ru](mailto:eurasia-art@yandex.ru)

Адрес страницы в сети Интернет:

[www.eurasia-art.ru](http://www.eurasia-art.ru)

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2016

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2016