THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

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



Мифологические измерения современного искусства

Mythological dimensions of contemporary art

№ 1 (36) 2025

ISSN 2518-7767 (online)

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 1 (36) 2025

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

№ 1 (36) 2025

ISSN 2518-7767 (online)

«Искусство Евразии» — международный рецензируемый сетевой научный журнал открытого доступа.
Включен в перечень ВАК
(5.10.1 — Теория и история культуры и искусства).

Издается с 2015 года.
Периодичность издания — 4 номера в год.

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

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

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

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

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

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

ИЗДАТЕЛЬ
ИП Белокурова Софья Михайловна

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



Журнал «Искусство Евразии» награжден:
2022 г. — золотой медалью «Достойному» Российской академии художеств за значительный вклад в сохранение, развитие и популяризацию изобразительного искусства;
2023 г. — медалью Союза художников Монголии за большой вклад в развитие изобразительного искусства.

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

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

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

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

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

Корректор
Каланчина Ирина Николаевна

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:
Г.М. Визель.
Скульптурная композиция «Мать Калтащь». 2010.
Государственный художественный музей ХМАО-Югры

Дата публикации: 31 марта 2025 г.

Категория информационной продукции: 12+

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

© Авторы статей, 2025
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2025

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

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ
Авдеева Вера Владимировна, канд. искусствоведения, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация
Алексеева Галина Васильевна, д-р искусствоведения, Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Российская Федерация
Батырева Светлана Гарриевна, д-р искусствоведения, почетный член РАХ, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация
Белокурова Софья Михайловна, чл.-корр. РАХ, канд. филос. н., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Бороноева Татьяна Анатольевна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация
Будкеев Сергей Михайлович, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Голынец Галина Владимировна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация
Грачёва Светлана Михайловна, д-р искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация
Гуменюк Алла Николаевна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Омский государственный технический университет, г. Омск, Российская Федерация
Коперсак Елена Васильевна, канд. искусствоведения, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация
Крист Габриэла, Dr. Sci. (Art History), Институт консервирования и реставрации предметов искусства Венского университета прикладных искусств, г. Вена, Австрия
Левданская Наталья Андреевна, канд. искусствоведения, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация
Мушникова Елена Анатольевна, канд. искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Ом Чанд Ханда, Dr. Sci., проф., академик, Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия
Прохоров Сергей Анатольевич, д-р искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Стародуб Татьяна Хамзяновна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Уранчимэг Доржсурэн, Ph. D. (Art History), Академия изобразительного искусства Монгольского национального университета искусств и культуры, г. Улан-Батор, Монголия
Усанова Алла Леонидовна, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Федотова Елена Дмитриевна, д-р искусствоведения, академик РАХ, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Фотиева Ирина Валерьевна, д-р филос. н., Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Царева Наталья Степановна, канд. искусствоведения, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация
Этингоф Ольга Евгеньевна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; проф., Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация
Яйленко Евгений Валерьевич, д-р искусствоведения, Монгольский государственный университет искусств и культуры (MSUAC), г. Улан-Батор, Монголия

THE ART OF EURASIA (ISKUSSTVO EVRAZII)

No. 1 (36) 2025

ISSN 2518-7767 (online)



The Art of Eurasia is an international, peer-reviewed, scientific, on-line journal of open access.

Published since 2015. Publication frequency: 4 issues per year.

The journal is registered with the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media: EL No. FS 77-71452 dated October 26, 2017.

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

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” welcomes research articles, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal’s topics.

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

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

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

PUBLISHER
Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

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

Awards:
Gold medal “Worthy” of the Russian Academy of Arts (2022)
Medal of the Union of Mongolian Artists (2023)

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

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

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

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

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

Proofreader
Irina N. Kalanchina

COVER ILLUSTRATION:
G.M. Wiesel.
Sculptural composition “Mother Kaltash”. 2010.
The State Art Museum of Khanty-Mansiysk autonomous district

Publication date: 31.03.2025

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

© Authors of articles, 2025
© The Art of Eurasia, 2025

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

EDITORIAL BOARD
Vera V. Avdeeva, Cand. Sc. (Art History), Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
Galina V. Alekseeva, Dr. Sci. (Art History), Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation
Svetlana G. Batyreva, Dr. Sci. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation
Sophia M. Belokurova, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation
Sergey M. Budkeev, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Svetlana M. Gracheva, Dr. Sci. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Saint Petersburg Academy of Arts named after Ilya Repin, Russian Federation
Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation
Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation
Elena V. Kopersak, Cand. Sc. (Art History), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
Gabriela Krist, Dr. Sci. (Art History), University of Applied Arts Vienna, Vienna, Austria
Natalia A. Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation
Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Om Chand Handa, Dr. Sci., Academician, International Academy of Indian Culture, New Delhi, India
Sergey A. Prokhorov, Dr. Sci. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Tatiana Kh. Starodub, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Academy of Fine Arts of the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
Alla L. Usanova, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Irina V. Fotieva, Full Dr. (Philosophy), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Elena D. Fedotova, Dr. Sci. (Art History), Academician of the Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History), State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation
Olga E. Etinhof, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
Evgeniy V. Yaylenko, Dr. Sci. (Art History), Mongolian State University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Гэрэлтуу Б., Ульзийбаяр Д. Украшения и аксессуары женского костюма монгольских кочевников (на примере изделий художественного ремесла Национального музея Монголии, Улан-Батор) 14

Ван С., Воронова М.В. Символика изображений льва в архитектурной резьбе района Хуэйчжоу 30

ФОРУМ

Арсланов В.Г. Мифология древняя и современная в искусстве и теории искусства 46

Астраханцева Т.Л. «Мифологическая линия» в современной скульптуре 56

Борисова А.А. Художественное пространство в графических произведениях юкагирского художника Н.Н. Курилова 70

Бороноева Т.А. Границы человеческого сознания в мифотворчестве Зорикто Доржиева 84

Глазов И.В. Новое мифическое воображение: возрождение архетипов в творчестве Д.Д. Каминкера 108

Кузина Е.О. Архетип Родины-матери в современном искусстве Индии 120

Лебедева Е.В. Образ мира в графике Алтая: этноархаика в современном искусстве 136

Сухорукова Н.В. Женские архетипы в творчестве Галины Визель 160

Табунова Н.А. От древности к современности: неомифологическая перспектива в современном искусстве 178

Чжан И., Чернова А.В. Ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад»: знаковые работы в истории китайских графических новелл 196

Чирков В.Ф., Галыгина О.М. Мифологическое наполнение произведений «сибирской неоархаики»: к вопросу об изучении художественного направления 210

Чуприкова Д.П. Рецепции античности в творчестве современных петербургских скульпторов 240

Юшкова О.А. Библейские сюжеты в творчестве Льва Табенкина 252

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Деменова В.В., Шишминцева А.М. Наследие буддийской живописи Тибета и Бурятии в творчестве современного художника тханка Александра Кочарова 268

Овчинникова Л.И. Казимир Зеленевский: швейцарские годы в контексте творчества 286

Сарантуяа Б., Уранчимэг Д. Образ Монголии в современном российском искусстве последней трети XX – начала XXI века 302

Чжан Ч. Пионер египетского сюрреализма: Рамзес Юнан 326

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Сучандра 336

CONTENTS

Editorial 10

EURASIAN HERITAGE

Gereltuu, B. and Ulzijbayar, D. Decorations and accessories of women's costume of Mongolian nomads (by example of crafts items from the collection of the National Museum of Mongolia, Ulaanbaatar) 14

Wang, X. and Voronova, M.V. The symbolism of images of lions in residential carving art in Huizhou region 30

FORUM

Arslanov, V.G. Ancient and modern mythology in art and art theory 46

Astrakhantseva, T.L. Mythological line in modern sculpture 56

Borisova, A.A. The artistic space in the graphic works of the Yukaghir artist N.N. Kurilov 70

Boronoeva, T.A. Boundaries of human consciousness in the myth-making of Zorikto Dorzhiev 84

Glazov, I.V. New mythical imagination: the revival archetypes in the work of D.D. Kaminker 108

Kuzina, E.O. The archetype of the motherland in contemporary Indian art 120

Lebedeva, E.V. The image of the world in Altai graphics: ethnoarchaism in contemporary art 136

Sukhorukova, N.V. Female archetypes in the works of Galina Wiesel 160

Tabunova, N.A. From antiquity to modernity: a neomythological perspective in contemporary art 178

Zhang, Y. and Chernova, A.V. Lianhuanhua "Journey to the West": landmark works in the history of Chinese graphic novels 196

Chirkov, V.F. and Galygina, O.M. Mythological content of works of "Siberian neoarchaic": on the study of this the artistic direction 210

Chuprikova, D.P. Receptions of antiquity in the works of modern Saint Petersburg sculptors 240

Yushkova, O.A. Biblical subjects in the works of Lev Tabenkin 252

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Demenova, V.V. and Shishmintseva, A.M. The heritage of Tibetan and Buryat Buddhist painting in the oeuvre of contemporary thangka artist Alex Kocharov 268
Ovchinnikova, L.I. Kazimierz Zeleniewski: Swiss years in the context of creativity 286
Sarantuya, B. and Uranchimeg, D. The image of Mongolia in modern Russian art of the last third of the 20th – early 21st century 302
Zhang, Ch. Founder of the Egyptian surrealism: Ramses Younan 326

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra, L. Sucandra 336

ОТ РЕДАКТОРА



Дорогие читатели!

Перед вами новый выпуск нашего журнала, в котором, мы надеемся, вы найдете для себя много интересного.

В рубрике «Евразийское наследие» в статьях китайских и монгольских авторов рассказывается о замечательных украшениях женского костюма и об одном из центральных образов китайского мифологии — льве. Представительно выглядит и раздел «Искусство XX–XXI веков». Многие, скорее всего, впервые узнают о творчестве Казимира Зеленевского, о египетском художнике китайского происхождения Рамзесе Юане, а также о том, как российские мастера в своем искусстве выразительно и поэтично воплотили образ Монголии. Многих заинтересует и творчество Александра Кочарова, который смог объединить традиции бурятского и тибетского искусства.

Номер получился действительно евразийским, и не только по географическому признаку, но и по сути. Поражает тонкое поэтическое восприятие Монголии русскими художниками, равно как и то, что один из ведущих мастеров буддийской иконы — тоже русский художник. Обо всём этом рассказано в статьях наших традиционных рубрик, но особенно хочется остановиться на главной теме номера — мифологии в современном искусстве.

Мы ожидали, что миф и мифология интересуют современных мастеров, но их обращение к теме оказалось гораздо масштабнее и глубже, чем нам виделось, в чем можно убедиться на примере публикаций в рубрике «Форум». Представленные там статьи касаются теории и истории исследований мифологии, работ современных художников в данном направлении; того, как миф получил свое отражение в разных видах искусства и в различных регионах. Оказалось, что по всей стране и за рубежом фольклор, эпические сказания, символы мифологической первобытной культуры в наскальных рисунках и орнаментах вдохновляют художников на создание обширных художественных серий. Одной из самых успешных стала выставка, посвященная этой теме, которая прошла в конце прошлого года в залах Российской академии художеств. Зрители шли с большим интересом, оставляли прочувствованные, искренние и восхищенные отзывы, а искусствоведы неожиданно открывали в творчестве того или иного мастера обращение к образам и мифам разных всех времен и народов.

В наш век сугубого прагматизма и тотальной цифровизации вдруг обнаруживается обращение к, казалось бы, забытой и перевернутой странице истории. Почему миф заинтересовал художников, понять можно — поэтичность, красота образов, драматизм, соединение с культурной тысячелетней традицией. Это более чем достаточный повод для творца, но не только это. Известно, что творческая личность — это напряженный, обнаженный нерв общественного сознания, устремляющегося к мифологическим горизонтам в переломные периоды. И, думается, что за этим стоит нечто большее, чем обычный интерес к истории. Возможно, миф и мифологическое восприятие мира пробуждают в сознании человека какие-то забытые знаки, символы, которые ведут в области, отличные от мира цифровизации и потребления.

Действительно, «искусственный интеллект» уже пишет картины и сочиняет музыку, и это вызывает восхищение у досужих зрителей. Но ни в какое сравнение не идет живое исполнение музыкального произведения музыкантом — с его цифровой, даже очень качественной записью, а любая иллюстрация не передает главного в живописи — трепета жизни, эмоций художника. Духовное состояние автора буквально отражается в произведении искусства, и именно за этим мы идем в концертный зал и на выставку. И если мы чувствуем вибрацию души в ноте и в отдельном мазке, то для нас открывается Искусство и на него настраивается душа.

Однако современность заставляет нас увидеть в искусстве и процесс ремифологизации. При этом классические мифы трансформируются в конструкты, которые используются в разных сферах от политики до искусства, становясь средствами манипуляции сознанием и отражением болезненной мифопоэтики нашего времени. Можно выделить три страты мифологии по ценностным основаниям — мифологию первообразов, мифологию обыденного сознания и мифологию инферно. Всё это властно вторгается в сферу искусства. В эпоху перемен Миф, многоликий и глубокий в своих смыслах, становится вдохновляющей силой искусства. Об этом говорил еще Ф. Шелинг, утверждавший, что искусство — это «изображение первообразов», а мифология — «мир первообразов», из чего следует вечное присутствие мифа в искусстве, потому что это «необходимое условие и первичный материал для всякого искусства».

Михаил Шишин,
главный редактор

Dear Readers!

The latest issue of The Art of Eurasia journal is now available, and we are hope you will find it being a valuable source of information.

In the section titled “Eurasian Heritage”, articles written by Chinese and Mongolian scholars delve into the topic of remarkable decorations of women’s costumes and about one of the central images of Chinese mythology — the lion. The section on “Art of the 20th-21st Centuries” is also noteworthy, featuring the work of Kazimir Zelenevsky, about the Egyptian artist of Chinese origin Ramses Yuan, as well as about how Russian artists expressively and poetically embodied the image of Mongolia in their art. The oeuvre of A. Kocharov, who skilfully blends the traditions of Buryat and Tibetan art, is likely to captivate many readers.

The issue turned out to be truly Eurasian, and not only in terms of geography, but also in essence. The poetic perception of Mongolia by Russian artists is striking, as is the fact that one of the leading masters of Buddhist iconography is also Russian. These topics are explored in our traditional sections, but we would like to focus on the main theme of this issue — mythology in contemporary art. We anticipated that myth and mythology would interest modern artists, but their approach to the topic exceeded our expectations, as seen in the publications presented in the “Forum” section. The articles in this section cover the theory and history of mythological research, the works of contemporary artists in this field, and how myth has been reflected in various forms of art and regions. It turned out that throughout the country, folklore, epic tales, symbols of mythological primitive culture in rock paintings and ornaments inspire artists to create extensive artistic series. One particularly successful exhibition on this topic was held at the end of last year at the Russian Academy of Arts. The audience was very interested, leaving heartfelt, sincere and admiring reviews, and art critics unexpectedly discovered in the work of one or another master an appeal to the images and myths of different times and peoples.

In the contemporary epoch of pure pragmatism and total digitalisation, we suddenly find ourselves turning to a seemingly forgotten and overturned page of history. The allure of myth for artists is multifaceted, encompassing its poetic qualities, the aesthetic appeal of its imagery, the dramatic tension it fosters, and its deep connection to a cultural tradition that spans millennia. This provides ample justification for an artist’s engagement with myth. However, this rationale extends beyond mere artistic interest. It is well known that the creative personality is the tense, exposed nerve of social consciousness which, at crucial times, rushes towards mythological horizons. It seems that there is something more behind this than the usual interest in history. Perhaps myth and the mythological perception of the world awaken in the human mind some forgotten signs and symbols that lead to areas other than the world of digitalisation and consumption.

Indeed, the capacity of artificial intelligence to generate images and musical compositions has garnered admiration from observers. However, it is important

to note that a live performance of a piece of music by a musician is in no way comparable to its digital, even very high-quality recording. Furthermore, any illustration is incapable of conveying the main aspect of painting: the thrill of life and the emotions of the artist. The spiritual state of the author is literally reflected in a work of art, and this is what we go to a concert hall and an exhibition for. If we are able to discern the vibration of the soul in a note and in a separate brushstroke, then Art becomes accessible to us, and the soul becomes attuned to it.

Modernity, however, forces us to see also the process of remythologisation in art. In this case, classical myths are transformed into constructs that are used in various fields, from politics to art, becoming a means of manipulating consciousness and a reflection of the morbid mythopoetics of our time. Three layers of mythology can be distinguished according to their value bases: the mythology of superior images, the mythology of everyday consciousness and the mythology of the inferno. All of these layers are forcefully intruding into the realm of art. In the epoch of change, myth, multifaceted and profound in its meanings, serves as an inspiring force of art. This was mentioned by F. Schelling, who argued that art is the ‘depiction of prototypes’, and mythology is the ‘world of prototypes’, from which follows the eternal presence of myth in art because it is “a necessary condition and primary material for all art.”

Mikhail Shishin
Chief Editor

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 14–29. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 14–29. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 745/749(517.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.001

Украшения и аксессуары женского костюма монгольских кочевников (на примере изделий художественного ремесла из собрания Национального музея Монголии, Улан-Батор)





Бао Гэрэлтуу

Академический университет Монголии, Улан-Батор, Монголия
grltlz2010@gmail.com

Дондов Ульзийбаяр

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
uuujii802@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются изделия художественного ремесла из собрания Национального музея Монголии, служившие в качестве элементов убранства женского костюма монгольских кочевников. Они анализируются в контексте так называемой «имперской» культуры, под которой понимается духовная и материальная культура Великой Монгольской империи XIII–XIV веков. Такой подход подразумевает определенную общность типологии и стилистического решения, существующую между разными ремесленными изделиями, возникшими на территории Евразии в указанный период. Их искусствоведческое рассмотрение осуществляется с привлечением материалов археологических раскопок и ряда важных текстовых и иконографических источников. Показано, что при всех особенностях, обусловленных разной природой рассматриваемых предметов костюмного облачения, они обладают рядом признаков, сближающих их с произведениями ремесленного искусства Золотой Орды, в частности — общими типологическими признаками и использованием дорогих материалов.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство Монголии, художественные ремесла, Великая Монгольская империя, Золотая Орда, династия Юань, женская одежда, бокка, украшения, жемчуг, серьги, перстни

Для цитирования: Гэрэлтуу Б., Ульзийбаяр Д. Украшения и аксессуары женского костюма монгольских кочевников (на примере изделий художественного ремесла Национального музея Монголии, Улан-Батор) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 14–29. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.001. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1156.

© Гэрэлтуу Б., Ульзийбаяр Д., 2025

Original article

Decorations and accessories of women's costume of Mongolian nomads (by example of crafts items from the collection of the National Museum of Mongolia, Ulaanbaatar)

Bao Gereltuu

Graduate University of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia
grltlz2010@gmail.com

Dondov Ulzijbayar
Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia
uujii802@gmail.com

Abstract. This article examines the artistic crafts from the collection of the National Museum of Mongolia, which served as important elements of the decoration of the women's costume of the Mongolian nomads. These artefacts are analysed in the context of the 'imperial' culture, understood as the spiritual and material culture of the Great Mongol Empire during the 13th and 14th centuries. This approach implies a certain commonality of typology and stylistic solution existing between different handicrafts, which emerged in the vast territory of Eurasia during the period. Their art-historical examination is carried out with the use of the findings from archaeological excavations and a number of important textual as well as iconographic sources. It is shown that, despite all the characteristics of the different types of costume garments, they have a number of features that align them with the artistic oeuvre of the Golden Horde, particularly with regard to shared typological features and the use of expensive materials.

Keywords: Mongolian arts and crafts, nomadic art, Great Mongol Empire, Golden Hord, Yuan dynasty, women's clothing, boxing, jewelry, pearls, earrings, rings

For citation: Gereltuu, B. and Ulzijbayar, D. (2025) 'Decorations and accessories of women's costume of Mongolian nomads (by example of crafts items from the collection of the National Museum of Mongolia, Ulaanbaatar)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 14–29. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.001. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1156. (In Russ.)

Введение

Ремесленные изделия и произведения монгольского ювелирного искусства, распространенные на обширной территории Центральной Евразии, давно привлекали внимание исследователей, что отчетливо видно по большому количеству посвященных им научных публикаций. Однако их изучение в основном проводилось на основе вспомогательных исторических дисциплин, таких как археология или эпиграфика, где интересующая нас тема преимущественно рассматривается в применении к отдельным находкам, обнаруживаемым в разбросанных далеко друг от друга захоронениях XIII–XV веков. В то же время такие изделия достаточно редко изучаются с позиций искусствоведческого анализа. Одно из немногих исключений в этом ряду представляет замечательная монография Г.А. Фёдорова-Давыдова «Искусство

кочевников и Золотой Орды» (Москва, 1976), где были проанализированы художественные вкусы золотоордынцев и показано стилистическое своеобразие выполненных ими изделий [1]. Однако с выхода в свет уникальной книги видного советского ученого прошло почти полвека, за это время было накоплено множество новых фактических сведений и обнаружено в ходе раскопок немало изделий художественного ремесла монголов. Их богатейшей коллекцией обладает Национальный музей Монголии в Улан-Баторе, недавно опубликовавший фундаментальный научный каталог предметов и украшений традиционного монгольского костюма [2].

Основываясь на материалах этого собрания, мы поставили своей задачей представить искусствоведческий анализ ряда хранящихся там изделий декоративно-прикладного искусства, составлявших ансамбль женского костюмного облачения в эпоху существования Великой Монгольской империи. Сопоставляя эти вещи, найденные в земле современной Монголии, с находками, обнаруженными на территории Золотой Орды, мы постараемся показать выявленную между ними общность, говорящую о том, что при всех локальных различиях существовали базовые признаки, типичные для костюмного облачения монгольской знати. С той же целью привлекались современные текстовые и визуальные источники, подобные запискам Г. де Рубрука «Путешествие в Восточные страны», где получило свое отображение убранство монгольских женщин. Однако прежде чем мы приступим к этой работе, следует обозначить некоторые существенные признаки, которыми характеризовалось художественное ремесло Великой Монгольской империи.

Великая Монгольская империя и проблема межкультурной коммуникации

С конца прошлого века в лексикон исследователей, писавших о духовной и материальной культуре монголов, прочно вошло ее определение как «имперской». На наш взгляд, такое понятие не только характеризует общественно-политический статус монгольского государства, основанного Чингисханом, но также скрывает в себе ряд важных уровней смыслового значения, которые имеют непосредственное отношение к выбранной нами теме. Самое поверхностное истолкование понятия «имперский» позволяет опознать во многих изделиях монгольского прикладного искусства репрезентативные признаки, обычно отождествляемые с любыми проявлениями имперского сознания. Его высшую форму составлял зрелищный придворный церемониал, для участниц которого предназначалось женское костюмное убранство. (Можно вспомнить знаменитое описание конной процессии монголок у Рубрука, которому она напомнила торжественный воинский строй). Однако понятие «имперского» костюма, как минимум, таит в себе еще один важный семантический пласт, подразумевающий определенное единство разных типологических форм, в нашем случае — элементов женского костюмного *ансамбля*, которые, имея в большинстве случаев монгольское происхождение, были широко распространены в полиэтнической среде правящего класса. И наконец, но отнюдь не в последнюю очередь, понятие «имперской» культуры (и «имперского» костюма, в частности) подразумевает ее синтетический характер, в свою очередь явившийся итогом сложных процессов взаимодействия и слияния разных этнических культур на протяжении XIII–XIV столетий, когда в состав империи входило множество территорий, каждая из которых обладала собственными культурными традициями и практикой ремесленного производства.

Давно ушли в прошлое времена, когда в историографии Монгольской империи она рассматривалась исключительно с критических позиций в качестве «тюрьмы народов», а ее историческое наследие отождествлялось с историческими катастрофами вроде разорительных нашествий и бедствий. Такой подход, в известном отношении сформировавшийся под влиянием стереотипов и интеллектуальных клише, восходивших к составленным христианскими писателями Средних веков и оттого враждебным монголам историческим хроникам и запискам, был весьма типичен для советских историков и широко отражен в исторической литературе. Разумеется, приоритет тут принадлежал Золотой Орде [3, с. 24–41]. Однако в настоящее время в науке доминирует более взвешенный и осторожный подход, учитывающий всё разнообразие фактов из области политической, социоэкономической и культурной жизни, порожденных в «плавильном котле» огромного полиэтнического государства под управлением монголов в Центральной Евразии. (Важным обобщающим исследованием в этой области является замечательная монография французского историка М. Фавэру [4]). Истинность такого утверждения предстает с особенной отчетливостью при анализе культурных взаимосвязей, существовавших в общественном пространстве империи, которое воспринимается оттого как пространство синтеза разных по своему этническому происхождению традиций. Исследования последних лет вскрыли множество аспектов сложнейшего процесса языкового и культурного взаимодействия, осуществлявшегося в пору наивысшего расцвета империи монголов, когда она по праву могла определяться в качестве «мультикультурного государства» [5]. При этом причины, стимулировавшие взаимообмен, могли быть

различными, однако в целом господствовал утилитарный, практический расчет, заставлявший отбирать наиболее эффективные решения из числа уже существующих. Прагматический подход монгольских завоевателей к разрешению бесчисленных проблем, связанных с общественным функционированием колоссального государства, проявился в их уважительном отношении к языку и письменности покоренных народов, которые были умело поставлены ими на службу новым правителям [5, с. 59]. С такой же практичностью использовались принципы администрирования, заимствованные в захваченных монголами государствах, и технические навыки, причем обе сферы также могли взаимодействовать и временами даже совпадать. В этом смысле достаточно будет упомянуть о знаменитой практике использования прямоугольных металлических табличек (пайцза, другие варианты написания: пайза, пайдза) для ношения государственными чиновниками, объединившей традиции государственного устройства феодального Китая с принципами управления подданными, принятыми в Великой Монгольской империи.

Как известно, применение пайцз в качестве подтверждения административных полномочий, делегированных высшей властью, было широко распространено уже у киданей в пору существования империи Ляо (916–1125), хотя, по всей видимости, такое обыкновение имело место и ранее. Позднее, во время правления китайской династии Сун (960–1279), область их использования заметно расширилась, что закономерно привело к более дифференцированному применению и одновременно появлению новых типологических разновидностей пайцз. Однако своим широким распространением практика их использования была обязана именно монголам, колоссальные размеры империи которых сделали ее жизненно необходимой, поскольку требовали рассылки уполномоченных представителей Великого хана в самые удаленные пределы монгольской цивилизации. Вот отчего такие изделия обычно обнаруживаются на обширнейших территориях Евразии, где ареал их распространения совпадает с границами территории, находившейся под его властью.

В каком-то смысле пайцза может восприниматься в качестве парадигмы характерного для монгольского государства подхода к осуществлению синтеза разнородных культурных традиций. Взяв за основу китайский образец, монголы значительно усовершенствовали заимствованную типологию и расширили сферу применения таких изделий, номенклатура которых отличалась у них поразительной обширностью и разработанностью в деталях, что позволяет говорить не столько об адаптации, сколько об апроприации чужого, очень скоро ставшего своим, причем важнейшим элементом материальной культуры. Показательно в этом контексте, что надписи на пайцзах с самого начала делались на монгольском языке, давая их носителям привилегию говорить и действовать от имени Великого хана, чье имя помещалось на табличке. Столь же примечательной чертой является и соседство на поверхности одной пайцзы надписей на китайском и монгольском языках: на первом давалось обозначение («почетный знак») и нумерация, а на втором приводилась формула утверждения власти Великого хана, типичная для официальных документов, как в двух сохранившихся золотоордынских пайцзах вытянутой прямоугольной формы из собрания Государственного Эрмитажа [6, с. 210–214]. Обе они датируются XIII столетием и изготовлены из серебра, причем на одной из них сохранились следы позолоты. Однако со временем к монгольскому тексту в зависимости от необходимости могли добавляться надписи и на других языках, что позволяет современным исследователям говорить о «мультикультурализме» как о доминирующей тенденции в материальной и духовной культуре монголов [5, с. 61]. В то же самое время требование унификации, представляющей собой основной организующий принцип общественного и государственного уклада любой империи, требовал стереотипизации формы пластин и формуляра надписи на пайцзах, отчего новые находки обычно воспринимаются как повторения уже известных артефактов, отличающиеся от них лишь незначительными особенностями физических параметров, палеографии и иконографии [7, с. 25–37]. Такой подход, по нашему мнению, следует как минимум принимать во внимание при исследовании женского костюма монгольской аристократии.

Женская одежда

Существует обширная научная литература, посвященная рассмотрению монгольской одежды времени существования Монгольской империи, в частности, костюмного убранства знатных монгольских женщин (библиографию см. в издании) [8, с. 391–393]. Поэтому мы ограничимся тем, что проанализируем ряд основных признаков, которыми характеризовалось одеяние знатных монголок. Его определение как «имперского» оправдано не только особенно пышным характером, которым отличалось церемониальное облачение жен Великих ханов, правителей Золотой Орды и представительниц аристократического сословия. Оно также выглядит уместным оттого, что монгольский женский костюм шился из тканей, поступавших ко двору из разных и порой весьма отдаленных географических регионов, входивших в состав монгольского государства. Костюмное

облачение монголок изготовлялось из хлопковых, шелковых и шерстяных тканей, из кожи и мехов, доставлявшихся из Китая, Персии, с обширных территорий Восточно-Европейской равнины, даже из Венгрии. Важными историческими источниками для его изучения служат сообщения современных авторов-западноевропейцев, бывавших по разным обстоятельствам в Монгольской империи, а также немногие сохранившиеся изображения той эпохи, о которых речь пойдет ниже.

Основываясь на них, можно сделать предварительный вывод о том, что монгольский костюм был весьма разнообразен по своему составу, отличался роскошью и, кроме того, подразделялся на зимний и летний. Впечатление редкостного визуального разнообразия также достигалось за счет использования большого количества костюмных аксессуаров и украшений, выполненных из золота и серебра, а это означает, что искусство портных и ремесленников в пору расцвета монгольского государства находилось на исключительно высоком профессиональном уровне.

В связи с этим также имеет смысл отметить, что пристрастие к роскошным изделиям и нарядным одеждам получило распространение не только в отдельных центрах монгольского государства вроде столицы Золотой Орды, но на всей его территории, что дает дополнительные основания для определения женского костюма как «имперского». Такое положение дел открывает возможность для сопоставления археологических находок, имеющих золотоордынское происхождение, с экспонатами из собрания Национального музея в Улан-Баторе.

Наши познания о монгольском женском костюме позволяют исследователям реконструировать его основные элементы как минимум в период существования единого монгольского государства. Составными частями одеяния в первую очередь служили дэли (кафтан) и верхняя одежда в виде шубы, отличавшиеся в сравнении с мужскими костюмами большей величиной рукавов и длинными полами (одному западноевропейскому путешественнику они напомнили облачение католических женщин-монахинь), а также замысловатые головные уборы, бокки, о которых отдельно будет сказано ниже. Вместе они составляли костюмный ансамбль, части которого обычно не использовались по отдельности во время торжественных церемоний, но, напротив, требовали одновременного ношения именно в качестве ансамбля. Несмотря на отдельные местные отличия вроде ширины рукавов или угла наклона отворотов, его элементы в целом отличались стабильным и унифицированным характером.

Изображение дэли изредка встречается в отдельных источниках (среди них — уникальный петроглиф, обнаруженный в Тэнгэрской долине близ Улан-Батора, где показана женская фигура в высокой остроконечной шапке и сапогах с загнутыми носами), а об его покрое и размерах позволяют судить фрагменты женской одежды, обнаруженные во время археологических раскопок. Благодаря им можно сделать вывод о том, что обычно такая одежда отличалась свободным покроем и не была обтягивающей: ее структуру характеризовали широкий лиф (тут можно вспомнить слова Рубрука о том, что у монголов «все женщины удивительно тучны»), длинные рукава, расширявшиеся на конце, и просторный нижний край, стелившийся по земле. Замечательным образцом дэли, отвечающим такой типологии, служит обширный фрагмент, обнаруженный в захоронении в Гоцгор-Тогое (аймак Баянхонгор) (ил. 1). Кафтан сшит из красной и желтой шелковой ткани, покрытой флоральным орнаментом и при этом достаточно тонкой (хотя и на легкой подкладке), что позволяет сделать вывод об этой одежде как о предназначенной для очень жарких летних месяцев в центральной Монголии. Лиф дэли достаточно широк, к нему в районе талии крепится длинная нижняя часть, у места соединения с большим искусством собранная в многочисленные складки шириной до 5 см. Столь же просторными выглядят рукава, свободно охватывающие подмышки, где их ширина составляет 27 см, достаточные для того, чтобы не сковывать движения рук и не доставлять дискомфорта. Швы, которыми рукава крепятся к лифу, декорированы лентой из синего шелка толщиной 4 см.

При этом, несмотря на обширные размеры дэли, характер ткани позволяет предполагать, что такое одеяние могло носиться во время торжественных придворных церемоний под более плотными одеждами вроде нарядно украшенного дэли из кусков разноцветных тканей, искусно пришитых друг к другу. Плохо сохранившиеся остатки подобного изделия были обнаружены там же. Принадлежавший, по-видимому, очень богатой женщине, возможно — царской крови, верхний дэли носился во время торжественных церемоний при дворе и отличался исключительно широким покроем, отчего при движении края могли широко стелиться по земле. Его разноцветие идеально отвечало ярким краскам костюмного ансамбля в целом, акцентами в котором служили ярко-алые головные уборы, блеск драгоценных камней и ювелирных украшений, а также косметика (имеет смысл снова вспомнить в данном контексте свидетельство Рубрука о склонности монголок, «разрисовывать себе лицо», что вызвало отвращение у строгого монаха).



1. **Женский кафтан (дэли) из захоронения в Гоцгор-Тогое (аймак Баянхонгор).** Длина 112 см, ширина в груди 44 см. Национальный музей Монголии, Улан-Батор

Головные уборы

Творческий подход, который характеризовался стремлением к синтезу культурных достижений разных народов, некогда объединенных в пределах Великой Монгольской империи, также проявился при выполнении отдельных элементов женского костюмного убранства. В первую очередь следует назвать головные уборы, которые представляют собой, пожалуй, наиболее узнаваемую его часть. Если бронзовые пайцзы можно воспринимать как эталонный образец адаптации монголами достижений, прежде существовавших на завоеванных территориях, то женские головные уборы, напротив, служат в качестве обратного примера, поскольку их изучение позволяет судить о том, что имел место и встречный процесс, в ходе которого образцы материальной культуры, зародившиеся у монголов, со временем получили широкое распространение у покоренных народов.

Таков знаменитый женский головной убор, известный как бокка (бохтог, богтак). Анализ археологических данных о погребениях кочевников позволяет сделать вывод о том, что головные уборы такого типа можно с полным основанием характеризовать как специфически монгольский этнический компонент в материальной культуре империи, а также и Золотой Орды, обнаруживаемый примерно в сотне захоронений, разбросанных на обширной территории Великого пояса евразийских степей [9, с. 118–124]. (Впрочем, имеется и противоположное суждение, не считающее бокка этническим маркером). Также из письменных источников хорошо известно, что изделия такого типа получили распространение на территории Китая в пору правления династии Юань (1271–1368), где они были названы «гу-гу» (罟罟冠) [10, с. 120–124]. Сопричастность изделий такого типа «имперской культуре» убедительно доказывается тем фактом, что, как было показано российскими исследователями, один и тот же тип бокки встречается на всей территории монгольского государства, причем если в Золотой Орде он со временем претерпел определенную эволюцию, выразившуюся в изменении внешнего облика, то в культурной традиции династии Юань он сохранил свою изначальную «колоннообразную» форму [10, с. 121].

Имеющиеся в нашем распоряжении письменные источники позволяют сделать вывод о том, что с начала XIII века ношение головных уборов такого типа, несомненно, относившихся к разряду исключительно дорогих изделий, было привилегией замужних (преимущественно знатных) монгольских женщин, что наделяло бокку качеством маркера социального статуса ее обладательницы. Конструктивную основу бокки составлял каркас из кусков коры и бересты, плотно крепившихся друг к другу и обтянутых алым или коричневым шелком (иногда парчой или войлоком), а ее высота могла составлять более 100 см, причем зрительно она казалась еще выше за счет того, что вверху располагались павлиньи перья, крепившиеся к верхней плоскости бокки. В распоряжении историков монгольского костюма существует ряд современных изображений головных уборов, а также письменные источники, в которых содержатся пространные описания облика монгольских женщин и их костюмного убранства. Самое известное из них принадлежит фламандскому монаху Гильому де Рубруку, побывавшему в Золотой Орде, где на него произвели большое впечатление причудливые головные уборы монголок. Сильно вытянутые очертания бокки навеяли Рубруку ощущение сходства с классической колонной, поскольку они расширялись кверху, завершаясь утолщением, напоминавшим капитель античного ордера (во время своих путешествий монах-францисканец побывал в Константинополе и на Кипре, где ему довелось видеть немало памятников греко-римской архитектуры) [11, с. 27]. Описание Рубрука также важно для нас еще и оттого, что в нем содержится упоминание об использовании драгоценных камней и других украшений, что подтверждается многочисленными археологическими находками, дающими основание говорить об обильном включении в костюмный ансамбль изделий художественного ремесла. Представлению о том, как выглядели такие головные уборы, помимо современных реконструкций, помогает обращение к знаменитому альбому из собрания Национального музея императорского дворца в Тайбэе (Тайвань), на страницах которого помещены портреты жен ханов монгольской династии Юань (1271–1368), основанной Хубилаем, внуком Чингисхана (ил. 2). Достоверность изображений в нем подтверждается ссылками на другие, менее известные примеры, среди которых упомянем изображение двух ханш из Музея Метрополитен в Нью-Йорке и фрагмент фресковой росписи из храма «Т» в Кочо с изображением знатной монголки, на голове у которой покоится бокка (ныне в собрании Государственного Эрмитажа). В иллюстрациях из альбома хорошо видно, что нижняя часть бокки (точнее, шапочка, к верху которой крепилась бокка; такие шапочки могли носиться отдельно или пришивались к бокке) по сторонам была богато украшена жемчугом и вышивкой.

Археологические исследования подтверждают наличие у монголов подобных изделий, существовавших отнюдь не только в фантазии художников. Хорошо известно, что жемчуг служил основным элементом декоративного убранства бокки, рас-

2. **Портрет Чаби, жены хана Хубилая.**
XIV в.
Шелк, темпера и чернила.
61,5 × 48.
Национальный музей императорского дворца, Тайбэй (Тайвань)





3. **Украшение для бокки.**
XIII–XIV вв.
Золото, жемчуг, лазурит.
Длина 6 см,
толщина 0,3 см.
Национальный музей Монголии, Улан-Батор

полагаясь на месте соединения шапочки и колоннообразного основания бокки, на ее тыльной поверхности и на лентах завязок, крепившихся непосредственно к шапочке, как можно видеть на уже упоминавшихся портретах императриц династии Юань. Этот факт подтверждается обнаружением большого количество жемчужин в женских захоронениях, соседствующих с остатками головного убора типа бокка [12, с. 161]. В этом смысле захоронения, которые находят на территории Золотой Орды, ничем принципиально не отличаются от находок, сделанных на территории Монголии, входившей в состав Юаньского государства. Особенный интерес в этом плане для нас представляют изделия художественного ремесла, находящиеся ныне в собрании Национального музея Монголии наряду с сохранившимися фрагментами головных уборов, обнаруженными во время раскопок захоронений в долине Кхуркх в сомоне Хотонт аймака Архангай и в сомоне Тувшинширээ Сухэ-Баторского аймака. Среди находок имеется украшение, некогда, по всей видимости, составлявшее часть декоративного оформления бокки, принадлежавшей знатной монгольской женщине (ил. 3). Выполненное из золота, оно инкрустировано жемчугом, бирюзой и лазуритом. Три больших жемчужины овальной формы, оправленные золотом, крепятся к круглой основе из золота, составляющей центральный элемент всей композиции, при этом соседствуя с золотыми частями, инкрустированными лазуритом и бирюзой. Растительный орнамент отличается редкой сложностью декоративного узора, причем по краям камней оправа дана в форме крохотных металлических гранул, сообщающих фактурную выразительность поверхности. Три миниатюрных отверстия на ней позволяют сделать вывод о том, что некогда это украшение было пришито на основу из шелковой ткани, из которой была изготовлена бокка.

Ношение головных уборов такого типа, инкру-

4. **Жена хана Шибала.**
XIV в.
Шелк, темпера и чернила.
61,5 × 48.
Национальный музей императорского дворца, Тайбэй (Тайвань)





5. **Сережка.**
XIII–XIV вв.
Золото, жемчуг, бирюза.
Длина 3 см.
Национальный музей
Монголии, Улан-Батор

стированных драгоценными камнями, например, рубинами или жемчугом, составляло привилегию представительниц правящего сословия Монгольской империи, поскольку близкие по форме изделия ювелирного искусства можно видеть на уже упоминавшихся выше тайваньских женских портретах XIV века (к примеру, на изображении жены хана Шибала, ил. 4). Поиск параллелей между археологическими находками и соответствующими им изобразительными мотивами той эпохи представляет собой интереснейшую задачу для исследователя монгольского костюма и изделий художественного ремесла.

Серьги и кольца

Данные археологических раскопок позволяют судить о том, что серьги представляли собой наиболее распространенный элемент убранства кочевников Золотой Орды [13, с. 57]. Они обычно изготовлялись из разных материалов и имели различную форму, хотя существовали базовые разновидности серег, распространенных в житейском обиходе кочевников. Анализ погребений различного типа, где они обнаруживаются, дал исследователям основание для вывода о том, что универсальными, характерными для захоронений женщин и мужчин были серьги в виде колец, тогда как изделия в виде знака вопроса найдены только в женских захоронениях. Знатные женщины носили золотые серьги, которые иногда встречаются и в рядовых захоронениях кочевников, однако вопрос о них как о социальном маркере, а также признаке этнической принадлежности и, в целом, элементе «имперской культуры» всё еще относится к числу дискуссионных в современной науке [14, с. 150–151]. По-видимому, схожим образом обстояло дело с кочевниками, обитавшими на территории современной Монголии. В традиционном монгольском обществе в повседневной жизни женщины обычно носили серьги, наименование которых (сүйх), по всей видимости, восходит к слову «приданое» (сүйлэх), свидетельствуя о распространении практики принесения невестой в новую семью драгоценных украшений

6. **Портрет Джэнгэ, жены хана Хайсана.**
XIV в.
Шелк, темпера и чернила.
61,5 × 48.
Национальный музей императорского дворца, Тайбэй (Тайвань)





7. **Серьги.**
Бронза.
Длина 3,5 см.
Национальный музей
Монголии, Улан-Батор

8. **Сережка в виде кольца.**
Диаметр 1,2 см,
толщина 0,2 см.
Национальный музей
Монголии, Улан-Батор



в качестве дара от родителей (или же они могли преподноситься в качестве подарка от жениха, однако в любом случае с лингвистической точки зрения несомненной выглядит их связь с брачными обычаями монголов) [2, с. 267].

Если судить по данным визуальных источников, то наиболее распространенными в среде монгольской аристократии были женские серьги в виде знака вопроса (или крюкообразные, такое определение также встречается в современной научной литературе). Интересную черту их выполнения составляют инкрустации из крохотных камешков бирюзы и подвески из жемчужных зерен. Во всяком случае, об этом свидетельствует обращение к уже знакомому нам иконографическому материалу, портретам императриц из Музея императорского дворца в Тайбэе, причем интересно отметить, что серьги жен монгольских ханов имеют разную форму и размер. Если говорить о серьгах в виде знака вопроса, то в качестве примера имеет смысл упомянуть уникальное изделие, обнаруженное в 2006 году в сомоне Хотонт аймака Архангай (ил. 5). К нему также имеются иконографические параллели, поскольку изображение близкой по форме сережки можно видеть на портрете жены третьего императора династии Юань, хана Хайсана, имя которой было Джэньгэ (ил. 6). Сережка из музейного собрания целиком сделана из золота. Она завершается двумя жемчужными бусинами и крохотным камешком бирюзы, скрепленными тонкой золотой проволочкой, закругленной на конце, чтобы предотвратить выпадение камней. Использование дорогих материалов, золота и ценных камней, говорит о том, что такая сережка могла принадлежать знатной женщине из среды полиэтнической по составу знати или даже самой императрице, поскольку жены простых кочевников должны были довольствоваться украшениями из бронзы и металла, наподобие тех, что были обнаружены в Хэнтийском и Булганском аймаках. О массовом характере производства таких изделий, помимо прочего, говорит тот факт, что одна из находок предоставила в наше распоряжение пару одинаковых бронзовых серег (ил. 7). По своей крюкообразной форме и конструкции они близко напоминают золотую сережку, с той только разницей, что вместо драгоценных камней на конце помещен шарик из бронзы, сквозь который продета металлическая проволока. Наиболее интересным образцом такого рода является бронзовая сережка из Булганского аймака с тремя каменными бусинами, которые продеты сквозь закручивающийся конец серьги и цвет которых (белый и голубоватый), по всей видимости, призван был придать ей сходство с изделием из золота, украшенным жемчугом и бирюзой. Появление на свет таких артефактов очевидным образом свидетельствует о стремлении к подражанию представительницам монгольской аристократии и имитации их костюмного убранства и украшений, распространенном среди кочевников. Также в собрании Национального музея Монголии имеется одно уникальное изделие — крохотная сережка в виде кольца, найденная в детском погребении в аймаке Архангай (ил. 8).

Также можно считать задокументированным существование у монгольских кочевников обычая ношения на пальцах колец различной формы, наделявшихся функцией оберега, в том числе, что особенно любопытно, от злых чар той, чьи руки они украшали [13, с. 82]. Они выполнялись из разных металлов (золота, серебра, бронзы), что позволяет высказать осторожное предположение об их значении как показателя социального статуса обладательницы кольца, которое иногда украшалось надписями и драгоценными камнями (или имитацией из стекла). Среди других типологических разновидностей изделий такого рода, известных по раскопкам золотоордынских погребений, получили распространение, причем на достаточно обширной территории, перстни в виде колец из тонкой металлической пластины с овальным щитком. В связи с этим интересно отметить также, что подобные изделия характерны и для захоронений времени существования империи Юань. В собрании Национального музея Монголии хранится пара бронзовых изделий такого типа с щитком, на который нанесен ромбовидный орнамент (обнаружен в захоронении на горе Оорцог овоо в Сухэ-Баторском аймаке).

Выводы

Искусствоведческое рассмотрение изделий художественного ремесла из собрания Национального музея Монголии, которые были обнаружены на территории нашей страны и некогда составляли часть женского костюмного убранства, позволяет сделать вывод об их сопричастности традиции «имперской» культуры, получившей распространение в огромных пределах Великой Монгольской империи. Об этом говорит ряд важных признаков их формального строя и декора, которые обнаруживают непосредственные аналогии с изделиями, возникшими на территории Золотой Орды, и с которыми они составляют часть общей материальной культуры, характеризуемой определенным типологическим единством. Ее определяющим признаком можно считать стремление к роскошной отделке элементов костюма и предметов его декоративного оформления, обнаруживающее себя в использовании дорогих материалов (золота) и драгоценных камней (жемчуга) и в сложности конструктивного решения. Такие качества были вызваны к жизни значением женского костюмного облачения как важного составного элемента парадного ритуала, также характерного для имперской культуры Монгольского государства.

Список источников
1. Фёдоров-Давыдов Г.А. Искусство кочевников и Золотой Орды. М.: Искусство, 1976. 228 с.
2. Монголчуудын хувцас, гоёл чимэглэл / эмхэтгэгчид: Ч. Туулцэцэг, Ж Баярсайхан. Улаанбаатар: Монголын Үндэсний музей, 2023. 328 х.
3. Дунаева Ю.В. Современные контексты и подходы к изучению истории Золотой Орды // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 5: История. 2020. № 1. С. 24–41.
4. Фавэру М. Алтан Орд. Монголчууд дэлхийг өөрчилсөн нь. Улаанбаатар: Адмон, 2021. 370 х.
5. Иштван В. Многоязычие и культурные взаимодействия в Золотой Орде // Золотоордынское обозрение. 2017. Т. 5. № 1. С. 56–73. https://doi.org/10.22378/2313-6197.2017-5-1.56-73.
6. Елихина Ю.И. Эрмитаж дахь монголын эзэнт гүрний үеийн дурсгалууд. Улаанбаатар – Санкт-Петербург: Эрмитаж улсын музей, Чингис хаан музей, 2023. 224 х.
7. Рева Р.Ю., Беляев Ю.А. Две серебряные золотоордынские пайцзы с уйгуро-монгольскими надписями // Золотоордынская цивилизация. 2017. № 10. С. 25–37.
8. Хрипунов Н.В. Одежда знати Великой империи монголов в 1207–1266 гг. // Золотоордынская цивилизация. 2012. № 5. С. 363–393.
9. Ямилова Р.Р. Головные уборы кочевников Золотой Орды // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2009. № 89. С. 118–124.
10. Макласова Л.Э. Конструкция монгольского головного убора «гу-гу» в династии Юань // Археология евразийских степей. 2018. № 4. С. 120–126.
11. Рубрук Г. Путешествие в восточные страны // Путешествие в восточные страны Плано Карпини и Гильома де Рубрука. М.: Географгиз, 1957. С. 87–194.
12. Макласова Л.Э., Гордин И.А. Элементы головных уборов из двух погребений курганного могильника Дядьковский 45 // Археология евразийских степей. 2020. № 5. С. 159–167.
13. Каримова Р.Р. Элементы убранства и аксессуары костюма кочевников Золотой Орды (типология и социокультурная интерпретация). Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2013. 212 с. (Серия «Археология евразийских степей». Выпуск 16)
14. Каримова Р.Р. Серьги кочевников Золотой Орды: типология и социокультурная интерпретация // Уфимский археологический вестник. 2012. № 12. С. 136–152.

References
1. Fedorov-Davydov, G.A. (1976) *Art of nomads and the Golden Horde.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Tuultsetseg, C. and Bayarsaikhan, Z. (comps.) (2023) *Mongolian dress and jewelry.* Ulaanbaatar: Mongolin Undesnij muzei. (In Mong.)
3. Dunaeva, Yu.V. (2020) 'Modern contexts and approaches to the study of the history of the Golden Horde', *Sotsialnyye i gumanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 5: Istoriya = Social and humanitarian sciences. Domestic and foreign literature. Series 5: History,* (1), pp. 24–41. (In Russ.)
4. Faveru, M. (2021) *Golden Horde: how the Mongols changed the world.* Ulaanbaatar: Admon. (In Mong.)
5. Vásáry, I. (2017) 'Multilingualism and cultural interactions in the Golden Horde', *Zolotoordynskoye obozreniye = Golden Horde Review,* 5(1), pp. 56–73. doi:10.22378/2313-6197.2017-5-1/56-73. (In Russ.)
6. Elikhina, Yu.I. (2023) *Heritage of the Mongolian empire in the state hermitage.* Ulaanbaatar – St. Petersburg: State Hermitage Museum, Genghis Khan Museum. (In Russ.)
7. Reva, R.Yu. and Belyaev, V.A. (2017) 'Two silver paizas of the Golden Horde with Uuighur-Mongolian inscriptions', *Zolotoordynskaya tsivilizatsiya = Golden Horde Civilization,* (10), pp. 25–37. (In Russ.)
8. Khripunov, N.V. (2012) 'Clothes of nobility in a period of the Great Empire of Mongols in 1207–1266', *Zolotoordynskaya tsivilizatsiya = Golden Horde Civilization,* (5), pp. 363–393. (In Russ.)
9. Yamilova, R.R. (2009) 'Head-dresses of nomads of the Golden Horde', *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, (89), pp. 118–124. (In Russ.)
10. Maklasova, L.E. (2018) 'The design of the Mongolian headdress "gu-gu" in the Yuan Dynasty', *Arheologia evraziyskih stepej = Archaeology of the Eurasian Steppes,* (4), pp. 120–124. (In Russ.)
11. Rubruk, G. (1957) 'Journey to the Eastern countries', in *Journey to the eastern countries of Plano Carpini and Guillaume de Rubruk.* Moscow: Geografgiz, pp. 87–194. (In Russ.)
12. Maklasova, L.E. and Gordin, I.A. (2020) 'Headdress elements from two burials of Diadkovsky 45 burial mound', *Arheologia evraziyskih stepej = Archaeology of the Eurasian Steppes,* (5), pp. 159–167. (In Russ.)

13. Karimova, R.R. (2013) *Decorative elements and accessories of the Golden Horde Nomads' Costume (typology and socio-cultural interpretation).* Kazan: Marjani Institute of History of Tatarstan Academy of Sciences. (In Russ.)
14. Karimova, R.R. (2012) 'Earrings of nomads of the Golden Horde: typology and socio-cultural interpretation', *Ufimskiy archeologicheskiy vestnik = Ufa Archaeological Herald,* (12), pp. 136–152. (In Russ.)

Информация об авторах

Бао Гэрэлтуу, докторант, Академический университет Монголии, Улан-Батор, Монголия, grltlz2010@gmail.com.

Дондов Ульзийбаяр, PhD (искусствоведение), ученый секретарь Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия, uuujii802@gmail.com.

Information about the authors

Bao Gereltuu, Doctoral Student, Graduate University of Mongolia, Ulaanbaatar, Mongolia, grltlz2010@gmail.com.

Dondov Ulzijbayar, PhD in Arts, Science Secretary of the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia, uuujii802@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 29.01.2025; одобрена после рецензирования 12.02.2025; принята к публикации 13.02.2025.

The article was received by the editorial board on 29 January 2025; approved after reviewing on 12 February 2025; accepted for publication on 13 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 30–45. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 30–45. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 72.01
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.002

Символика изображений льва в архитектурной резьбе района Хуэйчжоу



Ван Сянь

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация
174316291@qq.com



Воронова Мария Викторовна

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация
gloria-nikita@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7264-126X, SPIN-код (Science Index): 4313-2084

Аннотация. Статья посвящена развитию символики образа льва в традиционном декоративно-прикладном искусстве Китая на примере резных деревянных рельефов в Хуэйчжоу. Исследование предпринято с целью провести комплексный эстетический анализ изображения льва в архитектуре традиционных деревянных жилых домов района Хуэйчжоу, а также выявить основные семантические константы образа в сравнении с другими подобными изображениями в традиционном китайском искусстве. В опубликованных работах российских искусствоведов о традиционной китайской архитектуре, а также в трудах ученых из Китая, целенаправленно исследовавших образ и символику льва в архитектуре, отсутствует информация о декоре с этим изображением в традиционных деревянных жилых домах Хуэйчжоу, как нет и детальной расшифровки его символического значения. Однако архитектурные изображения льва в этом районе Китая имеют отличительные черты как в содержании, так и в выразительных средствах, их изучение стало актуальной темой исследования Хуэйчжоу как древнего целостно сохранившегося памятника архитектуры. С помощью иконографического, формально-стилистического методов и иконологической интерпретации в статье проведена классификация и анализ образов льва, его символики и художественных особенностей деревянных резных изображений, расположенных снаружи и внутри жилых домов. Определено, что образ льва с течением времени претерпел значительные изменения: от статуса царя зверей до благопожелательного символа, который сформировался под влиянием эстетических предпочтений, сложившихся во времена династий Мин (1368–1644) и Цин (1636–1912). Устойчивыми приемами изображения, характеризующими самобытный местный стиль резьбы, стали форма «перевернутого льва», группы из нескольких львов в разных комбинациях, элементы декора, смягчающие суровый образ хищника, редкое присутствие цвета и богатая фактура и детализация.

Ключевые слова: район Хуэйчжоу, искусство Китая, резьба по дереву, архитектура жилых домов, резные изображения льва, декор, символика, иконография, формально-стилистические особенности

Финансирование: Работа выполнена при поддержке гранта в области гуманитарных и социальных наук университетов провинции Аньхой (КНР) «Инновации и применение Хуэйчжоуской трехуровневой резьбы в экологическом дизайне с точки зрения инициативы “Один пояс — один путь”» (SK2020A0068).

© Ван С., Воронова М.В., 2025

Для цитирования: Ван С., Воронова М.В. Символика изображений льва в архитектурной резьбе района Хуэйчжоу // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 30–45. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.002. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1150.

Original article

The symbolism of images of lions in residential carving art in Huizhou region

Wang Xian

Dmitri Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
174316291@qq.com

Maria V. Voronova

Dmitri Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation
gloria-nikita@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7264-126X, SPIN-code (Science Index): 4313-2084

Abstract. The article is devoted to the development of the symbolism of the lion image in the traditional decorative and applied arts of China, taking carved wooden reliefs of Huizhou region as a case. The research is undertaken to carry out a comprehensive aesthetic analysis of the image of the lion in the architecture of traditional wooden residential buildings of the Huizhou region, as well as to identify the main semantic constants of the image in comparison with other similar images in traditional Chinese art. A survey of the publications of Russian art historians specialising in traditional Chinese architecture, in addition to the works of Chinese scholars who have deliberately studied the image and symbolism of the lion in architecture, reveals an absence of information regarding this image in the decorative scheme of traditional wooden dwellings in the Huizhou region. Furthermore, there is a paucity of detailed analysis of the symbolic meaning of the image. However, the architectural reliefs with the lion in this region of China exhibit distinctive characteristics in terms of both content and expressive methods. However, the architectural reliefs with the lion in this region of China exhibit distinctive features in terms of both content and expressive means. Consequently, the study of these reliefs has become an urgent topic of research on the buildings of Huizhou region, as it is an ancient architectural monument that has been preserved in its entirety. A range of iconographic, formal and stylistic methods, as well as iconological interpretation, were employed to facilitate the classification and analysis of images of the lion, in addition to the symbolism and artistic features of wooden carved images located both inside and outside dwelling houses. The study determines that the image of a lion has undergone significant changes over time, from the status of the king of beasts to a benevolent symbol, which was formed under the influence of aesthetic preferences that developed during the Ming (1368–1644) and Qing (1636–1912) dynasties. The ‘inverted lion’ form, groups of several lions in various combinations, decorative elements that soften the harsh image of the predator, the rare presence of colour, and rich texture and detailing were the stable image techniques that characterise the distinctive local carving style.
Keywords: Huizhou region, Chinese art, wood carving, residential architecture, carved images of a lion, decoration, symbolism, iconography, formal and stylistic features

Acknowledgements The research was supported by a grant in Humanities and Social Sciences from Anhui Provincial Universities (PRC) entitled “Innovation and Application of Huizhou Three-Level Carving in Ecological Design from the Perspective of One Belt, One Road Initiative” (SK2020A0068).

For citation: Wang, X. and Voronova, M.V. (2025) 'The symbolism of images of lions in residential carving art in Huizhou region', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 30–45. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.002. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1150. (In Russ.)

Введение

Актуальность этой научной работы обусловлена необходимостью целостного исследования резных изображений львов в декоре традиционных деревянных жилых домов района Хуэйчжоу — памятника древней архитектуры. Хуэйчжоу — это историческая область в китайской провинции Аньхой, расположенная в горах Хуаньшань, которые с декабря 1990 года внесены ЮНЕСКО в «Список всемирного культурного и природного наследия». Этот район охраняется государством как древний целостно сохранившийся памятник архитектуры, исследования о нем публикуются ведущими научными институтами, обсуждаются в рамках государственных и международных конференций. К архитектуре Хуэйчжоу обращались китайские ученые — Чжан Чжунъи, Цао Цзяньбинь, Фу Гаоцзе и Ду Сюйцзюнь [1], Лу Биантин [2], Лю Хун и Чжан Ци [3]; пристальное внимание традиционным деревянным жилым домам этого района уделяли Би Юйян, Ян Яньхун [4], Ван Чао [5], Чжан Сяоли [6], У Вэйхуэй и Шэнь Мин [7]. Многие русские искусствоведы посвятили свои труды изучению традиционной китайской архитектуры, например, В.М. Алексеев [8], Е.А. Ащепков [9], М.Е. Кравцова [10], Н.А. Виноградова [11], Е.В. Пчёлов [12]. Об особенностях резьбы по дереву Хуэйчжоу писали Юй Хунли [13; 14], Чжоу Чэньян [15], Ли Фэй и Цянь Мин [16], Ван Хайтао [17], Ян Тао и С.А. Митасова [18; 19], Э.П. Чернышова и Цун Линь [20; 21] и другие.

Самой ранней и ценной научной работой является монография «Резиденции Хуэйчжоу во времена династии Мин» Чжан Чжуна [1], написанная на основе древних трактатов. К сожалению, не все из упомянутых в ней резиденций сохранились до наших дней. В XX веке появилось множество печатных изданий с иллюстрациями, демонстрирующими древние постройки провинции Аньхой. К примеру, самым объемным трудом является работа Чжан Бэя «Искусство архитектурного стиля Цзяннань» [22], но, к сожалению, нет целостного обзора архитектуры этого района. Лю Хун и Чжан Ци в книге «Искусство резьбы Хуэйчжоу» [3] сфокусировали свое внимание на архитектурной резьбе, а именно на балках, колоннах, резьбе по цоколю стен. В научных исследованиях Би Юйян и Ян Яньхун [4], Чжан Сяоли [6], У Вэйхуэй и Шэнь Мин [7], Ван Чао [23], Ху Жаньжань [24] рассматриваются главным образом исторические, экономические, географические предпосылки, влияющие на формирование особенного стиля резьбы по дереву и своеобразной культуры района Хуэйчжоу. Однако большинство из вышеперечисленных работ ограничиваются исследованием общих культурно-исторических и стилевых черт Хуэйчжоу, не фокусируясь на образе львов и их символике в архитектуре традиционных деревянных жилых домов.

Статья представляет собой часть исследовательского проекта в области гуманитарных и социальных наук университетов провинции Аньхой «Инновации и применение Хуэйчжоуской трехуровневой резьбы в экологическом дизайне с точки зрения инициативы “Один пояс — один путь”» (SK2020A0068).

Комплексное исследование резных изображений львов в архитектуре традиционных деревянных жилых домов района Хуэйчжоу, включающее выявление формально-стилистических особенностей и описание символики, предпринято впервые. Материалом послужили как письменные источники, так и результаты полевых обследований сохранившихся построек. Резные изображения львов, размещенные внутри и снаружи жилых домов, изучены с помощью иконографического, формально-стилистического анализа и метода иконологической интерпретации.

Символика и особенности изображения льва в архитектурной резьбе района Хуэйчжоу

Рассматривая символику изображения льва, необходимо помнить, что на территории Китая эти животные не водились, но первая характеристика львов встречается уже в труде «Ханьшу — описание западных регионов»[1]. Поэтому в древности местные мастера резьбы по дереву или камню не встречали этих хищников, а лишь полагались на услышанное или на неточные рукописные источники, по которым вырезали статуи или фигуры.

Образ льва всё время эволюционировал от символа могущества и успеха, императорской власти и силы до знака высокого статуса.

[1] Историческая хроника, созданная Бань Гу во времена династии Восточная Хань (25–220 гг. н. э.), представляет собой документальные материалы для изучения истории и географии западных областей двух древних китайских династий Хань (Западной Хань и Восточной Хань, 202 г. до н. э. – 220 г. н. э.).

Его смысловое поле развивалось и под влиянием буддизма. Во времена династий Мин (1368–1644) и Цин (1636–1912) лев был наделен мистическим значением и должен был защищать императорские усыпальницы и правительственные палаты от злых духов[2], позже образ льва в китайской культуре был окончательно секуляризован.

Изгнание злых духов из дома — это концепция народных верований, которая нашла отражение в декоративно-прикладном искусстве резьбы по дереву, применяемой в архитектуре жилых домов района Хуэйчжоу. Поэтому на каждом здании изображены «львы-стражи», охраняющие дом.

Отметим, что Китай — не единственная страна, в чьей культуре львы имеют важное символическое значение. Так, в древнегреческой мифологии лев символизирует величие и власть, выступает главным героем в историях о богах и знаменитых персонажах. Например, Геракл убивает Немейского льва, олицетворяющего дикое, агрессивное начало. Кроме того, образ льва часто ассоциируют с богами (к примеру, с Зевсом), и он становится символом господства. В африканской культуре лев считается королем саванны и олицетворяет храбрость, силу и лидерство. В индийской культуре он — один из богов-защитников[3] в буддизме, символизирующий мудрость и сострадание. В искусстве Древней Руси лев, пришедший из Византии в качестве символа власти и праведного суда, был адаптирован, изображался в различных видах декоративного и народного искусства и даже обрел специфические, порой противоречивые черты, основанные на христианских толкованиях свойств животных.

В резьбе по дереву, украшающей традиционные дома Хуэйчжоу, *наиболее часто изображаются так называемые перевернутые львы*[4] (倒爬狮, dào pá shī), они обычно размещаются по диагонали друг от друга в высоких местах зала. Выполняя еще и функции кронштейна[5] (牛腿, niú tuǐ), они усиливают прочность конструкции деревянного здания (ил. 1).

Перевернутые львы Хуэйчжоу — это мифические животные, которые часто встречаются в китайском фольклоре. Здесь в изображении сочетаются черты льва и тигра. Перевернутые животные словно спускаются с неба, у них большие головы, круглые глаза, широкие улыбки, вьющиеся гривы и сильные тела. Изображения парные: по левую руку располагается лев (обычно с лапой на шаре), по правую — львица, которая лапой придерживает львенка или играет с ним [2, с. 72]. Это львы-стражи, защитники домов. В сочетании с декоративными облачными узорами[6] и узорами пламени[7] впечатляющая красота резьбы по дереву отражает величественный и энергичный традиционный художественный стиль рассматриваемого региона (ил. 2–3).

Изображения львов, вырезанные из дерева на жилых домах региона Хуэйчжоу, немного отличаются от общепринятых в китайской архитектуре. Можно выделить три отличительные черты. *Во-первых*, согласно установленным правилам феодального общества древнего Китая, на домах состоятельных жителей Хуэйчжоу было запрещено изображать драконов, фениксов и других мифических животных, символизирующих таинственную силу и несущих благоприятные пожелания, так как этих животных относили к высшему правящему классу — только императорская семья была вправе наносить их изображения на одежду и использовать в архитектурном декоре. Поэтому в районе Хуэйчжоу стали поклоняться именно львам, которых относили к народно-мифическим (фольклорным) животным. В исторической хронике «Ханьшу – описание западных регионов» отмечается, что живого льва впервые завезли в Китай по Шелковому пути в начале династии Западная Хань (202 г. до н.э.– 8 г.н.э.). В буддизме Шакьямуни[8] считается «львом среди людей», отсюда следует, что лев — это царь зверей, а Шакьямуни — царь людей. Лев в буддизме эквивалентен по статусу дракону в традиционной китайской культуре. Во времена династий Мин и Цин[9] одежда гражданских чиновников была вышита узорами птиц, а одежда военных атташе — узорами животных. У военных первого[10] и второго ранга, занимавших высшие должности, на официальной форме были вышиты львы. Но во времена династии Цин правила изменились, форма военных атташе первого ранга была вышита единорогами, а второго ранга — по-прежнему украшалась

[2] В народе использовали заклинания или предметы, чтобы отогнать злых духов и обеспечить защиту и безопасность своего дома.

[3] Божества в буддизме, которые приносят защиту.

[4] Голова льва расположена внизу, а тело вытянуто вертикально вверх, то есть лев изображен вниз головой.

[5] Кронштейн является основным компонентом в древнекитайской архитектуре и играет поддерживающую и фиксирующую роль.

[6] Орнамент в форме облака — благопожелательный, широко используемый узор в древнем Китае, символизирующий продвижение по службе и удачу.

[7] Изображение пламени — также благопожелательный символ.

[8] Основатель буддизма Шакьямуни — почетный титул, присвоенный ему буддистами.

[9] Династии Мин (1368–1644) и Цин (1636–1912) были периодами процветания и упадка феодального общества Китая.

[10] Официальная политическая должность в древнем Китае, наивысший ранг среди должностей.



1. **Перевернутый лев. Резьба по дереву жилого дома района Хуэйчжоу.**
Середина XIX в.
Фото: Ван Сянь, 2019

2. **Львица.**
Резьба по дереву района Хуэйчжоу.
Зал Чжэнчжи в деревне Хуньцунь.
Середина XIX в.
Фото: Ван Сянь, 2019

3. **Лев.**
Резьба по дереву района Хуэйчжоу.
Зал Чжэнчжи в деревне Хуньцунь.
Середина XIX в.
Фото: Ван Сянь, 2019







4. **Каменный лев с локонами гривы на голове.**
Каменная скульптура расположена у входной арки (арки в стиле павильона) деревни Сиди уезда И.
Около XVII в.
Фото: Ван Сянь, 2019

изображениями львов. В начале династии Цин был составлен «Свод правил инженерно-технической практики министерства династии Цинь» [25], в котором регламентировались высота и размер дома, использование символики в зависимости от ранга чиновников. В частности, документ предусматривал, что каменных львов можно ставить у порога домов императорской семьи и высокопоставленных чиновников. На львиных головах разрешается вырезать 13 локонов гривы, которые назывались «Тринадцать Тайбао» (十三太保, shí sān tài bǎo)[11] [25, с. 32] (ил. 4). Для украшения домов тех, чьи официальные должности были ниже первого ранга, предписывалось за каждый более низкий ранг на голове льва уменьшать по одному локону гривы. Согласно правилам, чиновники ниже седьмого ранга вовсе не имели права устанавливать скульптуры львов возле входа во двор или в дом, так как это не соответствовало их низкому статусу.

Второе отличие — это уже упомянутая иконография «перевернутого льва» в жилых домах Хуэйчжоу. Животных изображают вверх ногами, чтобы они выглядели так, будто спустились с неба, что соответствует символике пяти стихий[12]. У населения Хуэйчжоу существовало множество обычаев и табу. Среди них поверье, что львов нужно размещать на севере или западе, так как они относятся к гексаграмме Цянь[13], обитают на северо-западе и связаны с первоэлементом «металл», а именно с золотом; львов ставили парно: самца слева, самку справа [26, с. 8]. Льва изображали с отрытой пастью, а львицу с закрытой, чтобы она могла защищать детеныша. Голова льва должна быть обращена во внешнюю сторону, чтобы не допустить проникновения злых духов в дом.

В современном Китае парных каменных львов ставят перед банками или другими финансовыми учреждениями. Львиные пасти изображаются

[11] Это название высшей официальной должности в древнем Китае, а «Тринадцать Тайбао» — это тринадцать генералов поздней династии Тан (618–907).

[12] Одна из основных теорий китайской философии: пять первоэлементов определяют основные параметры мироздания. Золото (олицетворяет агрегацию), дерево (прямолинейность), вода (проникновение), огонь (тепло) и земля (биохимию). Древние китайские философы использовали теорию для объяснения формирования и взаимосвязи всех вещей в мире.

[13] Одна из восьми триграмм «Книги перемен», памятника китайской традиционной культуры.

5. **Львица играет с четырьмя детенышами. Музей Аньхой.**
XIX в.
Дерево, резьба.
106 × 49 × 28.
Фото: Музей Аньхой, ahm.cn



так же: одна открыта, а другая закрыта. Открытая пасть предназначена для привлечения богатства, а закрытая — для защиты от утечки финансов, символизируя, что деньги могут только прибывать. В народе по сей день бытуют поверья: прикоснувшиеся к каменной львиной голове избавятся от жизненных забот; к каменной львиной спине — проживут хорошую жизнь; к пасти — уберегутся от супружеских ссор; к задней части каменного льва — к хорошему здоровью, а если погладить всего льва — богатство потечет как вода.

Третье отличие состоит в том, что в резьбе по дереву Хуэйчжоу во времена династий Мин и Цин можно встретить не только одиночных львов и парных львов (самца и самку), но и группы из трех (великий министр и младший наставник)[14], четырех, девяти животных и другие комбинации. Наиболее распространено парное изображение льва и львицы, а также львят, играющих с мячом. Традиционный китайский аллегорический мотив — львица, обнимающая детеныша двумя лапами. В залах предков обычно вырезали комбинации из четырех львов, девяти львов и т.д., причиной тому являлось большое помещение, которое требовалось гармонично украсить, при этом учитывалось благоприятное значение львов. Примечательно, что гармоничное изображение трех львов является скрытым пожеланием на пополнение в семье и процветание рода, удачу.

Так, образ льва прошел длинный исторический путь от императорского двора до простого народа, постепенно став атрибутом жилых домов, олицетворяя пожелания удачи и спокойствия. Опыт резьбы передавался из поколения в поколение, от мастера к ученику, формируя в том числе и образ каменных львов, который стал традиционным и просуществовал в искусстве на протяжении столетий [27, с. 59].

Во времена династий Мин и Цин лев как благопожелательное животное стал популярным и широко изображаемым в жилых домах Хуэйчжоу и прилегающих районах. Резные изделия, показывающие льва с большой головой и коротким хвостом, выделяются своими тонкими и плавными линиями, закругленными срезами, что придает им изысканности (ил. 5).

Итак, искусство резьбы по дереву в Хуэйчжоу достигло своего расцвета во времена династии Цин. Лев был символом власти, демонстрировавшим благородство владельца, он становился покровителем жилых домов, отгоняя злых духов и притягивая удачу. В этот период львов также ставили парно, лев с шаром символизировал единство и власть, львица с детенышем — процветание потомков (ил. 6–7). Изображения постепенно становятся более проработанными, детализированными, обретают анатомически правильные черты.

Встречаются изображения играющих льва и львицы, у которых шерсть переплетается, а из этого клубка шерсти скатываются и порождаются детеныши. При этом «шар» символизирует удачу, на нем часто можно встретить меняющийся узор, в китайском языке он называется 绣球绵 (xiù qiú mián) или 绣球纹 (xiù qiú wén), что созвучно со стремлением к счастливой и успешной жизни [28, с. 12]. В китайской философии лев представляет мужское начало и является мужским животным, а шар представляет женское начало и является женским предметом. Это похоже на две силы Инь и Ян, которые взаимодействуют, позволяя всему порождаться и меняться, отсюда и символическое значение пожелания потомства и притяжения всего благого [5, с. 147] (ил. 8–9).

Слово «лев» в китайском языке является омофоном к словам с хорошими пожеланиями. Например, слова «лев» (狮, shī) и «дело» (事, shì) звучат одинаково, отсюда появились высказывания «好事成双, hǎo shì chéng shuāng» (удача приходит парой), «事事如意, shì shì rú yì» (полное благополучие). А пожелание «太师少师, tài shī shǎo shī» объясняется так: слово «лев» (狮, shī) является омофоном слову «мастер» (师, shī), слово «учитель» звучит так же, а слова «大, dà» и «太, tài», «小, xiǎo» и «少, shǎo» фонетически близки по произношению [24, с. 22]. В древнекитайской ранговой системе существовали титулы как высоких рангов, так и низких. Это выражение является метафорой высокопоставленного чина и низкого чина как большого и маленького львов, на которых опирается императорская система, из поколения в поколение они обеспечены высоким окладом и почестями. То есть это пожелание процветания из поколения в поколение.

Часто встречается скульптура под названием «Три короля», изображающая льва, сидящего на камне с вырезанными на нем фениксами и пионами, где лев — царь зверей, феникс — царь птиц, а пион — царь цветов [29, с. 56].

Символ льва с его многогранным содержанием глубоко проник в китайскую культуру и сознание народа, став неотъемлемой частью архитектуры и изобразительного искусства. Поэтому образ этого животного можно встретить повсюду, например, на фестивалях в виде танца льва, который исполняли на площадях[15] [30, с. 88].

Мастера Хуэйчжоу во времена династий Мин и Цин смело воплощали в жизнь свои версии образа льва, сделав его более стилизованным, декоративным с преувеличенными гротескными

[14] Звания в ранговой системе древнего Китая.
[15] Китайский народный религиозный обычай, одна из форм китайской рыночной торговли.

6. **Лев с шаром.**
XIX в.
Дерево, резьба.
68 × 26,5 × 16.
Источник: mt.sohu.com

7. **Львица с детенышем.**
XIX в.
68 × 26,5 × 16.
Источник: mt.sohu.com









8. **Перевернутый лев.**
XVII в.
Резьба по дереву жилого дома района Хуэйчжоу. Мемориальный музей Сюаньчэн, Аньхой.
Источник: vcg.com

9. **Перевернутый лев.**
XVII в.
Резьба по дереву жилого дома района Хуэйчжоу. Мемориальный музей Сюаньчэн, Аньхой.
Источник: vcg.com

элементами. В объемной резьбе большое внимание уделялось рельефным приемам, чтобы усилить декоративность деталей и обратить внимание на динамичную позу тела, но не нарушить основные пропорции [31, с. 123]. Однако большинство исследователей этой темы ранее не обращали пристального внимания на то, что изображения львов района Хуэйчжоу имеют черты не только традиционного декоративного изображения, но и *собственного, местного стиля*.

При детальном анализе большого объема сохранившихся объектов нами были выявлены основные черты этого стиля, наполненного локальным народным колоритом. Элементы орнаментов в изображениях перекликаются с декором в других видах местного декоративно-прикладного искусства, таких как резьба по камню (изготовление тушниц), украшение масок и элементов праздничного оформления улиц. Например, форма завитка традиционна в декоративно-прикладном искусстве Китая в целом, но лишь в Хуэйчжоу он обладает неповторимой упругостью пластического изгиба. Логично предположить, что именно техника изготовления — резьба по дереву — обеспечила ему легкую угловатость, остроту. Словно подогнанные друг к другу, плотно стоящие рядом детали в отделке хвостов и грив львов, красота обработки поверхности — всё это говорит о старании и чувстве ответственности народных мастеров.

Изображения не только несут в себе элементы и характеристики народной художественной культуры центральных равнин Китая, но и обладают элегантными чертами Цзяннань[16], характеризующимися целостностью, синтетичностью взгляда на природу, на мир в целом. Так, в резных рельефах, кроме львов, отражены природные пейзажи, народные обычаи и культурные традиции региона Хуэйчжоу. В сюжетах могут появляться жанровые

[16] Название района на правобережье реки Янцзы.

сцены, театральные представления, праздники. Небольшой, но значительной деталью, характеризующей специфичность местных орнаментальных элементов, являются шары под лапами львов — они декорированы облачными узорами с немного угловатым завитком, а также узоры пламени на их теле, придающие образу динамики, выразительности. Изображение цветка, листа или другого растительного элемента часто размещается рядом со львом, на технических элементах конструкции кронштейнов, словно смягчая его суровость. Параллельно нанесенные тонкие линии, имитирующие фактуру шерсти, но словно упорядоченной, расчесанной, часто встречаются в изображениях львов, особенно более раннего периода. В некоторых образцах заметны декоративные горизонтальные полоски с точками на передних лапах, держащих шары, словно полосатые лапы тигров. Это может говорить о попытке создать промежуточную форму между тигром и львом, содержащую в себе признаки обоих, их лучшие, узнаваемые черты. Либо о желании мастеров придать еще больше красоты, декоративности изображению. Редкое присутствие цвета (росписи) в резьбе с лихвой компенсируется богатой фактурой и детализацией. Ненавязчивая геометричность присутствует в таких элементах, как выпуклые точки в центре завитков на некоторых изображениях, акцентирование линией элементов ошейников с кисточками и колокольчиками, подчеркивание зубастой улыбки. Выделяется буквально каждый зуб, при этом редко изображаются клыки, в отличие от изображений хищников в других регионах Китая, где клыки всегда присутствуют, так как символизируют их защитные функции. Львы Хуэйчжоу не агрессивны, порой больше напоминают больших добрых собак.

Всё это не что иное, как устойчивые приемы изображения, складывающиеся в *самобытный местный стиль резьбы.* Со временем он меняется, к концу династий Мин и Цин стал преобладать объемный вид резьбы, что придало изделиям более четкие (порой почти анатомичные, но не переходящие границу, не становящиеся реалистичными) очертания и естественность. Стали встречаться элементы плетенки, усилилась многослойность изображений, они становятся более дробными, намечаются черты кризиса.

Выводы

Подводя итоги, необходимо отметить, что в традиционной культурной парадигме Китая лев считался мифическим стражем и защитником, он был и остается символом могущества, успеха, императорской власти и силы, несет в себе скрытые благоприятные пожелания. Образ льва постепенно трансформировался из величественного символа власти в благопожелательное животное, его черты формировались на протяжении долгого времени, облик совершенствовался, отрабатывалась техника изображения. Исторически активно использовались приемы стилизации в изображении львов, скульптуры и рельефы становились всё детальнее, декоративнее, обогащались дополнительными элементами. Технический характер резьбы стал качественнее, сформировались специфические местные приемы изображения и стиль. Это применялось в том числе и для того, чтобы постепенно заменить поклонение (выраженное множеством изображений) тиграм в древнем Китае на культ льва.

На примере ряда объектов традиционного декоративно-прикладного искусства Китая, а именно домовой деревянной резьбы района Хуэйчжоу, проведен анализ резных изображений льва. В ходе комплексного эстетического анализа при помощи иконологического метода удалось выяснить художественную ценность и культурный контекст, в котором объединены эстетика и символизм. Важными взаимно обусловливающими развитие стилистики факторами явились специфические местные представления о прекрасном в композиции и пластике, а также техника исполнения. Это обеспечило длительный и последовательный путь развития и совершенствования рассматриваемых образов. Среди формально-стилистических особенностей резных львов района Хуэйчжоу необходимо отметить популярность формы «перевернутого льва», словно спустившегося с неба; изображение парных львов или их многофигурные комбинации; переклички с декором в других видах местного декоративно-прикладного искусства. Орнаментальные элементы, форма завитка с пластикой изгиба, узоры пламени, детали в отделке хвостов и грив львов, особенности обработки поверхности, редкое присутствие цвета, богатая фактура и детализация характеризуют особые черты стиля деревянной архитектурной резьбы Хуэйчжоу. Резные изображения льва имели не только декоративные функции, но и выражали надежды людей на благополучие и счастливую мирную жизнь, являлись воплощением благоприятных пожеланий.

Список источников

1. 张仲一, 曹见宾, 傅高傑, 杜修均. 徽州明代住宅[M]. 北京: 建筑工程出版社, 1957. 总104页 [Чжан Чжунъи, Цао Цзяньбинь, Фу Гаоцзе, Ду Сюйцзюнь. Жилые дома династии Мин. Пекин: Издательство литературы по строительству и архитектуре, 1957. 104 с.].
2. 吕变庭. 营造法式五彩遍装祥瑞意象研究[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2011. 总132页 [Лу Биантин. Анализ благоприятных декоративных узоров. Пекин: Издательство общественных наук Китая, 2011. 132 с.].
3. 刘宏, 张奇. 徽雕艺术细部设计[M]. 南宁: 广西美术出版社, 2002. 总106页 [Лю Хун, Чжан Ци. Искусство резьбы по дереву Хуэйчжоу. Наньнин: Издательство изобразительного искусства Гуанси, 2002. 106 с.].
4. 毕钰阳, 杨艳红. 地域文化视野下徽州木雕艺术形式美探究[J]. 山东工艺美术学院报, 2019, (04): 98—100. 总132页 [Би Юйян, Ян Яньхун. Искусство резьбы по дереву Хуэйчжоу с точки зрения региональной культуры // Журнал Шаньдунского института искусств и ремесел. 2019. № 4. С. 98–100].
5. 王超. 徽州木雕吉祥图案的寓意与象征的图像诠释[J]. 齐齐哈尔大学学报 (哲学社会科学版). 2020, (04): 145–148. 总163页 [Ван Чао. Интерпретация изображения и символики благоприятных узоров резьбы по дереву в Хуэйчжоу // Вестник Цицикарского университета (философия и социальные науки). 2020. № 4. С. 145–148].
6. 张晓利. 明清时期徽州雕饰技艺符号的现象阐述[J]. 黄山学院学报, 2019, 21(01): 87—93. 总140页 [Чжан Сяоли. Объяснение феномена символизма в резьбе Хуэйчжоу времен династий Мин и Цин // Журнал Хуаншаньского университета. 2019. Т. 21. № 1. С. 87–93].
7. 吴伟慧, 沈明. 中华非遗记忆—徽雕艺术 徽州木雕的艺与器[J]. 金融博览, 2019, (07): 72—75. 总102页 [У Вэйхуэй, Шэнь Мин. Нематериальное культурное наследие Китая — резьба по дереву Хуэйчжоу: искусство и инструменты // Финансовое обозрение. 2019. № 7. С. 72–75].
8. Алексеев В.М. В старом Китае. Дневники путешествий. 1907 г. М.: Издательство восточной литературы, 1958. 312 с.
9. Ащепков Е.А. Архитектура Китая. М.: Госстройиздат, 1959. 540 с.
10. Кравцова М.Е. История культуры Китая. М.: Лань, 2003. 416 с.
11. Виноградова Н.А. Китай, Корея, Япония: образ мира в искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 288 с.
12. Пчёлов Е.В. Символика льва и единорога в период Московского царства // Коломенское: материалы и исследования : сборник, Коломенское, 12–13 мая 2010 года / под общ. ред. Л.П. Колесниковой. Вып. 13. Коломенское: Московский государственный объединенный художественный историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник, 2011. С. 163–175.
13. 俞宏理. 明清徽州木雕初探. 江苏画刊, 2003, 年第11期. 33–34 [Юй Хунли. Предварительное исследование резьбы по дереву Хуэйчжоу в династиях Мин и Цин // Иллюстрированный журнал Цзянсу. 2003. № 11. С. 33–34.
14. 俞宏理. 中国徽州木雕. 文化艺术出版社. 2000年. 342 [Юй Хунли. Китайская резьба по дереву Хуэйчжоу. Аньхой: Издательство культуры и искусства, 2000. 342 с.].
15. 周晨阳. 徽州木雕的艺术特征. 东南文化, 2003, 年第12期. 70–73 [Чжоу Чэньян. Художественные характеристики резьбы по дереву Хуэйчжоу // Юго-восточная культура. 2003. № 12. С. 70–73].
16. 李飞, 钱明. 中国徽州木雕.南京: 江苏美术出版社, 2013年. 159 [Ли Фэй, Цянь Мин. Китайская резьба по дереву Хуэйчжоу. Нанкин: Издательство изобразительных искусств Цзянсу, 2013. 159 с.].
17. 王海涛. 徽州古代民居建筑雕饰艺术及成因的探索研究. 苏州大学, 2008年. 76 [Ван Хайтао. Исследование искусства и происхождения резьбы на древних жилых домах в Хуэйчжоу. Сучжоу: Университет Сучжоу, 2008. 76 с.].
18. Ян Тао, Митасова С.А. Архитектурная резьба Хуэйчжоу: виды, технологические и художественные особенности // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13. № 1-2-1. С. 299–306.
19. Ян Тао, Митасова С.А. Факторы возникновения и развития архитектурной резьбы из Хуэйчжоу // Культура и цивилизация. 2023. Т. 13. № 8-1. С. 167–176.
20. Чернышова Э.П., Цун Линь. Архитектура Хуэйчжоу. Особенности становления «Трех резных скульптур» Хуэйчжоу // Общество. Среда. Развитие. 2022. № 3. С. 95–99. https://doi.org/10.53115/19975996_2022_03_095-099.
21. Цун Л. Сохранение и развитие традиционного искусства резьбы по дереву и бамбуку Хуэйчжоу // Вестник Гжельского государственного университета. 2023. № 4. С. 101–113.
22. 长北. 江南建筑雕饰艺术. 徽州卷[M]. 南京: 东南大学出版社, 2009. 总114页 [Чжан Бэй. Искусство архитектурного стиля Цзяннань: Хуэйчжоу. Нанкин: Юго-Восточного университет, 2009. 114 с.].

23. 王超.　艺术学理论视角下承志堂装饰木雕图像分析[J].　北京印刷学院学报, 2019，27(04): 46—48. 总167页 [Ван Чао. Анализ изображений в декоративной резьбе храмов Чэнчжитан: теория искусства // Журнал Пекинского института графических технологий. 2019. Т. 27. № 4. С. 46–48].
24. 胡然然. 徽州木雕的文化底蕴及其艺术特征[J]. 美术教育研究. 2019, (24): 21—22 总178页 [Ху Жаньжань. Культурное наследие и художественные особенности резьбы по дереву Хуэйчжоу // Исследования в области художественного образования. 2019. № 24. С. 21–22].
25. 清工部. 工部工程做法则例[M]. 北京: 化学工业出版社, 2018. 总153页 [Свод правил инженерно-технической практики министерства династии Цинь. Пекин: Издательство химической промышленности, 2018. 153 с.].
26. 陶思炎. 中国镇物[M]. 上海: 东方出版中心, 2012. 总376页 [Тао Сиян. Китайский город возрождается. Шанхай: Восточный издательский центр, 2012. 376 с.].
27. 金皓. 中华狮文化[M]. 北京: 学苑出版社, 2015. 总96页 [Цзинь Хао. Китайская культура изображения льва. Пекин: Сюэюань Пресс, 2015. 96 с.].
28. 张道一. 狮子艺术—造型原理的一个动物典型[M]. 南京:东南大学出版, 2018. 总312页 [Чжан Даойи. Искусство льва — типологический пример принципов моделирования. Нанкин: Издательство Юго-Восточного университета, 2018. 312 с.].
29. 杰西卡 罗森, 张平译. 莲与龙: 中国纹饰[M]. 上海: 上海书画出版社, 2019. 总114页 [Розен Дж. Лотос и дракон: китайский орнамент / перев. Чжан Пин. Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2019. 156 с.].
30. 刘坛茹, 王珊珊. 徽州木雕的戏曲模仿与跨媒介叙事[J]. 书画世界. 2021, (04): 87—88. 总173页 [Лю Танжу, Ван Шаньшань. Сюжеты в резьбе по дереву района Хуэйчжоу // Мир каллиграфии и живописи. 2021. № 4. С. 87–88].
31. 李馨玫, 伍鹏飞. 徽州木雕狮子在文创产品中的开发与创新研究[J]. 菏泽学院学报, 2023. 总114页 [Ли Синьмей, У Пэнфэй. Развитие и инновации в резьбе деревяных львов района Хуэйчжоу. Шаньдун: Университет Хэцзэ, 2023. 114 с.].

References

1. Zhang Zhongyi, Cao Jianbin, Fu Gaojie, Du Xiujun. Huizhou Mingdai zhuzhai. Beijing: Jianzhu gongcheng chuban she, 1957 [Zhang, Zhongyi, Cao, Jianbin, Fu, Gaojie and Du, Xiujun (1957) *Huizhou Ming Dynasty residences.* Beijing: Architectural Engineering Press]. (In Chinese)
2. Lu Bianting. Yingzao fashi wucai bian zhuang xiangrui yixiang yanjiu. Beijing: Zhongguo shehui kexue chuban she, 2011 [Lu, Bianting (2011) *Research on creating auspicious images of French colorful decorations.* Beijing: China Social Sciences Press]. (In Chinese)
3. Liu Hong, Zhang Qi. Hui diao yishu xibu sheji. Nanning: Guangxi meishu chuban she, 2002 [Liu, Hong and Zhang, Qi (2002) *Detailed design of emblem carving art.* Nanning: Guangxi Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
4. Bi Yuyang, Yang Yanhong. Diyu wenhua shiye xia huizhou mudiao yishu xingshi mei tanjiu. Shandong gongyi meishu xueyuan bao, 2019, (04): 98–100 [Bi, Yuyang and Yang, Yanhong (2019) 'Research on the beauty of Huizhou woodcarving art from the perspective of regional culture', *Journal of Shandong Institute of Arts and Crafts,* (4), pp. 98–100]. (In Chinese)
5. Wang Chao. Huizhou mudiao jixiang tu'an de yuyi yu xiangzheng de tuxiang quanshi. Qiqiha'er daxue xuebao (zhexue shehui kexue ban). 2020, (04): 145–148 [Wang, Chao (2020) 'The meaning and symbolic interpretation of auspicious patterns in Huizhou woodcarving', *Journal of Qiqihar University (Philosophy and Social Sciences Edition),* (4), pp. 145–148]. (In Chinese)
6. Zhang Xiaoli. Ming qing shiqi huizhou diaoshi jiyi fuhao de xianxiang chanshu. Huangshan xueyuan xuebao, 2019, 21(01): 87–93 [Zhang, Xiaoli (2019) 'Phenomenon of symbols of Huizhou carving techniques in the Ming and Qing Dynasties', *Journal of Huangshan University,* 21(01), pp. 87–93]. (In Chinese)
7. Wu Weihui, Shen Ming. Zhonghua fei yi jiyi—hui diao yishu huizhou mudiao de yi yu qi. Jinrong bolan, 2019, (07): 72–75 [Wu, Weihui and Shen, Ming (2019) 'Chinese intangible cultural heritage memory — Huizhou carving art, the art and utensils of Huizhou woodcarving', *Financial Review,* (7), pp. 72–75]. (In Chinese)
8. Alekseev, V.M. (1958) *In Old China: Travel Diaries 1907.* Moscow: Izdatelstvo vostochnoy literatury. (In Russ.)
9. Ashchepkov, E.A. (1959) *Architecture of China.* Moscow: Gosstroyizdat. (In Russ.)
10. Kravtsova, M.E. (2003) *History of Chinese culture.* Moscow: Lan. (In Russ.)
11. Vinogradova, N.A. (2010) *China, Korea, Japan: the image of the world in art.* Moscow: Progress-Traditsia. (In Russ.)

12. Pchelov, E.V. (2011) 'Symbolism of the lion and the unicorn in the period of the Muscovite kingdom', in Kolesnikova, L.P. (ed.) *Kolomenskoye: materials and research. Issue 13.* Kolomenskoye: Moscow State United Artistic Historical, Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, pp. 163–175. (In Russ.)
13. Yu Hongli. Ming qing huizhou mudiao chutan. Jiangsu hua kan, 2003, nian di 11 qi. 33–34 [Yu, Hongli (2003) 'A preliminary study on Huizhou woodcarving in Ming and Qing dynasties', *Jiangsu Pictorial,* (11), pp. 33–34]. (In Chinese)
14. Yu Hongli. Zhongguo huizhou mudiao. Wenhua yishu chuban she. 2000 Nian [Yu, Hongli (2000) *Chinese Huizhou woodcarving.* Anhui: Cultural and Art Publishing House]. (In Chinese)
15. Zhou Chenyang. Huizhou mudiao de yishu tezheng. Dongnan wenhua, 2003, nian di 12 qi. 70–73 [Zhou, Chenyang (2003) 'Artistic characteristics of Huizhou woodcarving', *Southeast Culture,* (12), pp. 70–73]. (In Chinese)
16. Li Fei, Qian Ming. Zhongguo huizhou mudiao. Nanjing: Jiangsu meishu chuban she, 2013 nian [Li, Fei and Qian, Ming (2013) *Chinese Huizhou woodcarving.* Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
17. Wang Haitao. Huizhou gudai minju jianzhu diaoshi yishu ji chengyin de tansuo yanjiu. Suzhou daxue, 2008 nian [Wang, Haitao (2008) *Research on the carving art and causes of ancient Huizhou residential buildings.* Suzhou: Suzhou University]. (In Chinese)
18. Yang, Tao and Mitasova S.A. (2023) 'Huizhou architectural carving: types, technological and artistic features', *Kultura i tsivilizatsiya = Culture and Civilization,* 13(1-2-1), pp. 299–306. (In Russ.)
19. Yang, Tao and Mitasova S.A. (2023) 'Factors of origin and development of Huizhou architectural carving', *Kultura i tsivilizatsiya = Culture and Civilization,* 13(8-1), pp. 167–176. (In Russ.)
20. Chernyshova, E.P. and Cong, Lin (2022) 'Huizhou architecture. The specifics of evolution of the Three Carved Sculptured of Huizhou', *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye = Society. Environment. Development,* (3), pp. 95–99. doi:10.53115/19975996_2022_03_095-099. (In Russ.)
21. Cong, L. (2023) 'Preservation and development of the traditional wood and bamboo carving art of Huizhou', *Vestnik GSU = Bulletin of Gzhel State University,* (4), pp. 101–113. (In Russ.)
22. Zhang Bei. Jiangnan jianzhu diaoshi yishu. Huizhou juan [M]. Nanjing: Dongnan daxue chuban she, 2009 [Chang, Bei (2009) *Jiangnan Architectural Carving Art. Huizhou Volume.* Nanjing: Southeast University Press]. (In Chinese)
23. Wang Chao. Yishu xue lilun shijiao xia chengzhi tang zhuangshi mudiao tuxiang fenxi. Beijing yinshua xueyuan xuebao, 2019, 27(04): 46–48 [Wang, Chao (2019) 'Analysis of decorative woodcarving images of Chengzhi hall from the perspective of art theory', *Journal of Beijing Institute of Graphic Communication,* 27(4), pp. 46–48]. (In Chinese)
24. Hu Ranran. Huizhou mudiao de wenhua diyun ji qi yishu tezheng. Meishu jiaoyu yanjiu. 2019, (24): 21–22 [Hu, Ranran (2019) 'Cultural heritage and artistic characteristics of Huizhou woodcarving', *Art Education Research,* (24), pp. 21–22]. (In Chinese)
25. Qing gong bu. Gong bu gongcheng zuofa ze li. Beijing: Huaxue gongye chuban she, 2018 [Anon. (2018) *Ministry of Works of the Qing Dynasty. Engineering practice rules and regulations of the Ministry of Industry.* Beijing: Chemical Industry Press]. (In Chinese)
26. Tao Siyan. Zhongguo zhen wu. Shanghai: Dongfang chuban zhongxin, 2012 [Tao, Siyan (2012) *China's town objects.* Shanghai: Oriental Publishing Center]. (In Chinese)
27. Jin Hao. Zhonghua shi wenhua. Beijing: Xueyuan chuban she, 2015 [Jin, Hao (2015) *Chinese Lion Culture.* Beijing: Xueyuan Press]. (In Chinese)
28. Zhang Daoyi. Shizi yishu — zaoxing yuanli de yige dongwu dianxing. Nanjing: Dongnan daxue chuban, 2018 [Zhang, Daoyi (2018) *Lion Art (Modelling Principle: Take Animal as an Example).* Nanjing: Southeast University Press]. (In Chinese)
29. Jiessika Rosen, Zhang Ping. Lian yu long: Zhongguo wenshi. Shanghai: Shanghai shuhua chuban she, 2019 [Rosen, J. and Zhang, Ping (transl.) (2019) *The Lotus and the Dragon: Chinese ornaments.* Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House]. (In Chinese)
30. Liu Tanru, Wang Shanshan. Wangshanshan. Huizhou mudiao de xiqu mofang yu kua meijie xushi. Shuhua shijie. 2021, (04): 87–88 [Liu, Tanru and Wang, Shanshan (2021) 'Opera imitation and cross-media narrative of Huizhou woodcarving', *Calligraphy and Painting World,* (4), pp. 87–88]. (In Chinese)
31. Li Xinmei, Wu Pengfei. Huizhou mudiao shizi zai wen chuang chanpin zhong de kaifa yu chuangxin yanjiu. Shandong: Heze xueyuan xuebao, 2023 [Li, Xinmei and Wu, Pengfei (2023) *Research on the development and innovation of Huizhou woodcarving lions in cultural and creative products.* Shandong: Journal of Heze University]. (In Chinese)

Информация об авторах

Ван Сянь, аспирантка кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация, 174316291@qq.com.

Воронова Мария Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, Российская Федерация, gloria-nikita@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7264-126X, SPIN-код (Science Index): 4313-2084.

Information about the authors

Wang Xian, Postgraduate Student, Department of Social Sciences, Humanities and Art History, Dmitri Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, 174316291@qq.com.

Maria Viktorovna Voronova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Dmitri Khvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation, gloria-nikita@mail.ru, https://orcid.org/0000-0001-7264-126X, SPIN-code (Science Index): 4313-2084.

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

Статья поступила в редакцию 30.12.2024; одобрена после рецензирования 24.01.2025; принята к публикации 27.01.2025.

The article was received by the editorial board on 30 December 2024; approved after reviewing on 24 January 2025; accepted for publication on 27 January 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 46–55. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 46–55. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.01
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.003

Мифология древняя и современная в искусстве и теории искусства



Арсланов Виктор Григорьевич

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
arsviktor@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-5020-5985, SPIN-код (Science Index): 6981-8314

Аннотация. Опираясь на работы философов и искусствоведов российского «течения» 1930-х годов М.А. Лифшица и Д. (Георга) Лукача, автор проводит различие между древней и современной мифологией. Если древняя мифология в фантастической темной форме выражала глубокие истины, то современная иррационалистическая мифология культивирует всё темное и бессознательное в человеке, не доверяя истине. Связь современной мифологии с фашистским одурманиванием народа раскрыта в творчестве Т. Манна, анализ которого лежит в основе настоящей статьи. Для Манна, как для Лукача (и Хайдеггера), искусство — выражение не столько личных мнений художника, сколько его «способа бытия»; «способ бытия» художника пробуждает объективное бытие и выводит его на сцену искусства. В свою очередь объективное бытие выводит художника на сцену жизни и показывает, что собой представляют художник и его творение. Этот момент недооценивается Хайдеггером («бытие» которого не совпадает с понятием «объективное бытие»), тогда как он находится в центре марксизма. В романе «Доктор Фаустус» Т. Манн демонстрирует, как объективное бытие, реальная история XX века выводит на сцену художника-авангардиста и раскрывает действительный смысл его творчества. Авангардистский миф искусства Адриана Леверкюна сопоставляется с нацистской Германией. Искусство авангарда рассматривается как разновидность «ложного бунта», объективный смысл которого — заменить истину и красоту радостью разрушения, бездумной жизни и слепого повиновения. «Высокий реализм» М. Нестерова доказывает, что СССР одержал великие победы благодаря парадоксальному свободному труду «в цепях», стихийно возникавшему в порах советского общества.

Ключевые слова: философия искусства, мифология, мимезис, истинное бытие, реализм, классика, авангард, ложный бунт, фашизм

Для цитирования: Арсланов В.Г. Мифология древняя и современная в искусстве и теории искусства // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 46–55. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.003. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1153.

© Арсланов В.Г., 2025

Original article

Ancient and modern mythology in art and art theory

Victor G. Arslanov

Russian Academy of Arts, Moscow, Russia
arsviktor@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-5020-5985, SPIN-code (Science Index): 6981-8314

Abstract. The author of this study draws upon the works of prominent philosophers and art historians of the Russian 'movement' of the 1930s, namely M.A. Lifshits and D. (Georg) Lukacs, to differentiate between ancient and modern mythology. The former, it is argued, served to express profound truths in a fantastical, dark form, whereas the latter, as typified by modern irrationalist mythology, cultivates the dark and unconscious aspects of the human psyche, fostering a sense of distrust towards the truth. The present article's foundation is an analysis of T. Mann's work, which reveals the connection between modern mythology and fascist stupefaction of the people. For Mann, as for Lukacs (and Heidegger), art is an expression not so much of the artist's personal opinions as of his 'way of being'; and the artist's 'way of being' awakens objective being and brings it onto the stage of art. In turn, objective being brings the artist onto the stage of life and shows what the artist and his creation are. This point is underestimated by Heidegger (whose 'being' does not coincide with the concept of 'objective being'), whereas it is at the centre of Marxism. In the novel 'Doctor Faustus', T. Mann demonstrates how objective existence, the real history of the twentieth century brings the avant-garde artist to the stage and reveals the real meaning of his work. The author makes a comparison between the avant-garde myth of Adrian Leverkühn's art with Nazi Germany. The art of the avant-garde is a kind of 'false rebellion', the objective meaning of which is to supplant traditional values such as truth and beauty with a joy of destruction, thoughtless life and blind obedience. The 'High Realism' of M. Nesterov proves that the USSR won great victories due to the paradoxical free labour 'in chains' that spontaneously arose from the depth of the Soviet society.
Keywords: philosophy of art, mythology, mimesis, true being, realism, classics, avant-garde, false rebellion, fascism

For citation: Arslanov, V.G. (2025) 'Ancient and modern mythology in art and art theory', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 46–55. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.003.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1153. (In Russ.)

Введение

Древняя мифология (народные легенды и мифы, творчество Гомера и т.д.) являлась формой познания человеком окружающего мира. «Известно,— писал К. Маркс,— что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву. <…> Всякая мифология преодолевает, подчиняет и преобразовывает силы природы в воображении и при помощи воображения; она исчезает, следовательно, вместе с наступлением действительного господства над этими силами природы» [1, с. 47]. Советский философ и искусствовед М.А. Лифшиц, а также его друг и единомышленник Д. (Георг) Лукач последовательно развивали этот взгляд Маркса, применяя диалектический метод к анализу современной культуры в целом, а также современной им советской и зарубежной литературы и искусства в частности. Они доказывали в 1930-е и последующие годы, что в советской литературе стала преобладать ложная мифология «бюрократического оптимизма», которая не просветляла сознание людей, не делала их способными управлять собственной судьбой, а подчиняла их создателям современных якобы советских, а в действительности глубоко враждебных правде времени, мифов. Лживой

псевдосоветской и псевдомарксистской мифологии Лифшиц и Лукач противопоставляли творчество настоящего советского писателя Андрея Платонова и выдающегося немецкого писателя Т. Манна. Взгляд М. Лифшица на древнюю мифологию во многом разделял А.Ф. Лосев в своих многочисленных работах советского периода. «Хотя я и старше Михаила Александровича, но продолжаю еще и сейчас многому у него учиться. И мне кажется, он сам знает, в каком отношении он был и сейчас является для меня высоким образцом»,— писал А.Ф. Лосев в письме М.А. Лифшицу и его жене Л.Я. Рейнгардт от 21.01.1979 [2, с. 7].

В настоящей работе ставится цель показать, что взгляд на древнюю и современную мифологию Т. Манна, М. Лифшица и Д. Лукача является чрезвычайно продуктивным, он позволяет понять и верно оценить глубокий смысл как древней мифологии, так и мифов XXI века, создание которых продиктовано интересами тех, кто строит свое благополучие на несчастье других.

Художник выводит на сцену бытие, а бытие — художника

Что знали древние творцы мифологии и чего не знаем, более того, не хотим знать мы, современные люди? Обратимся к писателю Томасу Манну, в творчестве которого мифология играет огромную роль, роман «Иосиф и его братья» написан на основе древней мифологии, а современная мифология изображена в романе «Доктор Фаустус». Томас Манн — один из самых образованных художников XX века, многие страницы его романов напоминают научное, философское или искусствоведческое сочинение. И всё же самое интересное, созданное им,— сотворено как бы не им. Но кем же?

В своем «Романе одного романа» — истории создания «Доктора Фаустуса», Томас Манн ответил на этот вопрос, прибегая к помощи теории искусства и литературной критики Д. (Георга) Лукача, с которым его связывали давние отношения и которого Томас Манн, можно сказать, спас в 1928 году от казни, написав письмо канцлеру Австрии [3, с. 145, 256, 384]. Итак, по словам Манна о Лукаче, «этот коммунист, дорожащий “буржуазным наследием” и умеющий увлекательно, с большим пониманием дела писать о Раабе, Келлере или Фонтане, … отзывался обо мне очень умно и лестно, обнаружив необходимую всякому критику способность различать между мнением писателя и его бытием (или рожденной бытием деятельностью) и принимать за чистую монету не первое, а второе».[1]

Мнения — это наши собственные идеи и чувства, наши намерения, программа, а *бытие* художника, *деятельность* художника, рожденная его *бытием*,— нечто совершенно иное. Между тем, до сих пор почти повальным является убеждение, что искусство есть прежде всего выражение личности художника, а не его бытия, не его «способа бытия», если воспользоваться принципиально важным положением М. Хайдеггера [4, с. 71]. Конечно, нет искусства, если в нем не выражается индивидуальность художника, его чувства, его «я». И всё же искусство — голос самого бытия, разбуженного деятельностью художника. По мнению исследователя творчества и биографа М. Хайдеггера Р. Сафрански, в человеческом зрении, согласно философии Хайдеггера, мир обретает себя, становится миром видимым, слышимым, мыслящим себя: «Без человека бытие было бы немым: оно бы наличествовало, но его не было бы здесь[2] [da (нем.).— *Примечание В. А.*]. В человеке природа пробивается к своей зримости» [5, S. 229]. Р. Сафрански формулирует главную идею философии Хайдеггера так: «Dasein [здесь-бытие.— *Примечание В. А.*] выводит природу на сцену» [5, S. 228].

Какова же суть деятельности художника, благодаря которой творит как бы не он, а само бытие? Эту деятельность Платон и Аристотель называли мимезисом (подражанием).

Слово «мимезис» — древнейшее мифологическое, Лосев склоняется к тому, что оно «из языка догреческого населения» [6, с. 53], мимезис — это священный танец, в котором человек уподобляется богу. «…В греческих теориях термины “подражание” или “подражать”,— пишет Лосев,— навсегда сохранили три оттенка: 1) возвышенное понимание предмета подражания, который раньше восходил не только к культу Диониса, но и вообще к мифологическому представлению о самодовлеющем космосе; 2) представление о подражании как о реальном отождествлении подражающего с подражаемым; 3) танцевально-театральный характер всякого подлинного подражания» [7, с. 59]. Для М.А. Лифшица, друга и единомышленника Д. Лукача, бог есть идеальное начало материального бесконечного мира, а искусство — голос этого «марксистского», как писал Лифшиц, «бога» — то есть бытия, точнее, не бытия вообще, а «истинного бытия», *действительности* в духе Гегеля и Белинского. Если в искусстве отражается только личность художника — перед нами вовсе не искусство, а бледное создание нашего «бедного, заносчивого умишки» (В.Г. Белинский), возомнившего о себе, что он — повелитель вселенной, что он всё может и ему всё позволено.

[1] Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // Манн Т. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 9. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. С. 299.

[2] «Dasein» дословно переводится как «вот-бытие», «здесь-бытие» и в концепции М. Хайдеггера указывает на существенную характеристику, отличающую человека от других существ.

А что же человеку не позволено, согласно древним мифам? Древние люди боялись не столько грома и молнии, землетрясений и извержения вулканов, сколько собственного неразумного вмешательства в реальность, в бытие, доказывал Лифшиц в своей работе «Античный мир, мифология, эстетическое воспитание». За неразумное вмешательство в бытие кара неизбежна: «Миф отвергает абстракцию господства человека над природой под угрозой возмездия, но обещает ему успех, если он доверится самостоятельной жизни объективного мира» [8, с. 419].

Так что же, человек не должен вмешиваться в бытие, изменять его, преображать мир? Но тогда он не был бы человеком. Конечно, человек преобразует мир, но есть два совершенно разных вмешательства в реальность: первое, когда человек пытается покорить и поломать природу, навязать ей свою волю, и второе, когда человек так вмешивается в природу, что освобождает дремлющее в ней идеальное начало, то есть истину, добро и красоту. Второе вмешательство — это мимезис классического искусства, а первое — авангардизм в широком смысле слова, авангардизм как особое отношение к жизни, отбросившее с презрением принцип мимезиса — высокого, по словам Платона, «божественного подражания» действительности.

С таким, как у М.А. Лифшица и Д. Лукача, пониманием сути авангарда и классического принципа мимезиса не согласилось современное искусствознание — и зарубежное, и позднее советское, либеральное. Почтительная ученица Н.А. Дмитриева писала своему учителю М.А. Лифшицу в 1967 году: современное искусство, искусство главного героя романа «Доктор Фаустус» композитора Адриана Леверкюна — это новое искусство, обретающее новый разум, «не боящийся союза с темными для него, но вещими глубинами сознания» [9, с. 529]. Красиво сказано, соблазнительно. Однако Дмитриевой возражает сам Леверкюн, который в конце романа «Доктор Фаустус» так охарактеризовал итог своего союза с «темными силами», якобы вещими: «Но ежели кто призвал нечистого и прозаложил ему свою душу, дабы прорвать круг тяжкого злополучия, тот сам повесил себе на шею вину времени и предал себя проклятию <…> Так губит он свою душу и кончает на живодерне»[3].

Причем дьявол Адриана — не Мефистофель Гёте, который хочет зла, а творит добро, и не величественный Воланд Михаила Булгакова. Черт, явившийся Леверкюну, пишет Томас Манн, «вульгарный — не то слово», он «похож на наглого босяка, на проститутку в штанах, на бандита»[4]. Правда, эта «проститутка в штанах» в ходе разговора с Леверкюном незаметно приобретает, как замечает Т. Манн, вид типичного современного журналиста и искусствоведа и прибегает в споре к характерным аргументам «современного» искусствознания, иначе говоря, черт Леверкюна пытается опровергнуть Лукача и Лифшица. Оба обличия черта (проститутки в штанах и интеллектуала с самым что ни на есть «современным» сознанием) — две стороны одной медали, если верить Томасу Манну.

Хайдеггер, как правило, обходит вниманием тот факт, что объективное бытие («бытие» Хайдеггера не совпадает с понятием «объективное бытие») выводит *художника на сцену жизни* и показывает, что из себя представляют художник и его творение. Этот момент недооценивается или, скорее всего, игнорируется Хайдеггером, тогда как он находится в центре внимания марксизма. В романе «Доктор Фаустус» Т. Манн демонстрирует, как объективное бытие, реальная история XX века выводит на сцену художника-авангардиста и раскрывает действительный смысл его творчества.

Каковы же аргументы черта Адриана Леверкюна? Мы их сейчас услышим. Томас Манн не провозглашает абстрактные истины, он в ряде своих романов конкретно изображает, как шаг за шагом искусство шло к союзу вот именно с таким дьяволом — интеллектуалом, но интеллектуалом, поставившим своей главной целью, как Леверкюн, отнять у людей Девятую симфонию Бетховена, символ высшего достижения гуманистического и классического искусства. А как всё красиво, заманчиво начиналось! Еще Н.П. Кондаков в полемике с А. Риглем в начале XX века предупреждал об опасности «пристрастия к декадентскому наслаждению всякими декорациями» [10, с. 24]. Его голос, увы, не был услышан. Тогда реальность XX и XXI веков представила новые, совершенно очевидные и чудовищные факты.

Послушаем Томаса Манна, вдумаемся в его строки из романа «Волшебная гора»: «…это была идиллия, но идиллия рафинированная, автор построил и живописал с помощью скупых и вместе с тем осложненных приемов новейшего искусства, чисто оркестровая вещь, без пения, симфоническая прелюдия, написанная французом; она исполнялась сравнительно небольшим по теперешним понятиям ансамблем, однако была промыта всеми водами современной техники звука и хитроумно построена так, чтобы окутать душу пеленою грез. <…> Здесь не требовали никакого “оправдайся!”, не возлагали никакой ответственности, никакой военно-духовный суд не угрожал тому, кто *забыл честь и потерял себя* (выделено мной.— *Примечание В. А.*). Здесь царило великое

[3] Манн Т. Доктор Фаустус // Манн Т. Новеллы. Доктор Фаустус. М.: АСТ, 2009. С. 785.
[4] Там же. С. 493.

забвенье, блаженная неподвижность, невинность безвременности; *это была распущенность, но без всяких угрызений совести…* (выделено мной.— *Примечание В. А.)*»[5].

Как прекрасна музыка «Послеполуденного отдыха Фавна» Дебюсси! Но о чем эта сладостная музыка? О том, что Немезида — миф, сказка, выдумка, Немезиды не будет, всё позволено. Что именно позволено? Предаваться удовольствию, создавать и наслаждаться красивыми декадентскими декорациями. Ведь правда же, говорит художник-декадент, посмотрите, какое красивое, необычное сочетание красок и звуков я нашел, никто такого до меня не создавал, чего же вам еще надо? На этот довод Т. Манн и Д. Лукач отвечают почти так, как религия, как средневековые христианские теологи: художественную красоту и истину придумать нельзя — она может быть лишь откровением самого бытия, причем это откровение является на свет благодаря человеку, художнику, если он избежал *соблазнов обреченного мира*. Почти так, но всё же не так, как религия: «Абстрактная партикулярность и пустая трансцендентность становятся единственной действительностью для сегодняшнего человека,— писал Д. Лукач,— так что фундаментом и венцом его сущности оказывается не что иное, как религиозная потребность. В одном ряду с теми художниками, которые, пренебрегая подобными веяниями времени, утверждают земной миросозидающий характер эстетического отражения, мы видим Томаса Манна, который преследует противника в его же собственном лагере, чтобы бороться с ним наиболее действенным способом» [11, с. 485].

Чтобы увидеть духовный процесс, ведущий от сладостно-пленительной мелодии декаданса к окончательному и бесповоротному союзу музыкального гения Адриана Леверкюна с дьяволом, нужна подлинная художественная одаренность, то есть дар самого бытия. Дар не тому, кто усердно молится богу, а тому, чей способ бытия, образ жизни соответствует «истинному бытию» (М.А. Лифшиц), а не пене на его поверхности, выдающей в наше время себя за единственную реальность.

Вот две главные позиции так называемого современного (то есть модернистского и постмодернистского) искусства, как оно представлено и у Манна, и у Лукача. Первая: красота ради красоты. Но затем абстрактная красота — красивые пейзажи, натюрморты, красивое сочетание красок, звуков (в музыке) — вызывает против себя протест, и протест справедливый, потому что эта красота искусственная, слишком сладкая. И тут мы все попадаем в новую, еще более опасную, чем увлечение декадентскими декорациями, ловушку — *ложный протест* против искусственной красоты, переходящий в проповедь безобразия. Именно этот ложный бунт и рисует Томас Манн как опаснейшую болезнь современного искусства. Удивительны слова Т. Манна, они, на наш взгляд, должны быть выбиты на камне при входе в царство современного бунтующего искусства: *«послушнейшее непослушание»*[6]. Именно так: авангардистский бунт, принципиальное непослушание как гордый девиз. Посмотрите на прическу Бориса Джонсона, бывшего премьер-министра Великобритании, — она демонстрирует принципиальную непричесанность, непослушание как образ жизни. Я уж не говорю о скандалах Сальвадора Дали или какого-нибудь отечественного бунтаря, вроде того, кто пришпиливал свои гениталии к брусчатке Красной площади. *Послушнейшее* непослушание раскрывает тайну всякого ложного бунта — и бунта в искусстве, и ложного бунта в жизни, в первую очередь, фашистского бунта. Напомню принципиальное положение Карла Маркса: революция — не бунт.

Переходим к следующему шагу в логике Томаса Манна. Бойтесь тех, кто, проповедуя самый гнусный национализм, провозглашает: Бог за нас, победа будет за нами! Иначе говоря, ложный бунт и противостоящий ему официозный консерватизм — две стороны одной медали. Ведь фашизм — это *консервативная революция*, послушнейшее непослушание. По определению П. Бурдье, Хайдеггер — «консервативный революционер в философии» [12, с. 105]. Итак, бойтесь и тех, кто бунтует, и тех, кто срывает с бунта маску лжи, якобы защищая «традиционные ценности» (конечно, только на словах, потому что до объективных истины, добра и красоты им нет никакого дела). А что же тогда остается, как пройти между Сциллой официозной и лицемерной проповеди истины, добра, красоты — и Харибдой столь же лицемерного их разоблачения? Ведь это сегодня одно и то же, суть одна, по мнению Томаса Манна: *«губительная эйфория, ведущая в конечном счете к коллапсу…»*[7]. Причем эту губительную эйфорию современного искусства, приведшую к краху, Томас Манн сопоставляет с фашизмом. Дело в том, что народ Германии в XX веке тоже был охвачен «губительной эйфорией» национализма в его крайней форме — нацизма.

Между прочим, кандидат в президенты США на выборах 2024 года от «партии народа» профессор философии Гарвардского университета,

[5] Манн Т. Волшебная гора. М.: Издательство АСТ, 2016. С. 835–836.
[6] Манн Т. Доктор Фаустус. Указ. соч. С. 506.
[7] Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Указ. соч. С. 218.

христианин Корнел Уэст называет себя учеником марксиста Лукача («Меня нет без Лукача… »[8],— говорит он в своей лекции «Философия в наше время упадка империи»). И вот христианин Уэст провозглашает на всю Америку: в наше время рабочие во всём мире забыли о рабочей солидарности, господствует национализм, который ведет к мировой ядерной катастрофе. Разумеется, К. Уэст не имел шансов быть избранным, в том числе и потому, что оба главных кандидата на пост президента США — и Камала Харрис, и Дональд Трамп — практически были солидарны в одном немаловажном вопросе: американцы для них — самый великий народ на земле, якобы избранный богом. «Бог за меня»,— сказал своим избирателям Трамп. Но так может думать и говорить и какой-нибудь представитель никому не известного африканского или азиатского племени. Национализм — безотказное средство господства над униженными и ограбленными народами. Германия была унижена и ограблена в результате Версальского мирного договора 1919 года, народ Германии впал в нищету и отчаяние, что, по убеждению Т. Манна, явилось одной из причин популярности крайней формы национализма — фашизма.

Фашистский бунт против «бездушной массы»

Очень важно понять, что в основе национализма униженных и ограбленных народов лежит бунт. Фашизм — это бунт, это протест, неоднократно подчеркивал М.А. Лифшиц. Но против чего? Томас Манн нам сообщает удивительные вещи. Удивительные на фоне того, что обычно говорили и говорят о сущности фашизма. Как правило, и советские, и западные философы и политологи выводили фашизм из «первобытной мифологии и современного стадного бараньего сознания масс»,— обращал внимание М.А. Лифшиц [13, с. 285]. Так, например, определял фашизм российский философ Арсений Гулыга, о «восстании масс» писал Хосе Ортега-и-Гассет, так объясняет власть диктаторов в современном мире кинорежиссер Александр Сокуров. Но вот что мы читаем у Томаса Манна: «В ушах у меня звенели истерические причитания немецких дикторов о “священной освободительной войне *против бездушной массы*”… (выделено мной.— *Примечание В. А.*)»[9]. И это не случайные слова в устах фашистских пропагандистов, потому что фашизм с момента его возникновения призывал к бунту против мещанства, против «человека улицы» (*Asphaltmensch*). В своей книге «Моя борьба»[10] Гитлер писал: «Марксизм представляется химически-чистой попыткой еврея изгнать из всех областей человеческой жизни преобладающее значение личности и заменить ее численным весом массы» [13, с. 282]. Точно такое же определение марксизма можно слышать и сегодня со всех сторон, из уст и либеральных, и право-националистических политологов и философов.

Адриан Леверкюн у Томаса Манна вовсе не был фашистом, он презирал националистов, профессоров-тевтономанов, но особенно он ненавидел теологов, доказывавших, что сжигание ведьм в Средние века — это гуманизм, поскольку якобы очищенный огнем костра дух грешницы прямым путем устремляется на небо… Но в то же время искусству этого композитора были свойственны «кровавое варварство» и «бескровная интеллектуальность», интеллектуальность холодная и бесчеловечная, лишенная жизни.

Откуда же «кровавое варварство» современной мифологии художников-модернистов, подобных Адриану Леверкюну? Вот ответ писателя, объясняющего главный смысл своего романа: «Сделка с чертом как бегство от тяжелого кризиса культуры, страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы любой ценой и сопоставление губительной эйфории, ведущей в конечном итоге к коллапсу, с фашистским одурманиванием народа…»[11]. Сопоставление безусловно честного и талантливого художника Адриана Леверкюна — с фашистским одурманиванием народа? И при этом Томас Манн признавался: «…ни одного своего вымышленного героя … исключая разве что Ганно Будденброка — я не любил так, как любил Адриана»[12]. Но почему же он всё-таки заключил сделку с дьяволом? Причина — «страстная жажда гордого духа, стоящего перед опасностью бесплодия, развязать свои силы любой ценой…». Ни деньги, ни жажда популярности не имели силы над Леверкюном, для него не было цели выше, чем бескорыстное творчество, созидание как самоцель.

Опасность бесплодия, увы, действительно в какой-то мере и в каком-то смысле проистекала из верности классическим традициям. Зять Маркса Поль Лафарг в XIX веке сказал: есть три великие проститутки нашего времени — истина, добро и красота. Почему истина — проститутка? Потому что от имени истины говорят, истиной

[8] «I don’t exist without of Lukacs…». См.: Cornel West. Philosophy in Our Time of Imperial Decay. 30.03.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=k5ydesBadno (дата обращения: 20.08.2024).

[9] Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Указ. соч. С. 274.

[10] Книга запрещена в Российской Федерации, внесена в федеральный список экстремистских материалов и не подлежит массовому распространению.

[11] Манн Т. История «Доктора Фаустуса». Указ. соч. С. 218.

[12] Там же. С. 260.

клянутся самые большие прохиндеи. Но помнят ли сегодня христиане, что истина, подобно Христу, рождается не в царских дворцах и не в академиях наук, она рождается в хлеву, а родившись, живет в нищете и поругании, она никому не нужна, она — презренна, ибо следование ей обрекает не только на безвестность, на безденежье, но в определенном смысле и на творческое бесплодие, как был в том убежден Адриан Леверкюн и современный постмодернизм, торжественно провозгласивший, что истина — тоталитарна, что истины вообще в нашем мире нет и быть не может. А красота? Она — пошлая улыбка кинозвезды на обложке модного журнала, как однажды выразился Т. Адорно, который, кстати, написал для Томаса Манна аргументы черта. Т. Манн обратился к неомарксисту Адорно с просьбой: расскажите об искусстве Леверкюна так, как «если бы вы состояли в сделке с чертом»[13]. И лидеру Франкфуртской школы, думаю, ничего выдумывать не пришлось — ведь он и сам тоже состоял в сделке с чертом, как Адриан Леверкюн.

А что такое добро в современном мире, согласно теоретикам Франкфуртской школы Теодору Адорно и Вальтеру Беньямину? Добро — благотворительность богатых, чьи деньги пахнут кровью и добыты мошенничеством. Действительно, первые христиане считали благотворительность великим грехом. Христос сказал богатому: отдай всё и иди за мной. А где же тогда найти истину, добро и красоту? Найти их сможет лишь тот, кто способен к бескомпромиссному отрицанию *подельных* истины, добра и красоты. Нет у вас ни истины, ни добра, ни красоты, если вы не смогли найти и раскрыть глубоко запрятанное лицемерие там, где оно кажется протестом против лицемерия. Так думал Л.Н. Толстой, так думал и Ф.М. Достоевский. Увы, так думал и писал Ф. Ницше тоже. И все теоретики Франкфуртской школы.

Так чем в конечном счете дьявол соблазнил Леверкюна? Аргументом современного искусства, отказавшегося от древнего принципа мимезиса, подражания действительности, правдивого художественного изображения. Дьявол соблазнял аргументом Теодора Адорно: противопоставить многоликой лжи современности свое… Ничто, великое Ничто (такова же по сути и главная идея антипода Т. Адорно, праворадикального М. Хайдеггера, примкнувшего к фашизму). Это ничто — как бы подобие пушкинского:

Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не всё ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать…
(А.С. Пушкин. Из Пиндемонти. 1836)

Но для Пушкина (и для Томаса Манна) себе лишь самому служить и угождать — это вовсе не лозунг фашистского или «холерного бунта» (М.А. Лифшиц). Это требование покориться тому, что затоптано, что сейчас можно найти только в хлеву, что никому не нужно и — это главное — сегодня никому не интересно: ни царю, ни обманутому народу, ни интеллектуалам, стремящимся выразить свое, обязательно свое — и только свое, внутреннее, любимое, интимное. Или сказать последнее слово («современного» искусства): бунт против интимности сладостной песни декаданса — холодное и мертвое Ничто Т. Адорно, М. Хайдеггера и Адриана Леверкюна.

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел…
(А.С. Пушкин. Орел. 1827)

Что способно услышать «чуткое ухо», какой божественный глагол? То, во что сегодня не верят цари, диктаторы, президенты и не верит им покорный народ. Что же? А то, что мир, в котором мы сегодня живем,— обреченный мир, хотя на его стороне и армии, и современное мощное техническое производство, и современное искусство, и философия, и все сложившиеся отношения между людьми, и даже сам народ… Истины нет — вот во что верит «современность», вот ее абсолютное убеждение. Расплаты не будет, после нас — хоть потоп.

«Фантастическое неистовство» объективной истины

Долгие десятилетия в XX веке человечество не верило, что итогом его деяний явится «фантастическое неистовство злободневных событий»[14] 1945 года. Немезида — это неожиданное, как гром среди ясного неба, свалившееся «фантастическое неистовство» объективной истины. Очень нескоро, но всё же неизбежно наступают времена, когда опозоренная и преданная забвению истина вдруг оборачивается неистовством самых очевидных и злободневных событий. Художник одарен способностью предвидеть и, главное, изображать со всем богатством реалистических деталей это фантастическое неистовство страшной истины. Причем не в виде атомной катастрофы и «Герники» Пикассо (в «Гернике» — явные следы абсолютного холода и Ничто музыки Леверкюна), а первые,

[13] Там же. С. 305.
[14] Там же. С. 282.

еще совершенно невинные шаги к грехопадению, например, сладостный эстетизм и красоту, но красоту с преизбытком изящества. В этом преизбытке уже есть элемент безвкусия, следовательно, и упадка. В раннем декадентстве чуткое ухо Т. Манна расслышало пока еще неявное, незаметное для большинства эстетов и интеллектуалов предвестие сделки с чертом Адриана Леверкюна.

Таким же точно образом и Михаил Нестеров смог изобразить совершенно фантастическое и немыслимое: советского человека 1930-х годов с гордо поднятой головой — В.И. Мухину, И.Д. Шадра, братьев П.Д. и А.Д. Кориных. Подобно Солженицыну «в цепях», изобразившему «симфонию освобожденного труда» [14, с. 623]. Этого никто придумать не мог, этого и сейчас понять почти нельзя — свободный труд в лагере и «буржуазный эгоизм на воле» [14, с. 623]. Немыслимый парадокс, кажущийся выдумкой и казуистикой. Тот, кто был лишен права быть «на воле», кто не писал картины счастливых встреч ликующего народа со Сталиным — как не писал их Нестеров — был способен к симфонии свободного труда, симфонии творчества. Такие люди были и на фабриках, и в колхозах, и в НИИ, на них держалась страна, ими были одержаны все победы. Но их, как Ивана Денисовича, не изображали в фильмах официального социалистического реализма, их не прославляли как передовиков производства, они были не замечены — и не нужны пропагандистам «социалистического государства». Государственные награды, деньги, дачи, славу получали очень часто совсем другие — не Иван Денисович и не Андрей Платонов, и не Михаил Лифшиц, а, скажем, Леонид Леонов — убежденный противник советской власти и марксизма, как выяснилось во время горбачевской «перестройки».

М. Нестеров в реалистических произведениях 1930-х годов ближе к великому смыслу древней мифологии, чем в своих христианско-мифологических картинах раннего периода. Томас Манн обнаружил сделку с чертом, заключенную создателями современной бесовской мифологии в духе Ницше, он обнаружил дьявола в самом себе, поскольку Манн тоже увлекался мифологией Ницше. Нашел, осудил — и правдиво, реалистично эту страшную тайну современности изобразил в своих главных произведениях. И не только он, но и Чарли Чаплин, и Федерико Феллини, и Андрей Платонов. И потому они — художники.

Самое печальное, что человечество пока не научилось извлекать уроков из своей истории. Томаса Манна знают и вполне искренне почитают, только не желают или не могут извлечь уроков из изображенной им трагедии современного искусства и всей современной культуры. В этом, увы, нет ничего удивительного. Не только художники и философы, но и умудренные, опытные политики тоже не смогли ничему научиться на опыте истории. Вот что написал Томас Манн в 1946 году: «Могущественные круги (во всём западном мире, не только в Америке.— *Примечание В. А.*) стремятся начисто разрушить дело Рузвельта и, вконец разъяренные запоздалым сожалением о том, что Германия побита Россией, а не Россия Германией, как им хотелось, стремятся пойти еще дальше по пути реакции — куда же? К фашизму?»[15]. Сегодня мы видим, что вопрос Томаса Манна, заданный в 1946 году,— риторический, ответ на него очевиден. Значит, снова и снова история будет возвращаться к нерешенной проблеме, если люди не могут понять ее уроков. Значит, снова всем нам придется испить «чашу сию» — пока не поумнеем.

Выводы и заключение

Идеи М.А. Лифшица и Д. Лукача демонстрируют в наши дни свою предсказательную силу. Лифшиц еще в 1970-е годы предчувствовал возможный распад и гибель Советского Союза, он писал в 1979 году: «Моя задача, чтобы не занесло слишком вправо, чтобы история как-нибудь обошлась без реставрации Бурбонов. Это теперь — единственное, что может меня волновать» [15, с. 101]. По убеждению Лифшица и Лукача «интегральный модернизм» более опасен, чем откровенная халтура псевдореализма, не способная увлечь честных и талантливых людей. Смысл, который оба философа и их единомышленники вкладывали в понятие «модернизм», отличается от того, что принято обычно понимать под этим термином. Модернизм и авангардизм в широком смысле слова («интегральный модернизм») для них — современный «холерный бунт», протест, по своим истокам обращенный против социальной несправедливости, но испорченный демоническим отрицанием истины, добра и красоты в искусстве и жизни, бунт, соблазняющий «новым варварством», демонизмом разрушения, радостью насилия над классическим искусством в том числе. Так во времена «культурной революции» Мао Цзэдуна протестующие против власти коррумпированных чиновников разбивали бесценные древние китайские вазы. Целые народы, поддавшиеся сатанинской радости погромов, толпу, не отличающую справедливую борьбу против лицемерной, антинародной власти от «послушнейшего непослушания» авангарда и его видимой противоположности — правого радикализма, логика событий снова загоняет в «старый хлев» [2, с. 111]. Наиболее ярким и страшным проявлением ложного бунта в XX веке являлся «национал-социализм» Гитлера, который увлек рабочих Германии мифом о превосходстве

[15] Там же. С. 350.

германской нации над всеми другими народами, но при этом демагогически объявлял себя защитником «традиционных ценностей», классики и противником авангарда. Разумеется, этот мифический псевдосоциализм, эта карикатура на классическую культуру и искусство имели своей целью прежде всего уничтожение интернационального рабочего движения. В отличие от древних мифов, фашистский и авангардистский миф опирается не на смысл реальности, не на объективную истину бытия, а на предрассудки масс, прежде всего националистические, на темноту и неразвитость народа. Политика многих современных государств направлена на превращение народа в толпу, в охваченный националистическим безумием люмпен-пролетариат.

Прямую противоположность подобной иррационалистической мифологии в области культуры, искусства и политики представляет собой, по убеждению Т. Манна, древняя мифология, как это было убедительно показано в его эпопее «Иосиф и его братья» и романе «Доктор Фаустус». Выдающийся немецкий писатель XX века — один из тех западных интеллектуалов, которого Лифшиц и Лукач видели своим союзником в противостоянии «мировой ночи», грозящей уничтожением человечества, если история, увы, не сможет обойтись без «реставрации Бурбонов». Т. Манн тоже неоднократно подчеркивал и доказывал на деле, что коммунист Лукач, способный глубоко понимать и ценить мировое культурное наследие, находится по одну сторону баррикады с теми, кто сопротивляется духовной деградации человечества, явственные признаки которой особенно ярко обозначились в наши дни.

Духовный союз и товарищеские отношения таких разных по своим убеждениям людей, как А.Ф. Лосев и М.А. Лифшиц, Д. Лукач и Т. Манн,— пример, способный возродить надежду на лучшее будущее и в XXI веке. Главный вывод, следующий из философии Лифшица и Лукача, художественного творчества Манна, Нестерова, Булгакова, — идеальное начало материального мира (то есть высокая норма бытия) неуничтожимо. Всё будет в конечном счете правильно, на этом стоит мир.

Список источников

1. Маркс К. Экономические рукописи 1857–1859 годов. Введение // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе. Т. 46. Ч. I. М.: Издательство политической литературы, 1968. С. 17–48.
2. Лифшиц М.А. Что такое классика? СПб.: Умозрение, 2023. 608 с.
3. Лукач Д. Прожитые мысли. Автобиография в диалоге / пер. с нем. А.С. Лагурева. СПб.: Владимир Даль, 2019. 415 с.
4. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Ad Marginem, 1997. 451 с.
5. Safranski R. Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009. 520 S.
6. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М.: Искусство, 1974. 600 с.
7. Лосев А.Ф. История античной эстетики: итоги тысячелетнего развития : в 2 кн. Кн. 2. М.: Искусство, 1994. 604 с.
8. Лифшиц М.А. Античный мир, мифология, эстетическое воспитание // Лифшиц М.А. Собрание сочинений : в 3 т. Т. 3. М.: Изобразительное искусство, 1988. С. 336–428.
9. Арсланов В.Г. «Третий путь» Андрея Платонова. Поэтика. Философия. Миф. СПб.: Владимир Даль, 2019. 558 с.
10. Кондаков Н.П. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб.: Издание Императорской Академии Наук, 1904. 308 с.
11. Лукач Д. Своеобразие эстетического : в 4 т. Т. 4. М.: Прогресс, 1987. 574 с.
12. Бурдье П. Политическая онтология Мартина Хайдеггера / пер. с франц. А.Т. Бикбова, Т.В. Анисимовой. М.: Праксис, 2003. 272 с.
13. Лифшиц М.А. Почему я не модернист? Философия. Эстетика. Художественная критика. М.: Искусство – XXI век, 2009. 606 с.
14. Лифшиц М.А. Заметки по поводу рассказа А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» // Лифшиц М.А. Очерки русской культуры. М.: Академический проект; Культура, 2015. С. 618–623.
15. Лифшиц М.А. Varia. М.: Грюндриссе, 2010. 172 с.

References
1. Marx, K. (1968) 'Economic Manuscripts of 1857–1859. Introduction', in Marx, K. and Engels, F. *Compositions*. Vol. 46. Part I. Moscow: Izdatelstvo politicheskoy literatury, pp. 17–48. (In Russ.)
2. Lifshits, M.A. (2023) *What is classics?* Saint Petersburg: Umozrenie Publ. (In Russ.)
3. Lukacs, G. (2019) *Record of a life. Autobiography in dialogue.* Saint Petersburg: Vladimir Dal. (In Russ.)
4. Heidegger, M. (1997) *Being and time.* Moscow: Ad Marginem. (In Russ.)
5. Safranski, R. (2009) *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit.* Frankfurt-am-Main: Fischer Taschenbuch Verlag. (In Germ.)
6. Losev, A.F. (1974) *History of ancient esthetics. High classics.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
7. Losev, A.F. (1994) *History of ancient aesthetics: Results of a thousand-year development,* book 2. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
8. Lifshits, M.A. (1988) 'The ancient world, mythology, aesthetic education', in Lifshits, M.A. *Collected Works,* vol. 3. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo, pp. 336–428. (In Russ.)
9. Arslanov, V.G. (2019) *"The Third Way" of Andrei Platonov. Poetics. Philosophy. Myth.* Saint Petersburg: Vladimir Dal Publ. (In Russ.)
10. Kondakov, N.P. (1904) *Archaeological journey across Syria and Palestine.* Saint Petersburg: Edition of the Imperial Academy of Sciences. (In Russ.)
11. Lukacs, G. (1987) *The specificity of the aesthetic,* vol. 4. Moscow: Progress. (In Russ.)
12. Bourdieu, P. (2003) *Political ontology of Martin Heidegger.* Moscow: Praxis. (In Russ.)
13. Lifshits, M.A. (2009) *Why am I not a modernist? Philosophy. Esthetics. Art Criticism.* Moscow: Iskusstvo – XXI vek Publ. (In Russ.)
14. Lifshits, M.A. (2015) 'Notes on A. Solzhenitsyn's story "One day in the life of Ivan Denisovich"', in Lifshits, M.A. *Essays on Russian culture.* Moscow: Akademicheskiy proyekt; Kultura Publ., pp. 618–623. (In Russ.)
15. Lifshits, M.A. (2010) *Varia.* Moscow: Grundrisse. (In Russ.)

Информация об авторе
Арсланов Виктор Григорьевич, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, arsviktor@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-5020-5985, SPIN-код (Science Index): 6981-8314.

Information about the author
Victor Grigorievich Arslanov, Dr. Sc. (Art History), Professor, Chief Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, arsviktor@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0001-5020-5985, SPIN-code (Science Index): 6981-8314.

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

Статья поступила в редакцию 14.01.2025; одобрена после рецензирования 29.01.2025; принята к публикации 03.02.2025.
The article was received by the editorial board on 14 January 2025; approved after reviewing on 29 January 2025; accepted for publication on 03 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 56–69. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 56–69. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 730:7.046.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.004

«Мифологическая линия» в современной скульптуре



Астраханцева Татьяна Леонидовна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
tatiana.astrakhantseva@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 8957-7184

Аннотация. Статья посвящена скульптурной экспозиции академического проекта «Мифы. Легенды. Сказания». Цель исследования — проанализировать произведения современной отечественной скульптуры в контексте мифологического мышления в творчестве художников-академиков Российской академии художеств, выявить характерные формы и приемы, используемые ими. Тема мифологии вводится через философские основания — идеи А.Ф. Лосева и современных теоретиков искусства. Ключевой тезис состоит в том, что миф здесь представлен не как история, которую рассказывают, а как реальность, которой живут. Методология основана на синтезе историко-искусствоведческих подходов, на системном, иконографическом и типологическом методах. Фундаментальные концепции мифа раскрываются непосредственно в художественной практике, на примере авторских работ А.В. Балашова, А.Н. Бурганова, С.Г. Мильченко, М.В. Переяславца, З.К. Церетели и др. Систематизация исследуемых произведений дает представление о формировании целого пласта российской скульптуры последней четверти XX – первой четверти XXI века, несущей черты сопричастности и гармонии человека с природой, конфликта добра и зла, самопознания и открытости к непознаваемому. В научный оборот вводятся скульптурные произведения, созданные в 1980–2010-е годы.

Ключевые слова: современная скульптура, миф, мифология, академическая выставка, сквозные мотивы, фундаментальные концепции

Для цитирования: Астраханцева Т.Л. «Мифологическая линия» в современной скульптуре // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 56–69. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.004. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1162.

© Астраханцева Т.Л., 2025

Original article

Mythological line in modern sculpture

Tatyana L. Astrakhantseva

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
tatiana.astrakhantseva@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 8957-7184

Abstract. The article under consideration here is devoted to the sculptural exposition of the academic project “Myths. Legends. Tales”. The aim of the study is to analyse the works of modern Russian sculpture in the context of mythological thinking, using the work of artists-academicians of the Russian Academy of Arts as a case study, with a view to identifying the characteristic forms and techniques used by these artists. The theme of mythology is introduced through philosophical foundations, namely the ideas of A.F. Losev and contemporary art theorists. The key thesis is that myth is presented here not as a narrative, but as a lived reality. The methodology is based on a synthesis of historical and art historical approaches, as well as systemic, iconographic and typological methods. The fundamental concepts of myth are revealed directly in artistic practice, as demonstrated by the works of A.V. Balashov, A.N. Burganov, S.G. Milchenko, M.V. Pereyaslavets, Z.K. Tsereteli and others. The systematisation of the studied works provides insight into the evolution of a distinct period in Russian sculpture, spanning from the late 20th to the early 21st century. These works are characterised by themes such as human involvement and harmony with nature, the conflict between good and evil, self-knowledge and openness to the unknowable. This study introduces sculptural works created between 1980s and 2010s into the scientific discourse for the first time.

Keywords: modern sculpture, myth, mythology, academic exhibition, cross-cutting motifs, fundamental concepts

For citation: Astrakhantseva, T.L. (2025) ‘Mythological line in modern sculpture’, *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, (1), pp. 56–69. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.004.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1162. (In Russ.)

Введение

Тема мифа (с которым неразрывно связано понятие символа[1]) относится к наиболее глубинным культурным слоям. Она уходит к самым корням истории искусства, питая и направляя художественное мышление с глубокой древности до наших дней. Можно согласиться с мнением, что большинство значимых произведений искусства со времен Древнего Египта или Древней Индии до XX века, «не может быть понято, осмыслено, описано без таких фундаментальных понятий философии искусства, как миф, символ, художественность» [2, с. 125–135]. Или, как еще более определенно и категорично выразился Шеллинг в «Философии искусства»,— «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства» [3, с. 105]. Таким образом, уже в классическом искусстве мифология не просто дает сюжетную тематику для жанровых произведений, но и проникает в саму основу творческого мышления и выражения. В современном искусстве она сохраняет свою актуальность как структура сознания, что позволяет говорить о возвращении к мифу, о наличии мифологического мышления у российских художников.

В искусствоведческой литературе тема мифологического сознания в искусстве активно разрабатывалась многими философами, психологами, была отражена в научных трудах А.Ф. Лосева, В.В. Бычкова, К. Юнга, Л. Леви-Брюля и др.

[1] По словам А.Ф. Лосева, «символ есть смысловая выразительность мифа, или внешне-явленный лик мифа <…> Символ есть эйдос мифа, миф как эйдос, лик жизни. Миф есть внутренняя жизнь символа — стихия жизни, рождающая ее лик и внешнюю явленность» [1, с. 32].

Современные искусствоведы называют художественное наследие ушедшего XX века «искусством потрясенного сознания», рассматривают миф как внутреннюю жизнь символа, артистический прием [4, с. 4], который получил новое звучание и переосмысление в скульптуре А. Майоля, А. Бурделя, С.Т. Конёнкова, графике П. Пикассо.

В модернистском повороте первой трети – середины XX века восприятие и трактовка мифа у художников сильно изменились: заострилась критическая и рефлексивная позиция авторов, наметился крен в сторону радикального переосмысления, ревизии классических сюжетов. Этому способствовала нарастающая популярность (в том числе в художественной среде) психоанализа, связывавшего мифологические образы и персонажей с драматическими измерениями внутреннего мира человека, с бессознательными влечениями и роковыми страстями.

Чтобы прочувствовать кардинальные изменения, которые претерпело отношение к мифу, достаточно поставить рядом «Рождение Венеры» С. Ботичелли и «Минотавра с мертвой лошадью перед пещерой» Пабло Пикассо. Даже вынеся за скобки очевидные стилевые и эстетические разрывы между эпохой кватроченто и кубизмом, поверх них читаем разрыв иного порядка — «антропо-мифологический», выражающий фундаментальную дисгармонию человеческого положения в мире, которую миф не столько исцеляет, сколько подчеркивает и проявляет.

Архетипический для скульптурного искусства миф о Пигмалионе Пикассо также подвергает эмоциональной инверсии. Его «Скульптор» и его «скульптура» — не гимн очарованию, а разочарованная элегия. По словам Н.А. Дмитриевой, «глядя на статую со стороны, скульптор не узнает в ней, тяжелой и темной, свою легкую ласковую возлюбленную. Статуя “как живая” и вместе с тем “как мертвая” — не потому ли и мертвая, что слишком “как живая”» [5, с. 74].

Наша статья представляет анализ современной отечественной скульптуры в контексте мифологического мышления в творчестве художников-академиков Российской академии художеств, а также определение используемых ими характерных форм и приемов. Материалом исследования послужили произведения скульптурной экспозиции академического проекта «Мифы. Легенды. Сказания» (сентябрь–ноябрь 2024 г., Музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств «Галерея искусств Зураба Церетели»). Методология основана на синтезе историко-искусствоведческих подходов, на системном, иконографическом и типологическом методах.

Идеи и художники

Отечественные скульпторы, которым посвящена данная публикация, безусловно, знали и учитывали различные повороты в художественном освоении мифологической темы, но подходили к ней с собственной историко-культурной позиции и с самостоятельной авторской трактовкой. Начиная с 1980-х годов «мифологическая» линия в их творчестве была, с одной стороны, связана с попыткой уйти от традиционного соцреалистического мышления, с другой — являлась их внутренней чертой, особым даром созерцания природы и слияния с ней. Для художников, по своему воспитанию и образованию сформировавшихся в достаточно традиционной, но сложной культурной среде, это было настолько же необычным, насколько и закономерным.

Чрезвычайная продуктивность мифологического направления в творчестве современных скульпторов еще связана и с устройством их художественного мышления, свободной фантазией, позволяющей легко преодолевать кажущуюся несовместимость противоречивых аспектов формы и содержания. Миф оказался для них неиссякаемым источником средств и способов символического мышления, позволяющего, по формулировке А.Ф. Лосева, наполнять предметы «более высоким и глубоким мифологическим смыслом, отрешаясь от бытового восприятия». Лосевская концепция вообще чрезвычайно резонирует с современным художественным запросом, который ищет в мифе не отвлеченную аллегорию, а непосредственное отношение к человеческой судьбе, драме существования в мире. Переворот, который Лосев совершает в своей теории мифа, делает последний плодотворным ресурсом для творческой разработки. Как указывают исследователи, «если в традиционной “мифологической” парадигме миф истолковывается как сказание, вымысел, фикция, то у Лосева он превращается в феноменологическое поле, “среду” бытования человеческого общества, человеческой личности» [6, с. 121].

Сегодня миф, хотя и вытеснен с переднего плана культуры, продолжает жить в бессознательных структурах человеческой психики в форме архетипов, проявляющихся повсеместно — от массовой культуры до элитарных образцов. Мифотворчество выступает в произведениях скульпторов и исторической культурной первоосновой, и как мифологическое сознание, представленное в конкретно-чувственных образах. Предложенная Лосевым формулировка «миф не есть бытие идеальное, но жизненно ощущаемая и творимая вещественная реальность и телесная действительность» [7, с. 95] дает мощное концептуальное основание для рефлексии над мифологическими темами и сюжетами в осязаемых, пластических формах.

Художественная работа с этим материалом имеет не только чисто эстетическую, но и культурно-антропологическую ценность. Ведь и сегодня художники ищут в древних мифах средства и способы самовыражения, свои символы, творят новые мифологические образы.

Говоря афористично, миф — это не история, которую рассказывают, а реальность, которой живут. Антропоморфные мифологические мотивы имеют свою интерпретацию, конкретность и осязаемость мифической реальности, которые проявляются в античной персонификации мифологических сюжетов и в очеловечивании архаичных мифологических фигур других древних религий, в драматичной заостренности образов, в подчеркивании их жизненности. Здесь вновь уместно вспомнить определение А.Ф. Лосева: «Миф есть в словах данная *чудесная* личностная история» [7, с. 212].

Именно эти идеи стали развивать еще 1980-е в своей в пластике М.В. Переяславец и А.В. Балашов, ставшие одними из первых, кто обратился к теме мифологизации искусства.

Но если в античности персонификация мифологических сюжетов шла от идеализации — как у Фидия: «Мы не знали ничего совершеннее человеческих форм», то очеловеченность мифологических фигур у М.В. Переяславца шла от жизненной реальности, подчеркнутой эмоциональности. У Балашова она наделена заостренно-драматизированной окраской.

Важно, что мифология в обоих случаях понимается в аутентичном, а не в поверхностно расхожем смысле — как выражение пластическим языком глубинных основ миропонимания, без всякой утратившей энергию стилизации.

Скульптура М.В. Переяславца сродни исконной древнегреческой. Выразительно отмечает этот аутентичный характер произведений Переяславца искусствовед С. Гавриляченко: «Достаточно взглянуть на работы Михаила Владимировича, чтобы ощутить их сродненность с греческой пластикой. Ему люба поднятая из моря в тысячелетней патине корродированная бронза, столь далекая от римской мраморной выверенности. Люб культ пропорций Поликлета и Праксителя более, чем внешнее подобие, обращающий к вечности классического мировидения и мировоплощения, утверждающий гармонию, побеждающую хаос»[2]. При всей этой гармоничности, танцующая «Терпсихора» (1992, бронза, ил. 1) в исполнении Переяславца — почти что чистый архетип, олицетворение дионисийского начала: движения, темперамента, страсти.

Андрея Балашова также не увлекают иллюстративность и стилизаторство под искусство древних эпох; традиционная тематическая канва у него реализуется в стилистике, соединяющей классические, архаичные и ультрасовременные пластические решения.

В скульптуре «Миф I (Кентавр + Сирена)» (2021, бронза, ил. 3) мы находим концентрированное выражение жизненного конфликта, столкновение противоречий. Две фигуры здесь находятся в противоборстве, одновременно выражающем и природную ярость рукопашной схватки, и аллегорию поединка добра со злом. Оба мифических существа здесь изображены как люди, но совершенно противоположны по восприятию.

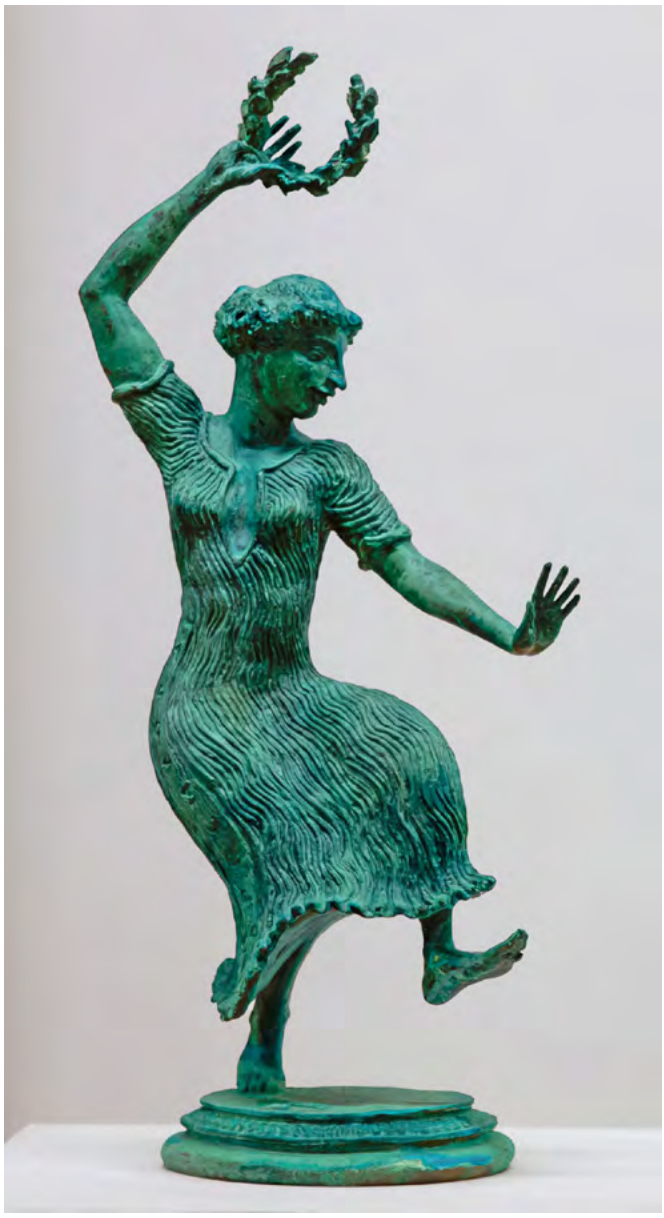
Насколько кентавр гармоничен и «благороден», настолько же сирена (у которой левое крыло почти превращается в человеческую руку) — отталкивающе нелепая. Жуткое лицо искаженно гримасой ужаса, костистые пальцы впиваются в спину кентавра, вся фигура излучает какое-то отчаянное паническое состояние. Так, в «Кентавре» древнейший образ соединения человека с природными силами раскрыт в свободной пластике и с явным современным переосмыслением, а «Керинейская лань» (2012, бронза, камень, ил. 4) интересна своеобразным решением труднейшей для скульптурной формы темы бега, который здесь дополнительно «усложнен» как бег с препятствиями.

Бег времени, бег с препятствиями станет в мифологических сюжетах одним из ключевых сквозных мотивов — он присутствует у М.В. Переяславца, А.В. Балашова, С.Г. Мильченко. Эта примета наших дней наблюдается и в живописных работах самого мифологического современного художника М.М. Верхоланцева.

Ключ к правильному восприятию времени у многих скульпторов состоит в том, что время и всё видимое в природе они воспринимают в стремительном движении, мыслят символами. Их мифологическое постижение мира в своей основе имеет не рациональный, а эмоционально-чувственный характер, при котором актуализируется понятие сопричастности.

Идею мистической сопричастности развивал Л. Леви-Брюль, видевший в ней основу мышления первобытных народов, живущих фактически в мифологическом измерении. Для сознания, организованного по принципу сопричастности, указывает французский философ и антрополог, нет никакой проблемы в том, чтобы считать себя одновременно человеческими существами и птицами с красным оперением [10, с. 130–140], как это делают бразильские индейцы племени бороро. С этим связан другой основополагающий принцип в восприятии мифа, его способ бытия — это единение с природой, гармония человека с ней. Одно из

[2] Гавриляченко С. Античный трагизм русского бытия // Художник. 2023. № 1. URL: https://oms.ru/mikhail-pereyaslavets-antichnyj-tragizm (дата обращения: 09.12.2024).





1. **М.В. Переяславец. Терпсихора.**
1992.
Бронза.
В.: 50.
Частная коллекция.
Источник: [8, с. 288]

2. **В.И. Корнеев. Терпсихора.**
2009.
Дерево.
70 × 35 × 40.
Собственность автора.
Источник: Объединение московских скульпторов, oms.ru

академических определений постулирует миф как «способ человеческого бытия и мироощущения, целиком основанный на смысловом породнении человека с миром» [11, с. 106].

Раскрытие этого принципа, особой формы взаимодействия человека с природным миром, органически близко некоторым участникам академической выставки «Мифы. Легенды. Сказания». Их художественная чувственность приближена к тем формам, когда явления природы переживаются как одушевленные существа, а смыслы воспринимаются в качестве изначальных свойств веществ.

«Флора» В.П. Буйначева (2003, бронза) или «Адам и Ева» Ф.М.-А. Ибрагимова (1995, стекло) — это приближение скульпторов к пониманию великих, сокровенных тайн природы и самого мифа одновременно, свое понимание существования форм в пространстве. Античность Т.Ю. Ломакиной и Н.Н. Опиок представлена в женских обнаженных образах. Она сродни свободе древних греков не только в использовании преодоления материала, но и в подчинении его природы и формы содержанию и смыслу художественного образа. Особенно почти приблизилась к ней Татьяна Ломакина. Ее «Леда и Лебедь» (2021, красный шамот) — это слияние субъекта с природой-материей, оплодотворившей его; соитие происходит как на физическом, так и на духовном плане.

Жизненность как значимая характеристика мифологического измерения подразумевает и актуализацию через переосмысление традиционных сюжетов. Как справедливо указывал К. Юнг, у современного человека демоны и боги вовсе не исчезли, а лишь обрели новые имена и продолжают тревожить бессознательные слои разума [12]. Художественная работа с этим материалом, таким образом, имеет не только чисто эстетическую, но культурно-антропологическую ценность.

«Соблазн 2» Л.М. Баранова (1994, бронза) — это не только эксперимент с пространственным решением, это иносказательное раскрытие смысла

3. **А.В. Балашов.**
Миф I
(Кентавр + Сирена).
2021.
113 × 73 × 45.
Бронза. Собственность автора. Источник: [9]





4. **А.В. Балашов. Миф XIX (Керинейская лань).** 2012. Бронза, камень. 40 × 80 × 18. Собственность автора. Источник: [9]

притчево-мифологического содержания. Метафоричность присуща и таким работам, как «Судьба» А.В. Цигаля (1991–2019, бронза), «Кентавр и Пикассо» В.В. Тишина (2010, бронза). Обрели и новое звучание «Марсиане» М.В. Дронова (2015, бронза, ил. 5), «Первочеловек» Ф.М.-А. Ибрагимова (2010, стекло).

В понимании скульптора А.Н. Криволапова, миф — это ни больше ни меньше как скелет современной европейской цивилизации, на котором строятся все большие понятия. Именно исходя из этой реальности, художник переосмысляет классические сюжеты античной мифологии. Его воин — это герой, но герой поверженный, цвет огненного стекла красноречивое свидетельство его падения.

«Ахиллес» В.И. Корнеева (2018, дерево, металл) — тоже поверженный, но герой, поражающий своей цельностью, соединением свободы внешнего физического и внутреннего духовного движения. Напротив, в «Подвигах Геракла» А.Н. Криволапова (2020, стекло) главный персонаж противостоит силам природы, олицетворяемым животными,— это уже победитель, объект триумфального воспевания.

Зооморфизм в мифотворческой скульптуре, представление человека в образе животных — это тема спора о первоединстве. На выставке представлено немало композиций, где главные персонажи выступают в двойной ипостаси получеловека и полуживотного — образно-реалистические работы А.Н. Бурганова, А.П. Смоленкова («Амазонка», 2002, мрамор, ил. 6), в подчеркнутом строгом вертикализме «Святого Христофора» П.Н. Тураева (2018, шамот, эмаль) создают особенное символическое пространство.

Иной ракурс того же мотива мифологического первоединства демонстрирует скульптура Сергея Мильченко, балансирующая между формой и содержанием, самоценной пластикой и необходимой нарративностью — «вещностью», пропущенными через руки и душу мастера. В скульптуре «Европа и бык» (2023, бронза, камень) у Мильченко отношение к мифу иронично-миметическое, как к живому человеку, а потому неуловимое.

И есть еще одна любопытная «родовая» особенность, проявляющаяся не только в творчестве Мильченко, но и в искусстве многих других скульпторов. Это ярко выраженная автопортретность, своего рода экстраполяция — перенос собственных черт, например в изображении Нарцисса, как способ познания самого себя (ил. 7).

Постмодернистские ретроспективные эксперименты с мифами, полные иронии и гротеска,

5. **М.В. Дронов. Марсиане.**
2017.
Бронза.
138 × 135 × 25.
The East Meets West Gallery.
Источник: eastmeetswestgallery.com



6. **А.П. Смоленков. Амазонка.**
2002.
Мрамор.
35 × 100 × 41.
Собственность автора.
Фото А.С. Елсакова, Российская академия художеств





7. **С.Г. Мильченко. Нарцисс.**
2012.
Бронза, камень.
33 × 43 × 54.
Собственность автора

отличают скульптуру М.В. Дронова, Д.Н. Тугаринова, Д.Б. Намдакова.

«Сизиф» Михаила Дронова (2023, бронза) — это в буквальном смысле человек, который пытается удержать падающий камень; «механистичность» задачи сочетается с живой лепкой и юмором. Свободно владея языком пластики, скульптор создает образ причудливый и многообразный. Это плод его пластических размышлений, фантазий, своеобразной эмоциональной игры.

Продолжает интеллектуальную игру со скульптурой Древнего Рима Г.И. Красношлыков. Его неожиданно дерзкая капитолийская волчица, «Убегающий Рим» (2006, ил. 8),— это высокое искусство стилизации в современном контексте, автор добивается многозначности, глубокой эмоциональности и острой экспрессивности.



8. **Г.И. Красношлыков. Убегающий Рим.** 2006. Бронза. 31 × 94 × 17. Собственность автора. Фото из архива автора, oms.ru

Библейская тема (как ветхозаветная, так и евангельская) также органично вошла во внутренний мир многих отечественных скульпторов, стала не столько модным источником сюжетов, сколько прочувствованной частью их самосознания, формой художественного видения, авторской идеологией. «Юдифь» Владимира Тишина (2012, дерево, ил. 9) — это пластическая версия архетипа диалектики греха и подвига, убийства во имя спасения. Мечта о прекрасной даме, форма художественного видения древнего мифа, ставшая авторской идеологией, частью самосознания скульптора,— это не только пластическая версия ветхозаветной героини, но еще и образ музы, женской красоты.

Из общего тематического скульптурного ряда выбивается своим сюрреализмом «Занавеска» А.Н. Бурганова (1982, бронза). Традиционная скульптурная композиция — женский бюст на классической подставке — ломается отсутствием лица. Оно закрыто занавеской, которую держат руки, как бы проступающие из некоего заоблачного пространства. Нужно принять во внимание, что эта работа прибыла на выставку из пространства Дома Бурганова, построенного по аналогии с лабиринтом Минотавра, и несет в себе нечто магическое, воздействуя на подсознание, запуская ряд внутренних ассоциаций. Мифологичность здесь не в сюжете, а в самой таинственной природе произведения, представляющего собой загадку без ясного ключа. Подобный мистический подход является осознанной авторской программой, которую А.Н. Бурганов декларирует: «Мои скульптуры трагичны и зашифрованы, я понимаю трагическую сущность всего происходящего: что до добра еще очень далеко, и непонятно, будет ли оно когда-нибудь» [13].

Особняком стоит и Даши Намдаков, его художественный мир также предельно насыщен всевозможными духами и мистическими животными. Будучи скульптором академической школы, он одновременно ощущает живую непосредственную связь с древними цивилизациями, со своими этническими корнями, предками. Эта погруженность в мир древнего духовного наследия в сочетании с высоким профессионализмом определяет уникальность его творчества. Художественное видение мира Намдакова так же гротескно, как и сюрреалистично, что делает его работы остро современными.

В заключение рассмотрим мифологию, воплощенную в керамике Г.М. Визель. Галина Михайловна — не классический скульптор, а скульптор-керамист, для которого первична специфика





9. **В.В. Тишин. Юдифь.**
2008.
Дерево.
180 × 43 × 55.
Собственность автора.
Фото Арсения Тишина, oms.ru

10. **Г.М. Визель. Югорская мадонна.**
2008.
Шамот, фаянс, глазури.
В.: 85.
Собственность автора.
Фото:
Российская академия художеств

материала. Но искусство ее чисто мифологическое: здесь уже не античные боги, не библейские истории, а более глубокий и малознакомый дух древности. Художник обратилась к древней традиции сибирского Севера и именно здесь, в культурных истоках народов Сибири, их корневой основе, начала черпать вдохновение и идеи. Важно подчеркнуть, что ее творческий интерес к «неформатным» культурам не был поверхностным «экзотизмом», столичной прихотью. Она сознательно выбрала самые архаические методы — лепку из куска, из пласта, из жгута. При всей декоративной и обобщенной, даже абстрагированной условности изображений художник так достоверно с художественно-символическим воплощением проникает в суть мифа, что трудно представить, что Визель не хантыйская язычница,— настолько ее сознание мифологизировано, а образы проникнуты мотивами борьбы света и тьмы, начала и конца жизни, поиском единства всего сущего. Птицы, животные и люди в этих изображениях очень органично «прорастают», проникают друг в друга, образуя странные гибридные существа. Фигуры идолообразны, живут как бы вне времени, выступая в качестве тотемов «родоначальников и духовных покровителей» родов. Часто главная богиня хантов Калтащ изображается сидящей на лошади, но прежде всего это статуарная, фронтально застывшая, идолообразная богиня [14].

В декоративной скульптуре Г.М. Визель «Югорская мадонна» (2008, шамот, фаянс, глазури, ил. 10) поэтический образ настолько выразителен, что погружает зрителя в атмосферу тишины, покоя и красоты. В людях Севера, их ритуалах и обрядах, святынях и мифах она находит такой же исток вдохновения, какой Пикассо нашел на этнографической выставке во дворце Трокадеро, а Матисс — в марокканском Танжере, где у него, по его собственным словам, «обновилось зрение».

Выводы

Академический проект «Мифы. Легенды. Сказания» продемонстрировал, насколько плодородна мифологическая почва для современного пластического искусства. Скульпторы, представляющие самые разные направления, нашли в самой сути мифологического мышления мощный ресурс для решения актуальных художественных задач. Проблема мифологического мышления современного художника стала актуальной, требующей не только практического рассмотрения, но и всестороннего научно-теоретического изучения.

Обращение современных скульпторов к древним или сакральным образам, темам и сюжетам обнажило их потребность в ассоциативной и символической связи творчества с предысторией человечества, с ранними архаичными культурами и религиозной картиной мира, способствовало рождению новых мифологических образов: античных, библейских, прозвучавших в произведениях З.К. Церетели, С.Г. Мильченко, Г.И. Красношлыкова, Д.Н. Тугаринова, М.В. Дронова, в скульптурных композициях на тему других древнейших цивилизаций — работы Г.М. Визель, А.В. Цигаля, Л.М. Баранова и др. Обладающий условностью и архетипичностью миф, сохраняя символическую основу художественного мышления, позволил художникам создать оригинальные произведения в рамках философских и нравственно-психологических трактовок. В представленных на выставке скульптурных композициях впечатляет многообразие форм выражения: от абстракции А.Х. Гушапши до заостренной образности А.П. Смоленкова и М.В. Бургановой или статуарности В.П. Буйначева и П.Н. Тураева; от серьезной погруженности в традицию у Д.Б. Намдакова до постмодернистской иронии М.В. Дронова и А.Н. Бурганова.

Свобода творческих поисков, основанных на изобразительных и пластических первоисточниках; обращение к фундаментальным проблемам человека; творческое самопознание; открытость к тревожным и проблемным аспектам; выход за рамки стандартного восприятия культурных героев — всё это интересно и убедительно реализуется скульпторами в поле мифологического осмысления.

Примеры представленных скульптурных произведений убеждают, что работа с символической образностью в регистре мифотворчества становится проявлением незаурядной творческой силы, раскрывающей авторскую уникальность, многовариантность и гибкость в охвате жанров и тем. Мифологическое направление в искусстве, идущее от самих основ культуры, всё еще остается свежим и актуальным источником творческих идей для современности.

Список источников

1. Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение / сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 6–297.
2. Бычков В.В. Миф в пространстве художественной символизации // Вопросы философии. 2013. № 9. С. 125–135.
3. Шеллинг Ф.В. Философия искусства / пер. П.С. Попова. М.: Мысль, 1966. 496 с.
4. Батракова С.П. Искусство и миф: из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. 216 с.
5. Дмитриева Н.А. Пикассо. М.: Наука. 1971. 240 с.
6. Колесниченко Ю.В. Проблема мифа и личности в работе А.Ф. Лосева «Диалектика мифа» // Философия и общество. 2013. № 3 (71). С. 121–130.
7. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / сост. А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкий. М.: Мысль, 2001. 558 с.
8. Летопись ратной славы. Студия военных художников имени М.Б. Грекова / сост.: Д.А. Белюкин, Т.П. Скоробогатова. М.: Белый город, 2005. 399 с.
9. Балашов А.В. Андрей Балашов. Скульптура : альбом-монография. М.: [б. и.], 2022. 159 с.; ил.
10. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление // Психология мышления / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и В.В. Петухова. М: Изд-во МГУ, 1980. С. 130–140.

11. Культурология / сост. и ред. А.А. Радугин. М.: Центр, 2001. 304 с.
12. Юнг К. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
13. Театр скульптур Александра Бурганова : каталог выставки. М.: Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина, 2018. 48 с.
14. Астраханцева Т.Л. Галина Визель. Путь к синтезу искусств: керамика, живопись, скульптура. М.: Союз Дизайн, 2022. 288 с.

References

1. Losev, A.F. (1995) ‘Dialectics of artistic form’, in Losev, A.F. *Form. Style. Expression.* Moscow: Mysl, pp. 6–297. (In Russ.)
2. Bychkov, V.V. (2013) ‘Myth in the space of artistic symbolism’, *Voprosy filosofii = Questions of Philosophy,* (9), pp. 125–135. (In Russ.)
3. Schelling, F.W. (1966) *Philosophy of art.* Moscow: Mysl. (In Russ.)
4. Batrakova, S.P. (2002) *Art and myth: from the history of twentieth-century painting.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
5. Dmitrieva, N.A. (1971) *Picasso*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
6. Kolesnichenko, Yu.V. (2013) ‘The problem of myth and personality in the work “Dialectics of Myth” by A.F. Losev’, *Filosofiya i obshchestvo = Philosophy and Society,* (3), pp. 121–130. (In Russ.)
7. Losev, A.F. (2001) *Dialectics of myth.* Moscow: Mysl. (In Russ.)
8. Belyukin, D.A. and Skorobogatova, T.P. (comps.) (2005) *Chronicle of military glory. Studio of military artists named after M.B. Grekov.* Moscow: Bely Gorod. (In Russ.)
9. Balashov, A.V. (2022) *Andrey Balashov. Sculpture.* Moscow: s. n. (In Russ.)
10. Levy-Bruhl, L. (1980) ‘Primitive mentality’, in Gippenreiter, Yu.B. and Petukhov, V.V. (eds.) *Psychology of thinking.* Moscow: Moscow State University, pp. 130–140. (In Russ.)
11. Radugin, A.A. (comp.) (2001) *Culturology.* Moscow: Center. (In Russ.)
12. Jung, K.G. (1991) *Archetype and symbol.* Moscow: Renaissance. (In Russ.)
13. Anon. (2018) *Alexander Burganov Sculpture Theater* [Exhibition catalogue]. Moscow: A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum. (In Russ.)
14. Astrakhantseva, T.L. (2022) *Galina Wiesel. The path to the synthesis of arts: ceramics, painting, sculpture.* Moscow: Soyuz Design. (In Russ.)

Информация об авторе

Астраханцева Татьяна Леонидовна, доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, заведующий отделом проблем художественного образования, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, tatiana.astrakhantseva@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 8957-7184.

Information about the author

Tatyana Leonidovna Astrakhantseva, Dr. Sc. (Art Studies), Academician of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Art Education, the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, tatiana.astrakhantseva@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 8957-7184.

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

Статья поступила в редакцию 25.12.2024; одобрена после рецензирования 04.02.2025; принята к публикации 05.02.2025.
The article was received by the editorial board on 25 December 2024; approved after reviewing on 04 February 2025; accepted for publication on 05 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 70–83. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 70–83. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.01+76.071.1(571.56)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.005

Художественное пространство в графических произведениях юкагирского художника Н.Н. Курилова



Борисова Айталина Андриановна

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация
borisova.aitalina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-7144-5600, SPIN-код (Science Index): 4323-8622

Аннотация. В статье исследуется творчество юкагирского художника Н.Н. Курилова. На материале его графических произведений рассматривается такая важнейшая категория изобразительного искусства, как пространство, и способы его воплощения, в связи с тем, что у данного автора организация пространства весьма самобытна и отражает его особое мировидение. Актуальность темы обусловлена тем, что творчество Н.Н. Курилова представляет собой уникальное явление современного искусства Якутии, в котором воплощены культура и художественное творчество коренных малочисленных народов Севера-Востока России. В качестве методологической базы использованы труды П.А. Флоренского, П.А. Раушенбаха, М. Мерло-Понти о пространстве в искусстве, исследования В.М. Розина и С.В. Рязановой об организации художественного пространства. Материалом исследования послужили графические произведения Н. Курилова, каталог его работ, интервью и публикации о его творчестве. Применены такие методы исследования, как историко-биографический, описательный, сравнительный, формальный и композиционный анализ. Приводится характеристика жизненного пути Н.Н. Курилова. Рассматриваются обстоятельства, повлиявшие на формирование особенностей его графических произведений. Показаны особенности работы автора с художественным пространством, применяемые мастером композиционно-операционные средства. Результаты исследования подтверждают специфичность построения художественного пространства в графике Н.Н. Курилова.

Ключевые слова: якутская графика, юкагиры, Н.Н. Курилов, изобразительное искусство Республики Саха (Якутия), художественное пространство, композиция

Для цитирования: Борисова А.А. Художественное пространство в графических произведениях юкагирского художника Н.Н. Курилова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 70–83. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.005. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1151.

© Борисова А.А., 2025

Original article

The artistic space in the graphic works of the Yukaghir artist N.N. Kurilov

Aitalina A. Borisova

Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation
borisova.aitalina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-7144-5600, SPIN-code (Science Index): 4323-8622

Abstract. The article explores the work of the Yukaghir artist N.N. Kurilov, examining the manner in which space and its embodiment are represented in his graphic works. It is argued that the author's unique organisation of space reflects his original worldview, thus rendering it a significant category of fine art. The relevance of the topic is determined by the fact that the work of N.N. Kurilov is a unique phenomenon of modern art in Yakutia, which embodies the culture and art of the indigenous peoples of the North-East of Russia. The works of P.A. Florensky, P.A. Rauschenbach, M. Merleau-Ponty on space in art, and the research of V.M. Rozin and S.V. Ryazanova on the organization of artistic space are used as a methodological basis. The research material includes graphic works by N. Kurilov, a catalog of his works, interviews and publications about his work. The researchers employed a range of methods, including historical and biographical analysis, as well as descriptive, comparative, formal and compositional analysis. The study provides a comprehensive characterisation of N.N. Kurilov's life and the circumstances that influenced the formation of the distinctive features of his graphic works. It also demonstrates the author's unique approach to artistic space, showcasing the compositional and operational means employed by the master. The study's findings substantiate the distinctiveness of the artistic space construction in N.N. Kurilov's graphics.

Keywords: Yakut graphics, yukaghirs, N.N. Kurilov, fine arts of the Republic of Sakha (Yakutia), art space, composition

For citation: Borisova, A.A. (2025) 'The artistic space in the graphic works of the Yukaghir artist N.N. Kurilov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 70–83. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.005.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1151. (In Russ.)

Введение

Николай Николаевич Курилов (род. 1949) (Микалай Курилэу) — первый и пока единственный профессиональный юкагирский художник-график, самобытный деятель современной культуры и искусства Якутии.

Юкагиры — коренной малочисленный народ Севера[1], один из самых древних арктических народов, который в настоящее время находится практически на грани полного исчезновения[2].

Николай является одним из трех братьев Куриловых — знаменитой «курильской» плеяды, которая сформировала особое творческое пространство, где отражены и представлены всему миру духовные ценности, самобытные культура и язык юкагирского народа. Старший из братьев, Гаврил Николаевич Курилов (Улуро Адо) (1938–2024) — известный юкагирский поэт, писатель, ученый-лингвист и этнограф. Средний брат Семён Николаевич Курилов (1935–1980) был писателем.

[1] Павлова-Борисова Т.В. Профессиональное будущее Якутии. Культура и искусство. М.: Академия, 2015. С. 72.

[2] Общая численность юкагиров, согласно Всероссийской переписи населения 2020 г., составляет 1 813 чел., по данным «Интерактивного атласа коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: языки и культуры». URL: https://atlaskmns.ru (дата обращения: 11.12.2024).

Младший, Николай Курилов, выбрал профессию художника. Его творчество и научные изыскания посвящены популяризации национальной культуры юкагирского народа.

Еще в Андрюшкинской семилетней школе-интернате Николай почувствовал тягу к рисованию, которая привела его в Красноярское художественное училище имени В.И. Сурикова (1970–1974), в мастерскую мастера живописи, станковой и книжной графики О.Ю. Яхнина.

Уже в студенческие годы определилась главная тема творчества Н.Н. Курилова — национальная картина мира юкагиров, жизнь и быт народов Арктики. Мастер объездил практически весь Север — работал учителем черчения в Нижнеколымском районе, художником-оформителем в п. Черском, фотокорреспондентом в газете «Колымская правда», всё это время занимаясь изобразительным искусством. В настоящее время он уделяет внимание фотографии, периодически организует выставки своих фоторабот, представляя их широкой публике и открывая новый взгляд на окружающий мир. С 1976 года Н.Н. Курилов принимает активное участие в региональных и всесоюзных выставках, а с 1982 года является членом Союза художников СССР.

Талант его многогранен и в полной мере раскрывается не только в изобразительном искусстве, но и в прозе и поэзии, научной и общественной деятельности. На протяжении трех десятилетий Н.Н. Курилов работает научным сотрудником Института проблем малочисленных народов Севера Сибирского отделения Российской академии наук, занимаясь изучением истории, культуры родного народа, а также является бессменным редактором и ведущим радиопередачи «Геван» на юкагирском языке в Национальной вещательной компании «Саха».

В 2024 году Николаю Николаевичу Курилову исполнилось 75 лет. В Национальном художественном музее Республики Саха (Якутия) состоялась его юбилейная выставка, на которой он достаточно полно представил свое творчество. Показанные работы вызвали большой интерес зрителей к личности художника, способствовали осмыслению некоторых особенностей творчества Николая Курилова.

В разные годы творчеству Н.Н. Курилова были посвящены статьи З.И. Ивановой-Унаровой, Г.Г. Неустроевой, В.В. Тимофеевой [1; 2; 3; 4; 5; 6].

З.И. Иванова-Унарова впервые выявила ряд особенностей графического языка данного художника. Она отметила, что Н.Н. Курилов строит пространство на одной плоскости, «размещая на ней множество фигур без привычных для академического искусства планов и перспективы» [1, с. 195]. З.И. Иванова-Унарова, а впоследствии и Г.Г. Неустроева выявили связь творчества Н. Курилова с древним искусством, отмечая, что в работах художника «народные основы вплетаются в канву глобального арктического мировидения» [1, с. 193].

Г.Г. Неустроева обратила внимание на «безукоризненное чувство композиции и цвета», масштаба и пространственности, присущие Н.Н. Курилову [4, с. 128]. По ее мнению, «многоликая, изменчивая Тундра — его Дом, его боль и надежда, любовь и печаль», которая является главным стержнем жизни и творчества Н.Н. Курилова. Именно он определил сюжеты произведений художника, а «белый лист бумаги неизменно оборачивается бесконечным пространством тундры» [4, с. 128]. Эта исследовательница определила, что мотив природного пространства играет большую роль в графических работах Н.Н. Курилова — им «воссоздается философское понимание бытия как неразрывности и бесконечности жизни» [4, с. 128].

Об особом видении художественного пространства в работах Н.Н. Курилова писала В.В. Тимофеева. Она рассматривает творчество мастера с точки зрения национальной картины мира юкагиров. Во вступительной статье опубликованного ею альбома-каталога произведений живописи и графики художника [6] рассматривается символизм творчества Николая Курилова, истоки которого уходят в народное искусство и мировоззрение юкагиров. Она выделяет в работах Н.Н. Курилова такие характерные мотивы и образы, как небо (мир предков), бег оленя (динамика жизни), образ жилища, мировой горы и пр., играющие ключевую роль в создании мифопоэтической картины мира. Миф и фольклор служат для художника новой системой эстетических координат осмысления жизни и мира и определяют парадигму творчества Н.Н. Курилова как своеобразную интеллектуальную игру [5, с. 269].

Актуальность темы настоящего исследования обусловлена важностью сохранения культур коренных малочисленных народов Севера в условиях глобализации [7, с. 158], среди которых взгляд Николая Курилова как яркого представителя творческой интеллигенции данных этносов самобытен и интересен с искусствоведческой точки зрения. Одной из наиболее важных в мировидении художника является категория пространства, рассмотрению которой посвящена данная статья.

В связи с вышеизложенным, целью данной работы является анализ художественного пространства и способов его организации в графических произведениях Н.Н. Курилова.

Новизна исследования заключается в самой постановке заявленного вопроса, так как несмотря на наличие отдельных статей и изданий о творчестве и жизни Н.Н. Курилова проблема

художественного пространства в его произведениях еще не становилась предметом отдельного исследования, но именно пространственная структура произведения во многом отражает уникальное мировидение художника. Ее изучение важно для осмысления всего творческого наследия Николая Николаевича Курилова.

Материалы и методы

Методологическую базу исследования составили труды П.А. Флоренского, П.А. Раушенбаха, М. Мерло-Понти [8; 9; 10; 11] о пространственной организации и перспективе в искусстве, а также исследования В.М. Розина [12] об этапах формирования художественного видения и роли схем и культуры в этом процессе, С.В. Рязановой [13] о взаимовлиянии пространства и времени в образном решении художественного произведения.

Материалом для проведения данного исследования послужили беседы и интервью с художником, его графические произведения разных лет, работы, представленные на выставке к 75-летию со дня рождения мастера, каталог работ, а также публикации о жизни и творчестве художника.

Методология исследования включает в себя также группу общенаучных методов, таких как описательный, сравнительный, историко-биографический, а также специальные — формальный и композиционный анализ.

Особенности художественного пространства в графических работах Н.Н. Курилова

Следует отделить понятие «пространство», как оно понимается обыденным сознанием, от собственно «художественного пространства». Мы исходим из определения И.П. Никитиной, она под художественным пространством понимает «интегральную характеристику произведения» [14, с. 83], которая придает ему внутреннее единство и завершенность, наделяет характером эстетического явления. Художественное пространство воплощает то особое чувство пространства, которое пронизывает культуру, выражая ее сущностные основы.

Действительно, проблема пространства является одной из наиболее значимых в искусстве. Воплощение образа пространства и его композиционное построение являются основополагающими задачами для художника.

Исследователи выделяют два способа построения художественного пространства как отражение характера мышления художника — живописность и графичность [8; 15], которые не зависят от того, в какой технике он работает. Графический подход, по П.А. Флоренскому, характеризуется построением пространства посредством использования выразительных возможностей линии [7, с. 124–144]. В отличие от живописного, графическое пространство «активно».

Под живописным подходом П.А. Флоренский понимает предметно-средовой вид отношений, где предмет строится через ощущение пространственной среды — цветовой, световой и пр. Структура живописного произведения возникает из гармонии живописных мазков, пятен.

На наш взгляд, юкагирский художник Н. Курилов интуитивно опирается на графичную модель для организации пространства на плоскости, поскольку:

1) для его работ характерен предметно-пространственный вид отношений;

2) предмет соотносится непосредственно с пустотным, «космически окрашенным» пространством [7, с. 81] (например, в работе «Олени предков», 2005, ил. 1).

Далее отметим, что основополагающими характеристиками пространства являются глубина и перспектива. Рассмотрим их более детально.

Построение глубины пространства

Глубина является одной из важнейших характеристик пространства. Несмотря на то что Н.Н. Курилов практически не применяет в построении композиции большинства своих работ линейной перспективы для изображения природной реальности, пространство в его произведениях имеет глубину.

Иллюзию глубины Н.Н. Курилов достигает не за счет плановости, как в живописи, для которой характерно наличие трех планов для создания ощущения трехмерности пространства, а за счет использования различных композиционных решений, цветовых акцентов, контраста черного и белого. Это позволяет воспринимать его произведения как многослойные.

Передача глубины также осуществляется художником при помощи проекции, вида сверху. Мы согласимся с мнением исследователей [5; 6], что у Н.Н. Курилова ярко выражен «космический» взгляд на пространство. Подобную точку зрения с высокого горизонта мы можем видеть и в архаическом искусстве. Художник, а вместе с ним и зритель словно парит, наблюдает за происходящим на земле со стороны.

В то же время данный подход во многом связан с определенным этапом биографии художника. Напомним, что в становлении подобной точки зрения на пространство значительную роль сыграла и профессиональная деятельность Н.Н. Курилова в качестве фотохудожника в период его работы в газете «Колымская правда» в Нижнеколымском районе Якутии. Частые командировки в места компактного проживания юкагирского этноса способствовали формированию художественного взгляда Н. Курилова — словно с высоты «птичьего



1. **Н.Н. Курилов. Олени предков.** 2005. Бумага, цветная аппликация. 30 × 43,5. Собственность автора. Фото: [6, с. 111]

полета» — поэтому неудивительно, что в качестве верхней точки композиции Н.Н. Курилов нередко использует силуэт вертолета, на котором он как бы с позиции наблюдателя окидывает взором расстилающиеся перед ним просторы («За откоповшимися оленями», 1985, ил. 2).

Такой подход создает ощущение всевидения, масштабности, путешествия. Небо и земля практически сливаются в одно целое, образуя некое единое пространство, в котором разворачивается сюжет произведения (ил. 3). Художник создает образ особой связанности, пронизанности всего всем. Так, в офорте «Концерт зимой» с белоснежной пустотой резко контрастируют фигуры людей. На дальнем плане схематично изображено стадо оленей.

Перспектива

В ряде композиций Н.Н. Курилов строит иллюзорное трехмерное пространство по законам линейной перспективы, используя иную схему его изображения. Его внимание к линейному способу построения композиции, на наш взгляд, коренится еще и в навыках преподавателя черчения. Художник изображает «виды» с фиксированной, неподвижной точки зрения, и от них к зрителю идут лучи зрения. Точек схода может быть несколько — от одной до четырех, например, в работе «Мир рыбака» (1994, ил. 4) три точки схода. В основе композиции — космическая река, а маленькие лодочки на оси фокусируют пересечения координат тройной перспективы. Этот лист может также символизировать ткань мироздания, которую составляет множество переплетающихся нитей, пронизывающих пространство.

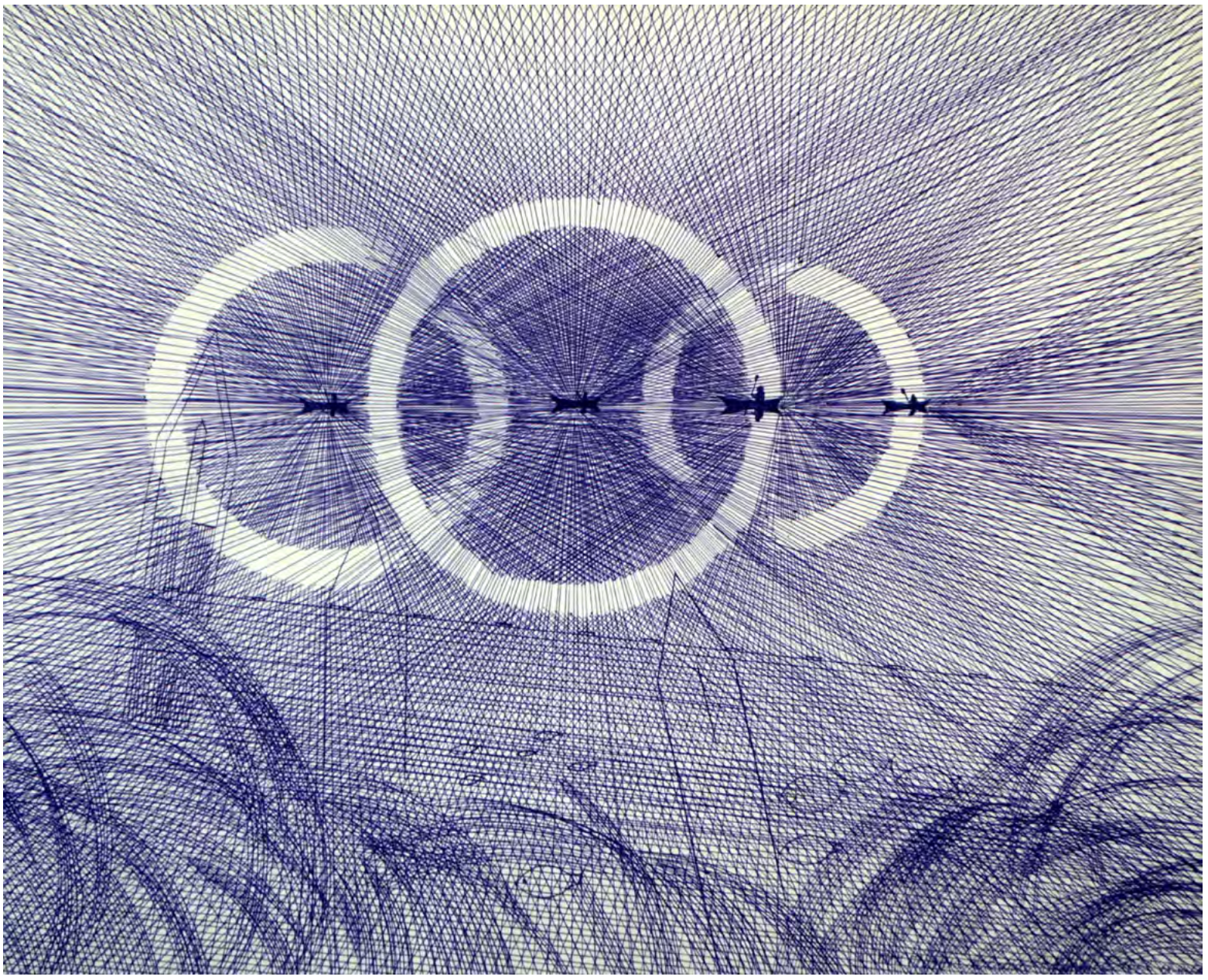
В работе «Солнце заходит» (1979) только одна центральная точка схода. В ее роли выступает заходящее солнце, а линия горизонта при этом буквальная. Пучок солнечных лучей пронизывает пространство листа, создавая причудливую иллюзию воронки. Река и небо имеют здесь одинаковую фактуру, и где-то между ними разместились лодка с рыбаком, горы, берег с традиционным жилищем юкагиров (*одун нумэ*) [16, с. 379]. Похожий прием встречается в ряде других работ. Например, в аппликациях «На вечернюю рыбалку» (1989), «Воспоминания детства» (2007) пространство уже слитое, деление на небо и землю условное. К фигуркам людей в лодке устремляются несколько линий,

2. **Н.Н. Курилов.**
За отколовшимися оленями.
1985.
Бумага, аппликация.
29,5 × 43.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия).
Фото: [6, с. 58]



3. **Н.Н. Курилов.**
Концерт зимой.
Серия «Люди и тени».
1982.
Бумага, офорт.
43 × 43.
Собственность автора.
Фото: [6, с. 40]





4. **Н.Н. Курилов.**
Мир рыбака.
1994.
Бумага, шариковая ручка.
39,2 × 51.
Собственность автора.
Фото: [6, с. 75]

прямых и ломаных, символизирующих облака и горы. В работе «Соревнования на лодках» (2007) точек схода — четыре.

Так, благодаря технике обратной перспективы (по П.А. Флоренскому) зритель вовлекается внутрь самого пространства графического листа, его местоположение становится своеобразной точкой схода. Н.Н. Курилову важно апеллирование к восприятию зрителя.

Композиционная схема. Схема сборки

Используя такие приемы, как артикуляция выразительности объекта наряду со схематизацией, Н.Н. Курилов интерпретирует мир в его многослойности и переводит сложную реальность на уровень условной схемы, что позволяет понять структуру, смысл сложных явлений.

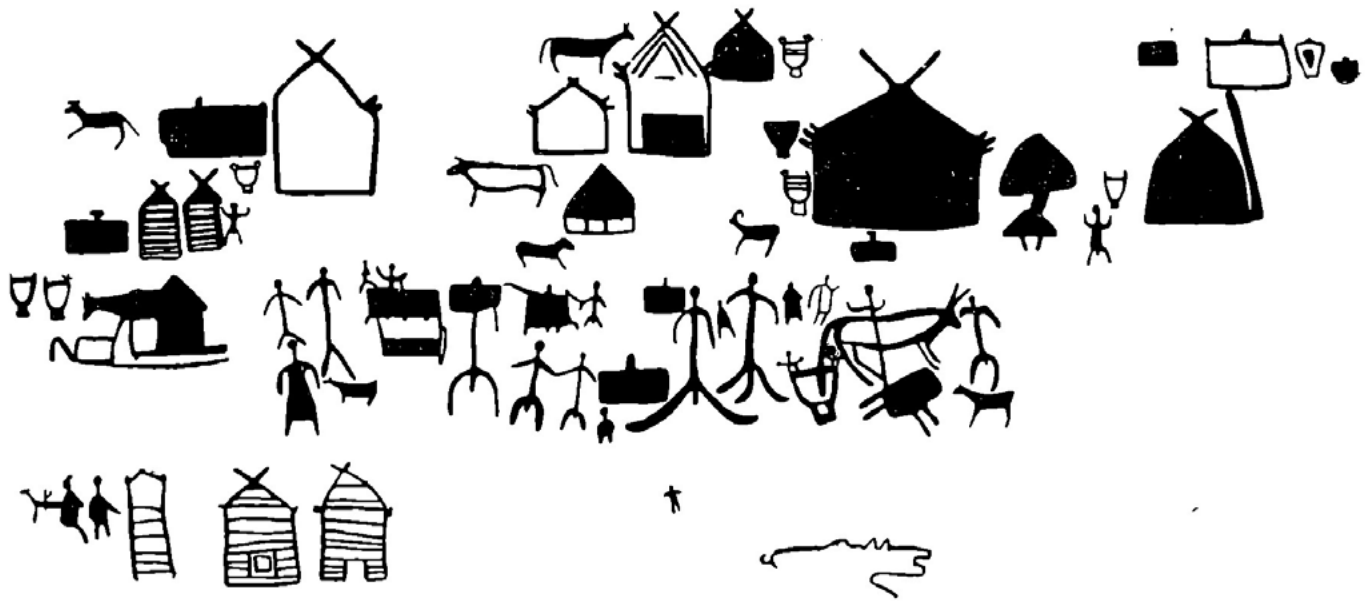
Если рассмотреть организацию художественного пространства в творчестве Н.Н. Курилова, апеллируя к понятию «схемы» в трактовке Р.В. Марковича как графического или нарративного построения, задающего «новую реальность и понимание» какого-либо явления (проблемной ситуации) [12, с. 55], то обнаружим, что пространство в работах мастера, как и в архаической культуре, структурируется «схемой сборки» посредством помещения в нем разных «видов» — людей, животных, предметов быта и пр., а также и способами их «соединения», сопряжения друг с другом. Пространство «многоэтажно», и схема «сборки» определяется логикой расположения «видов» в одном месте.

Эту особенность отмечал также и Е.П. Маточкин [17, с. 77], который сравнил произведение Н.Н. Курилова «Стойбище. На новом месте» (1980, ил. 5) с археологическим памятником в долине среднего Енисея — Большой Боярской писаницей (ил. 6). Подобно древним художникам Н.Н. Курилов воплощает на листе представление об идеальном,

5. **Н.Н. Курилов. Стойбище. На новом месте.** 1980. Бумага, аппликация. 38,2 × 59. Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия). Фото: [6, с. 29]

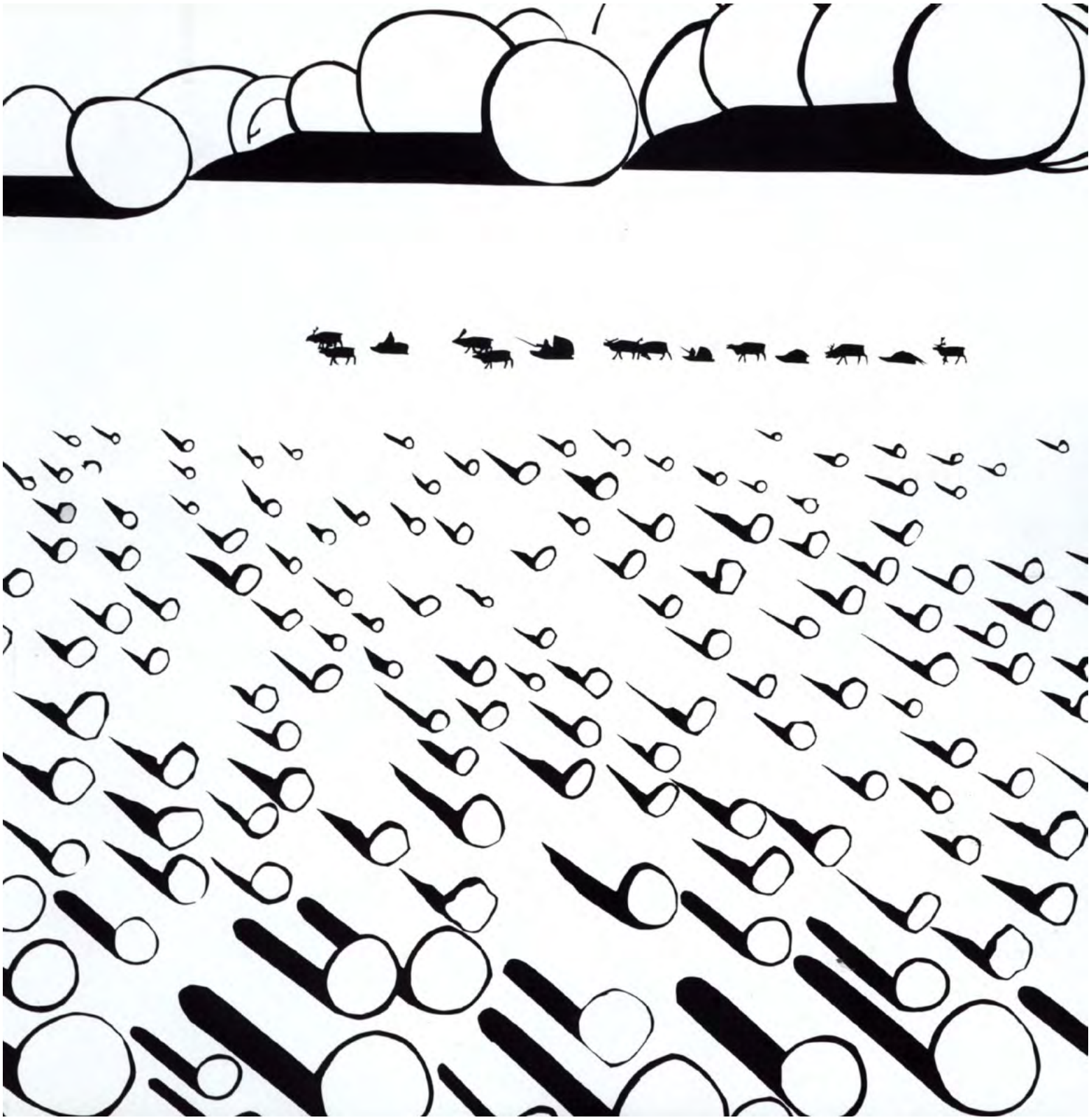


6. **Фрагмент изображения на Большой Боярской писанице** [18, с. 129]



но ирреальном поселении. Он сохраняет реализм форм при изображении оленей и допускает гораздо большую степень условности, стилизации в воплощении фигуры человека.

Н.Н. Курилов часто тяготеет к радиальному построению композиции с ярко выраженным центром. Так, излюбленный мотив оленьего стада в произведениях художника часто изображается в форме круга или спирали. Круг воспринимается как метафора тундры, спираль — бег времени, смена циклических ритмов года. Чтобы запечатлеть уходящие вдаль от зрителя объекты и виды, художник ставит более отдаленный сверху того, что находится ближе к наблюдателю.



7. **Н.Н. Курилов. Пурга прошла.** 1993. Бумага, аппликация. 67,5 × 54.7. Собственность автора. Фото: [6, с. 29]

В данном случае фигурка оленя располагается в самой высокой точке листа, которую художник намеренно уменьшает. В этом прослеживается непрерывность пространства и предметная логика, в которых выражается понимание единства видимого мира, что еще не было присуще древним художникам.

Изобразительные средства, при помощи которых Н. Курилов решает пространственные задачи

Задачу пространственной структуры, то есть отношения и связи между предметами на плоскости, Н.Н. Курилов решает посредством плоскостного подхода, лежащего в основе его творчества, принцип которого — единство в многообразии.

Художник использует определенные, разработанные им объекты и образы, за счет компоновки

которых получает единую структуру и разнообразный рисунок, они служат строительными блоками новой реальности. Они многозначны и могут быть интерпретированы по-разному. В качестве таких объектов выступают фигурки оленей, мха, рогов, жилища, арканы и пр. Они являются частью чего-то общего, целого, его производными. Горы, реки в этой системе являются не изображением конкретного вида или ландшафта, а мира вообще. Это некий микрокосм, вбирающий в себя макрокосм.

Плоскость бумажного листа в работах Н.Н. Курилова выполняет обобщающую функцию и выступает одним из главных элементов пространственной организации изображения. Н.Н. Курилов использует одноцветное поле рабочей плоскости листа зачастую черного или белого цвета. Белый фон выступает как пространство, вмещающее всё, является символом бесконечности и потенциальной динамики. Черный фон также является не нейтральным, в противовес белому он «поглощает», «вбирает». Фон становится не просто задним планом, а активным участником, способствующим созданию иллюзий и переходу от большего к меньшему и наоборот.

Сочетание и контраст черного и белого служит художнику подспорьем в создании иллюзии формы, цвета, движения на плоскости листа. Так, светлые предметы на темном фоне кажутся больше, черный квадрат на белом фоне кажется меньше, чем белый на черном.

Еще один прием, который художник использует, чтобы создать оптический обман — движение на плоскости, это соотношение большого и малого. Часто мы можем видеть в работах Н.Н. Курилова, что изображения людей несоразмерно малы по сравнению с окружающей их природой. Человек «подавлен» бескрайней, всепоглощающей силой стихии и является ее малой частью (ил. 7).

Способ организации пространства листа как отражение мировидения художника

В системе организации пространства графических листов Н.Н. Курилова проявляются идеи уровней, иерархии, взаимодополняемости и гармонии в разнообразии, принцип миропорядка, созвучия. Так в мифически-художественном восприятии художника, «впитавшем в себя знание ученого, каждый природный индивидуум, небесное светило, растение, кристалл предстоит как живое целое, включающее в себя как свои органы множество более мелких, но тоже деятельных единиц, осуществляющих свои нечувственные деятельности, пронизывая их чувственными телесными переживаниями и воплощениями» [19, с. 258].

Н.Н. Курилов созерцает бесконечность разнообразия северной природы. Особенно пристально он исследует ритм движения оленьего стада. Образ оленя, переходящий из работы в работу художника, выполняет роль проводника, который ведет в мир реальный из мира иного, передавая идею надмирности. Олень — вечный спутник юкагира, его главное богатство, без которого человеку не выжить в суровых условиях Севера. Как и у многих автохтонных народов Сибири и Севера, в юкагирской культуре образ оленя является сакральным [20, с. 37]. Так, лось/олень выступает как животное предок, Мать-зверь, это зооморфный код, известный народам Сибири, который предшествовал образу Неба как жилищу из многих шкур [21, с. 131].

Небо играет значимую роль в пространстве произведений Н. Курилова. Оно выступает в качестве ирреального пространства, космоса. В мировоззрении юкагиров небо материально и мыслится в виде гигантского конического жилища с покрытием из множества шкур-облаков [20, с. 131]. В качестве примера можно привести работу «У подножия горы Албай» (2002, ил. 8), которая, по словам художника, изображает длинную полярную ночь, но также, по сути, является отражением устойчивых ментальных схем космологического характера. Красноречивым является тот факт, что в основу произведения положена юкагирская легенда о бедной сиротке, которую в мороз выгнали из дома за водой. Девочку взяла к себе на небо Луна, и именно ее силуэт, несущей на коромысле два ведра, мы можем видеть в центре ночного светила [2, с. 55].

Линия горизонта разделяет композицию на две части, «пространство небольшого листа передает бескрайние просторы Олерской тундры. Минимальными средствами художник создает масштабное зрелище, полное торжественной красоты» [6, с. 13].

Изображение огромной горы Албай, единственной большой возвышенности на западном берегу Олерской тундры, передает величие и бесконечность мира. У подножия горы располагается зимнее стойбище, течет обычная земная жизнь, искрится снег. На небе отражается параллельный мир, пасутся небесные олени.

Подобные приемы изображения, применяемые художником, свидетельствуют о знаковой природе его творчества. В этом проявляется и его тесная связь с самобытной юкагирской культурой, традиционным искусством народов Арктики.

Выводы и заключение

Итак, можно сделать ряд выводов об особенностях организации пространства в графических работах Н.Н. Курилова как части художественного замысла.

1. Творчество Н.Н. Курилова, пронизанное мифопоэтическими образами и символикой, отражает



8. **Н.Н. Курилов. У подножия горы Албай.**
2002.
Бумага, шариковая ручка.
43,2 × 60,7.
Национальный художественный музей Республики Саха (Якутия).
Фото: [6, с. 99]

уникальное восприятие природы и культуры Арктики, одним из главных выразительных художественных средств которой является плоскость листа. В графических работах Н.Н. Курилова пространство представлено как интегральная характеристика.

2. Художник, используя графичный подход, формирует глубину и перспективу через композиционные решения и контрасты, создавая многослойные и космически окрашенные образы, которые отражают единство человека и природы. Благодаря технике обратной перспективы зритель оказывается вовлеченным в пространство графики, становясь своеобразной точкой схода.

3. Н.Н. Курилов интерпретирует многослойную реальность через условные схемы, структурируя художественное пространство по принципу «схемы сборки». Его работы напоминают архаические памятники, сохраняя реализм в изображении животных и условность в фигурах людей. В композиции Курилова ярко выражен центр в виде круга или спирали, отражающий цикличность времени и единство видимого мира (мотив оленьего стада).

4. Художественное пространство в графических листах Н.Н. Курилова создается за счет плоскостного подхода, где автор использует выработанные им объекты и сочетания контрастных фоновых цветов для формирования единой структуры и иллюзии глубины, подчеркивающей взаимосвязь между человеком и природой.

5. Организация пространства в работах Курилова отражает его мифологическое восприятие мира, где такие элементы, как олень и небо, символизируют гармонию и взаимодополняемость, создавая многослойную композицию, которая переходит от реального к ирреальному и от индивидуального к универсальному. Особенности арктического природного ландшафта оказали влияние на то, как художник формирует свою творческую реальность.

6. К созданию произведения Н.Н. Курилов подходит с принципом многообразия в единообразии — стремясь к выражению многого

средствами немногого. В композиционной организации пространства графических листов воплощается понимание и воплощение художником простоты и ясности, утонченности. Плоскость листа входит в арсенал художественных средств и изобразительных возможностей в органическом единстве с материалом. Особое построение и организация пространства изобразительной плоскости осуществляется художником при помощи линий, пятен, ритма. Следует отметить разнообразную ритмическую структуру графических листов Н.Н. Курилова, демонстрирующую художественную изобретательность мастера.

Творчество Н.Н. Курилова становится не просто отражением мира, но и активным участником в его переосмыслении через призму художественного пространства.

Список источников

1. Иванова-Унарова З.И. Юкагирская графика от пиктограмм на бересте до вариаций Николая Курилова // Современное юкагироведение в контексте арктических исследований : мат-лы науч.-практ. конф. / отв. ред. П.Е. Прокопьева. Якутск: ФИЦ «Якутский научный центр СО РАН», 2023. С. 192–197.
2. Иванова-Унарова З.И. Николай Курилов — певец юкагирской земли // Культура и искусство Арктики. 2015. № 1 (1). С. 51–55.
3. Иванова-Унарова З.И. Огни Николая Курилова // Северные просторы. 1988. № 4. С. 22–24.
4. Неустроева Г.Г. Графика Якутии 1960–1980-х годов // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2020. № 2. С. 118–129.
5. Тимофеева В.В. Мифосемиотика в современном искусстве (на примере творчества юкагирского графика Н.Н. Курилова) // Культура Арктики : коллективная монография / под общ. ред. У.А. Винокуровой. Якутск: ИД СВФУ, 2014. С. 264–270.
6. Тимофеева В.В. Николай Курилов = Микалай Курилэу. Графика. Живопись. Якутск: Бичик, 2012. 156 с.
7. Старцев А.Ф. Традиционные представления юкагиров о хозяевах природы // Россия и АТР. 2023. № 3 (121). С. 150–160. https://doi.org/10.24412/1026-8804-2023-3-150-160.
8. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. 446 с.
9. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб.: Азбука-классика, 2002. 320 с.
10. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве: общая теория перспективы. М.: Наука, 1986. 256 с.
11. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. М.: Ювента, 1999. 608 с.
12. Розин В.М. Художественное пространство: исторические типы, схемы организации // Культура и искусство. 2019. № 3. С. 53–64. https://doi.org/10.7256/2454-0625.2019.3.29187.
13. Рязанова С.В. Пространство и время в художественном творчестве : дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. СПб., 2018. 210 с.
14. Никитина И.П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2003. № 1. С. 83–91.
15. Габричевский А.Г. Морфология искусства. М.: АГРАФ, 2002. 864 с.
16. Шадрин В.И. Юкагиры и чукчи: арктическая модель культуры // История Якутии : в 3 т. / под общ. ред. А.Н. Алексеева; отв. ред. Р.И. Бравина, Е.Н. Романова. Новосибирск: Наука, 2020. Т. 1. С. 361–385.
17. Маточкин Е.П. Народное творчество и профессиональное изобразительное искусство народов Сибири // Культура народностей Севера: традиции и современность / отв. ред. В.И. Бойко. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1986. С. 173–182.
18. Дэвлет М.А. Большая Боярская писаница // Советская археология. 1965. № 3. С. 124–142.
19. Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция / сост. А.П. Поляков. М.: Республика, 1995. 400 с.
20. Жукова Л.Н. Лось и дикий олень в картине мира одулов (лесных юкагиров) // Якутский архив. 2009. № 1 (32). С. 36–42.
21. Жукова Л.Н. Зооморфный образ Неба в сибирской и древнекитайской традиции // Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность : мат-лы науч.-практ. конф. / отв. ред. Л.В. Фёдорова. Элиста: Международный фонд исследования Тенгри (МФИТ), 2021. С. 129–137.

References

1. Ivanova-Unarova, Z.I. (2023) 'Yukagir graphics from pictographs on birch bark to variations by Nikolai Kurilov', in Prokopyeva, P.E. (ed.) *Modern Yukaghir studies in the context of Arctic research* [Conference proceedings]. Yakutsk: Yakut Scientific Center SB RAS, p. 192–197. (In Russ.)
2. Ivanova-Unarova, Z.I. (2015) 'Nikolay Kurilov – a glorifier of the Yukaghir land', *Kultura i iskusstvo Arktiki = Arctic Art and Culture,* (1), pp. 51–55. (In Russ.)
3. Ivanova-Unarova, Z.I. (1988) 'Lights of Nikolai Kurilov', *Severnyye prostory = Northern expanses,* (4), pp. 22–24. (In Russ.)
4. Neustroeva, G.G. (2020) 'Graphic art of Yakutia in the 1960s–1980s', *Izobrazitelnoye iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East,* (2), pp. 118–129. (In Russ.)
5. Timofeeva, V.V. (2014) 'Mythosemiotics in modern art (on the example of the Yukagir graphic artist N.N. Kurilov)', in Vinokurova, U.A. (ed.) *Culture of the Arctic.* Yakutsk: North-Eastern Federal University, pp. 264–270. (In Russ.)
6. Timofeeva, V.V. (2012) *Nikolay Kurilov. Graphics. Painting.* Yakutsk: Bichik Publ. (In Russ.)
7. Startsev, A.F. (2023) 'Traditional ideas of the Yukagirs about the masters of nature', *Rossiya i ATR = Russia and Asia-Pacific region,* (3), pp. 150–160. doi:10.24412/1026-8804-2023-3-150-160. (In Russ.)
8. Florensky, P.A. (2000) *Articles and research on the history and philosophy of art and archeology.* Moscow: Mysl. (In Russ.)
9. Rauschenbach, B.V. (2002) *Geometry of painting and visual perception.* Saint Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russ.)
10. Rauschenbach, B.V. (1986) *Perspective systems in fine art: a general theory of perspective.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
11. Merleau-Ponty, M. (1999) *Phenomenology of perception.* Moscow: Juventus. (In Russ.)
12. Rozin, V.M. (2019) 'Art space: historical types and organization schemes', *Culture and Art,* (3), pp. 53–64. doi:10.7256/2454-0625.2019.3.29187. (In Russ.)
13. Ryazanova, S.V. (2018) *Space and time in artistic creation.* Cand. Art Sci. thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
14. Nikitina, I.P. (2003) 'The treatment of art space in the modern philosophy of art', *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Filosofiya = Bulletin of Peoples' Friendship University of Russia. Series: Philosophy,* (1), pp. 83–91. (In Russ.)
15. Gabrichevsky, A.G. (2002) *Morphology of art.* Moscow: AGRAF Publ. (In Russ.)
16. Shadrin, V.I. (2020) 'Yukaghirs and Chukchi: Arctic model of culture', in Alekseeva, A.N., Bravina, R.I. and Romanova, E.N. (eds.) *History of Yakutia,* in 3 vol., vol. 1. Novosibirsk: Nauka, pp. 361–385. (In Russ.)
17. Matochkin, E.P. (1986) 'Folk art and professional fine art of the peoples of Siberia', in Boyko, V.I. (ed.) *Culture of the peoples of the North: traditions and modernity.* Novosibirsk: Nauka, pp. 173–182. (In Russ.)
18. Devlet, M.A. (1965) 'Big Boyar Pisanitsa', *Sovetskaya arkheologiya = Soviet Archaeology,* (3), pp. 124–142. (In Russ.)
19. Lossky, N.O. (1995) *Sensual, intellectual and mystical intuition.* Moscow: Republic Publ. (In Russ.)
20. Zhukova, L.N. (2009) 'Moose and wild deer in the world of Odul (forest yukaghirs)', *Yakutskiy arkhiv = Yakut Archive,* (1), pp. 36–42. (In Russ.)
21. Zhukova, L.N. (2021) 'Zoomorphic image of the heaven in the Siberian and ancient Chinese traditions', in Fedorova, L.V. (ed.) *Tengrianism and the epic heritage of the peoples of Eurasia: origins and modernity* [Conference proceedings]. Elista: International Fund of Tengri Research (IFTR). (In Russ.)

Информация об авторе

Борисова Айталина Андриановна, искусствовед-стажер, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске, Красноярск, Российская Федерация, borisova.aitalina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-7144-5600, SPIN-код (Science Index): 4323-8622.

Information about the author

Aitalina Andrianovna Borisova, Intern art critic, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk, Krasnoyarsk, Russian Federation, borisova.aitalina@mail.ru, https://orcid.org/0000-0002-7144-5600, SPIN-code (Science Index): 4323-8622.

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

Статья поступила в редакцию 12.01.2025; одобрена после рецензирования 25.01.2025; принята к публикации 27.01.2025.
The article was received by the editorial board on 12 January 2025; approved after reviewing on 25 January 2025; accepted for publication on 27 January 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 84–107. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 84–107. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.037.7:[75+76](571.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.006

Границы человеческого сознания в мифотворчестве Зорикто Доржиева



Бороноева Татьяна Анатольевна

Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ, Российская Федерация
tatboronoeva@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-0042-6779, SPIN-код (Science Index): 3393-7165

Аннотация. В статье рассматривается новый этап творчества известного российского художника Зорикто Доржиева, представленный в экспозиции и каталоге выставки «Ваджра-панк» в Национальном музее Республики Бурятия. Утверждается, что в названии выставки отражен интерес художника к мифологии тантрического буддизма и ее метафорической связи с панк-культурой. В контексте культурологического подхода и с использованием структурно-семантического метода анализируются наиболее значимые произведения З. Доржиева 2020–2023 годов, сочетающие мифологическую образность ваджраяны и свободу самовыражения, свойственную нонконформистской, бунтарской субкультуре. Дается объяснение диалогу автора со зрителем, по воздействию на сознание и подсознание схожему с буддийскими мантрами и тибетской ритуальной музыкой. Особое место отведено творческой интерпретации женских персонажей в мифологическом пантеоне ваджраяны. Сделан вывод о том, что в картинах З. Доржиева 2020-х годов важное место занимает процесс перехода от земного к трансцендентному, позволяющий раскрыть бытийную сущность эмпирической реальности, воплотить тревожное состояние сознания своего современника.

Ключевые слова: Зорикто Доржиев, буддийская мифология, символика, культурологический подход, структурно-семантический анализ

Благодарности: автор статьи благодарит галерею «Ханхалаев» за предоставленные репродукции произведений из своих фондов.

Для цитирования: Бороноева Т.А. Границы человеческого сознания в мифотворчестве Зорикто Доржиева // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 84–107. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.006. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1155.

© Бороноева Т.А., 2025

Original article

Boundaries of human consciousness in the myth-making of Zorikto Dorzhiev

Tatyana A. Boronoeva

National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation
tatboronoeva@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-0042-6779, SPIN-code (Science Index): 3393-7165

Abstract. The article examines a new phase in the oeuvre of the famous Russian artist Zorikto Dorzhiev, as exhibited in the exposition and catalogue of the exhibition "Vajra-Punk" in the National Museum of the Republic of Buryatia. The argument is posited that the unconventional title of the exhibition in question reflects the artist's interest in the mythology of Tantric Buddhism and its metaphorical connection with punk culture. The article employs a cultural approach and utilises the structural-semantic method to analyse the most significant works by Z. Dorzhiev from 2020 to 2023, synthesising the mythological imagery of Vajrayana with the liberty of expression characteristic of the non-conformist, rebellious subculture. The author's engagement with the viewer, similar to Buddhist mantras and Tibetan ritual music in its impact on consciousness and subconsciousness, is elucidated. A notable focus is placed on the creative interpretation of female characters within the Vajrayana mythological pantheon. The analysis concludes with the assertion that in Z. Dorzhiev's paintings of the 2020s, the process of transition from the earthly to the transcendent occupies a significant place, thereby enabling the revelation of the quotidian essence of empirical reality and the embodiment of the anxious state of consciousness experienced by his contemporaries.
Keywords: Zorikto Dorzhiev, Buddhist mythology, symbolism, cultural approach, structural-semantic analysis

Acknowledgements: the author would like to extend her gratitude to the Khanhalaev Gallery for providing reproductions of works from its collection, which have been used in this publication.

For citation: Boronoeva, T.A. (2025) 'Boundaries of human consciousness in the myth-making of Zorikto Dorzhiev', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 84–107. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.006. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1155. (In Russ.)

Введение

В творчестве известного российского художника, члена-корреспондента Российской академии художеств Зорикто Бальжинимаевича Доржиева[1] объединились основы русской академической школы, современного европейского искусства и бурятские национальные традиции. В живописи и графике раннего периода важной для художника темой стал образ кочевника Великой Степи; Доржиев иллюстрировал роман о Чингисхане «Жестокий век» Исая Калашникова, работал над костюмами к фильму Сергея Бодрова-старшего «Монгол». Но в недавней его выставке «Ваджра-панк», прошедшей в августе–сентябре 2024 года в Национальном художественном музее имени Ц. Сампилова, зрителю открылся художник-экспериментатор, верный своему стилю, пронизанному неразрывной связью мифологической архаики с острым чувством современности, вступивший в совершенно новое взаимодействие с современной публикой.

[1] З.Б. Доржиев — заслуженный художник Бурятии, член-корреспондент РАХ. Родился в 1976 году, окончил отделение живописи Красноярского художественного института (2002), творческие мастерские Российской академии художеств (2005).

Кочевническая Вселенная, созданная живописцем, графиком и скульптором в «Степной истории» 2000-х, сменилась «Степной нирваной» и «Теорией хаоса» в 2010-е, и постепенно эволюционировала во вселенную «Ваджра-панк» в начале 2020-х годов. Настоящим открытием художника оказалось соединение образов тантрического буддизма с метафорической отсылкой к опыту воздействия молодежной субкультуры на сознание современной аудитории.

Искусствоведы уже отмечали в творчестве Зорикто Доржиева мифологические истоки, соединенные с естественным чувством современности [1]. Диапазон бесчисленных впечатлений художника отражался, по их мнению, в переходе от блестящего синтеза разноплановых, противоположных подходов в создании кочевнической Вселенной до отражения природы человека в рамках нового метода внутри модернистской эстетики [2; 3]. И весь спектр интересов художника ярко проявился в выставке 2024 года, вызвавшей большой зрительский интерес.

Цель данной статьи — проанализировать работы художника, созданные в 2020–2023 годах и представленные на персональной выставке «Ваджра-панк», охарактеризовать в них семантику образов мифологического пантеона ваджраяны. С помощью структурно-семантического искусствоведческого анализа описан оригинальный эксперимент Зорикто Доржиева, использовавшего буддийскую иконографию в контексте авангардной эстетики панк-рока. Культурологический подход позволил обнаружить в работах художника сходство между мифологической образностью тантрического буддизма и свободой самовыражения, свойственной явлениям молодежной субкультуры. Проведенный анализ актуализирует значение дальнейших исследований, посвященных художнику, совмещающему в своем мифотворчестве основы русской академической школы, современную культуру и бурятские национальные традиции.

«Ваджра» и «панк»: мифология ваджраяны и атрибуты земной реальности в картинах З. Доржиева

В метафорическом плане в самом названии выставки воплощена главная ее идея, адресованная современному зрителю. Она представляет не оппозицию, а сочетание двух понятий — «ваджра» (ритуальное и мифологическое оружие в индуизме, символ твердости и ясности духа, ставший основополагающим для тантрического направления буддизма) и «панк» (англ. *punk* — «нехороший, дрянной» в значении музыкального стиля, отличающегося грубым, «сырым» звучанием и энергичным исполнением). Для Доржиева оказалось важным не противопоставить, а объединить визуальные образы буддийской мифологии с нонконформистской музыкой и культурой панков. Возможно, резкие и взрывные звуки в ритуальной буддийской музыке оказались релевантными для панк-рока и его исполнителей, стремящихся создать особый настрой слушателей так же, как это делают тибетские ламы с помощью своих гонгов, барабанов и духовых инструментов.

Удивительным и парадоксальным образом Доржиев объединил идеи тантрического буддизма с молодежной субкультурой, популярной в Улан-Удэ в 1990-е, годы юности художника. Одна из самых знаменитых панк-групп города и ее лидер провозглашали стремление к личной свободе и независимости, радикальный нонконформизм и анти-истеблишмент [4]. Доржиев через несколько десятилетий выразил свою близость улан-удэнским панкам, провозглашавшим свободу самовыражения, бросавшим вызов всему общепринятому в «грязных», жестких текстах и музыкальных конструкциях, которые, встраиваясь в подсознание, словно мантры, действовали на бессознательное, погружая слушателей в состояние экзальтации или глубокой меланхолии[2].

Точно так же новые полотна художника, словно своеобразные картины-мантры, открывают фантастические миры, создают особый непривычный настрой, проясняют сознание зрителей. Как пишет исследователь буддизма, специфика тибетской музыки заключается в пробуждающей, очищающей функции: «Сознание, не воспринимая знакомых ожидаемых мелодий, напрягается, проходит через стадию сопротивления и в конце отрывается от звуковых привязанностей, что позволяет обнаружить чистое сознание» [6, с. 369]. В этом смысле авангардистская эстетика панк-рока не так уж далека от структуры, тональности и ритмики буддийской музыки.

Вероятным объяснением подобного источника вдохновения современных художников может выглядеть теоретическое предположение М.Ю. Шишина в коллективной монографии об искусстве Сибири и Монголии: «Видимо, острота восприятия мира в новых условиях настоятельно требует введение в сознание художника новых культурных

[2] Наверняка Доржиев, увлекающийся музыкой в юные годы и описавший этот период жизни в своей книге «Zorik-book» [5], отдал дань метафорическому утверждению Алексея Фишева, лидера улан-удэнской панк-группы «Оргазм Нострадамуса»: «…ломаные линии — живопись моя», и еще более радикальному, бунтарскому заявлению с онтологическим смыслом: «А моя свобода — бомба из гнилья, / Право харкнуть кровью в морду бытия» [Цит. по: Фишев А. Эстетический терроризм. Новосибирск: Подснежник, 2017. 144 с.]. Легендарный «основатель панк-рок движения в Бурятии», как справедливо написано на его мемориальной доске, выбрал необратимый путь через саморазрушение в непрестанном танце со смертью.

контекстов» [7, с. 103]. Обращаясь к авторитету В.Б. Шкловского, автора классической статьи «Искусство как прием», М.Ю. Шишин называет такое обострение творческого мышления «эффектом остранения», когда оно «позволяет взглянуть даже на привычное, а тем более, на новый объект — более заостренным взглядом, остраненно» [7, с. 104].

Первыми с новым этапом творчества Зорикто Доржиева ознакомились жители Бурятии, для которых его новая, во многом экспериментальная живопись оказывается близка, вызывает непосредственный отклик. Дело в том, что в сознании бурят легко уживаются две религии, молодая и старая, поскольку «эзотерические проповеди в мантрах и медитативная практика божеств буддийской ваджраяны психологически близки эзотерике шаманских обрядов» [8, с. 146]. Поэтому прибайкальским («западным») бурятам-шаманистам, как и их забайкальским собратьям-буддистам, одинаково близка вера в достижение освобождения не после смерти, а уже в этой жизни, характерная для ваджраяны.

Отдельный раздел в альбоме-каталоге выставки посвящен картинам 2022–2023 годов, изображающим женских персонажей из мифологического пантеона ваджраяны. Художник выбрал из него образы прекрасных обнаженных женщин — демонических дакини (санскр. *dakini* — «женщина-демон», тиб. mkh'a-'gro-ma — «движущиеся по небу»). Несмотря на то что традиционно их относят к злобным и кровожадным божествам, они не вызывают ложного страха, а внушают благоговение, поскольку как аспекты человеческого потенциала они обладают силой и властью в достижении состояния просветления[3].

На картине «Ваджра-панк» (2023, ил. 1), давшей название всей выставке, изображена изящная фигура дакини со множеством рук, повернутая к нам спиной и плывущая среди облаков. Ее тело испещрено различными узорами, а вокруг фигуры также размещены мифологические и ритуальные образы, человеческие черепа и кости. На черном фоне выделяются наброшенные на тело белоснежные накидки, что может намекать на истинное назначение этого существа — воплощение женского начала, носительницы высшего знания: «Дакини полностью обнажена, что означает просветленное сознание, свободное от иллюзий» [9].

На другой картине Доржиева «Утро богини» (2023, ил. 2) обнаженное по пояс тело дакини закрыто черным покрывалом, на фоне которого разбросаны отрезанные змеиные головки. Множество рук поддерживают растущие на голове косички в виде змей, но в одной руке — ножницы. То есть ежедневный ритуал богини, восседающей на облаке, состоит в утомительной борьбе с растущими змеями-волосами. Символически (и мифологически) данный образ более всего подходит к отрицательной стороне женской сущности, но в то же время сохраняет функцию дакини — яростно не принимать человеческое стремление продлить существование в сансаре.

Еще две картины из этого цикла, составляющие пару,— «Бегущая в сумерках» и «Хаос в облаках» (обе — 2023, ил. 3–4) — изображают дакини в черных одеяниях, из которых выглядывают кисти рук и обнаженные ноги. У дакини, бегущей в окружении человеческих черепов, слетела с ноги современная кроссовка, а другая дакини в облаках испытывает дискомфорт из-за множества трудно управляемых рук и ног. Но главная забота обеих богинь — во что бы то ни стало удержать отлетающую от тела голову. Часто встречающаяся в полотнах Доржиева голова мифологического существа, покидающая тело, может символически означать человеческое несовершенство — разрыв в сознании разума и чувства — как неспособность к просветлению.

Лица героинь не прописаны и в другой группе картин из серии «Ваджра-панк», имеющих подзаголовки с названиями стихий (первоэлементов). Лиц практически не видим — их заменяют узоры, волосы свободно развеваются в соответствии с энергией, стихией каждого женского персонажа: земли, огня, воздуха, воды. Мифологическая природа образов не отменила их принадлежности к земной реальности, об этом говорят наряды в виде цветочных композиций в верхней части тела. Зритель понимает, что эти наряды придумал художник, выступающий в роли искусного флориста или модельера; на ногах у дакини современная, спортивная молодежная обувь.

Создается впечатление, что автор цикла картин «Ваджра-панк» верит в готовность своего зрителя откликнуться на его эксперимент в воплощении мифологических образов. Оппозиция сакрального и профанного миров, обязательная для мифологического мышления, метафорически воссоздается в живописи Зорикто Доржиева объединением божеств из буддийской мифологии с подчеркнутыми деталями земного, бытового пространства. Символизм буддийских образов превращает его картины в своеобразную мистерию, совершающуюся на небесах; восприятие движется от плана мистериального к плану эмпирически-бытовому и обратно. В таком понимании мифологические

[3] В мифологии монгольских народов с распространением ламаизма (тибетского буддизма) дакини — небесные девы, были включены в пантеон как один из классов мифологических персонажей. В широком смысле дакинями называют всякое женское божество или дух [См.: Будажапова Л.Б. Краткий толковый бурятско-русский словарь буддийских терминов. Улан-Удэ: Номад, 2023. 63 с.].



1. **З. Доржиев. Ваджра-панк.**
2023.
Холст, масло.
200 × 156.
Галерея «Ханхалаев», Москва

2. **З. Доржиев.**
Утро богини.
2023.
Холст, акрил.
200 × 156.
Галерея «Ханхалаев»,
Москва





3. **З. Доржиев.**
Бегущая в сумерках.
2023.
Холст, акрил.
200 × 156.
Галерея «Ханхалаев»,
Москва

4. **З. Доржиев.**
Хаос в облаках.
2023.
Холст, масло.
200 × 156.
Галерея «Ханхалаев»,
Москва





5. **З. Доржиев. Экзистенциальная терапия.**
2021.
Холст, акрил.
90 × 150.
Галерея «Ханхалаев», Москва

6. **З. Доржиев. Непреходящая ценность пустоты.**
2021.
Холст, акрил.
90 × 150.
Галерея «Ханхалаев», Москва



образы не существуют вне нашего сознания и подсознания. Границы стираются, бессознательное и трансцендентное сливается с земным и эмпирическим — совсем как под воздействием мантры.

Опосредованное воздействие буддийской мифологии на сознание современного человека в живописи З. Доржиева

Рассмотрим две картины З. Доржиева 2021 года: «Экзистенциальная терапия» (ил. 5) и «Непреходящая ценность пустоты» (ил. 6). На первой картине зритель видит женскую фигуру на фоне одного из атрибутов современности — автомобиля, горящего светло-серым пламенем. Женщина то ли покинула машину, то ли просто отстраненно переживает само событие. Смысл полотна удваивается, поскольку в паре с ней (на соседней половине разворота в каталоге) размещена картина «Непреходящая ценность пустоты». Так же горит автомобиль, таков же облик женщины, обращенный в сторону пламени, но факел здесь желто-оранжевый. (Можно сравнить изображенных современных женщин с буддийскими дакинями, поскольку их лица тоже скрыты за развевающимися волосами[4]). Название картины намекает на особое буддийское понятие — сияющую пустоту просветления, а огненное пламя изображено в иконописной традиции буддизма и подчеркивает метафорическую ценность двух цветов — золота и серебра. Буддийская танка (тибетская роспись на ткани) служит инструментом визуализации в медитации, и ее образность вполне конкретна в понимании ее духовной сущности и символики, потому что «данное… “искусство” — не цель как таковая, а “орудие”, с помощью которого можно достичь духовных целей» [10, с. 17].

В буддийском изобразительном искусстве духовное состояние выражается в образе огня как объекта трансцендентной реальности, указывающего на божественное начало. В обеих картинах З. Доржиева огонь не только разрушает и ослепляет, но и озаряет, словно духовная молния. Символика огня напоминает и пламя мудрости, и нимб над головой, которые указывают на Великую Пустоту и означают «просветленную природу человеческого сознания, которая и есть Будда» [9].

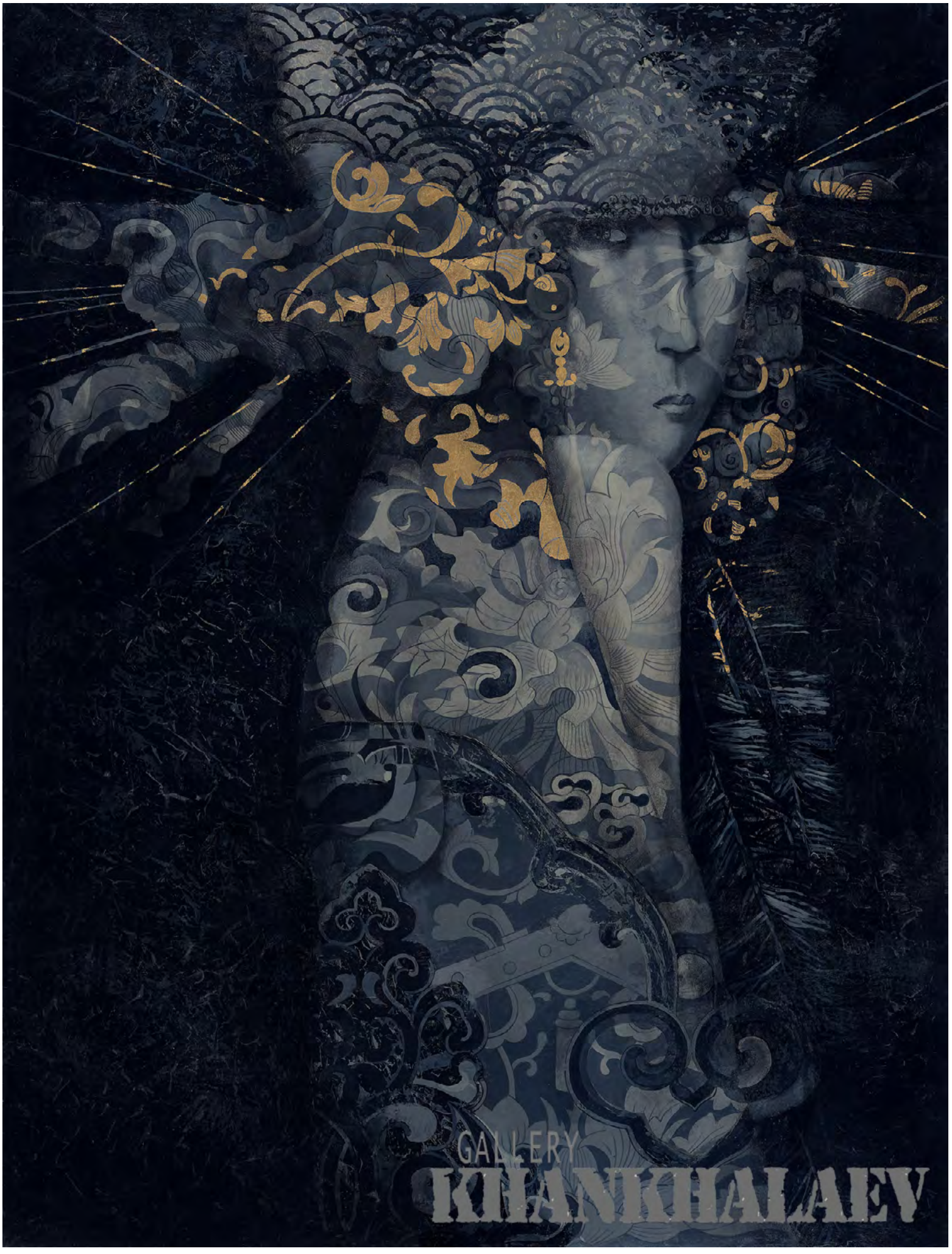
Рассматривая своеобразную дилогию Доржиева, можно вспомнить метафору огня в бурят-монгольской мифологии: пылающие всполохи подчеркивают ценность образа огня в обрядовой символике. Интерес представляет еще одна особенность мифотворчества З. Доржиева: у всех монголоязычных и некоторых тюркоязычных народов огонь как олицетворение женского начала (матери Этуген) представляется источником богатства, плодородия, жизненной силы.

В ламаизме, как утверждает Г.Р. Галданова, обращение к огню *отхан галахан экэ* (досл. «мать — владыка огня») подчеркивает древность происхождения культа: «…повсюду, где утверждался ламаизм, культ огня вошел в его обрядовую систему и стал одним из распространенных культовых действий в сфере семейно-бытовой обрядности ламаистов. Древние гимны огню впоследствии были дополнены буддийскими молитвенными формулами и именами божеств буддийского пантеона <…> Вера в очищающую силу, в магическое защитное свойство огня оказалась особенно живучей и используется в шаманистской и ламаистской обрядовой практике» [11, с. 96, 99]. Недаром А.К. Якимович дал живописи З. Доржиева определение «магического реализма» [12, с. 10].

С образом огня связаны также картины Доржиева «Воспламенение» и «Феникс» (обе — 2019, ил. 7–8). В них можно увидеть больное сознание современного человека: в первой — огнем полыхает голова, готовая к драматичному и героическому самосожжению, в другой прослеживаются оптимистический миф о «Вечном невозвращении» и черты сакрально-магической личности, достигшей нирваны.

Для нас, интерпретирующих сложную модель мифотворчества З. Доржиева, важно увидеть в данных полотнах метафорическое значение сознания человека, границы которого подчеркнуты в духе соединения или движения от атрибутов современной культуры к образам буддийской мифологии — и наоборот. Недаром А.Ф. Лосев неоднократно отмечал поэтическое родство мифа и метафоры: «В основе мифа лежит метафора, воспринимаемая как действительность. <…> Но мифом метафора становится только тогда, когда она претендует на всеобщность и истинность» [13, с. 458].

[4] Интересно, что в современной городской и сетевой субкультуре отмечен феномен «дакинизма», который лишний раз подчеркивает вклад художника в длящуюся традицию неомифологизма, получившего название «необуддизма» в публицистической статье религиоведа: «Современные горожанки, увлекающиеся ориенталистскими традициями, вдруг начинают чувствовать себя не просто женщинами, измученными бытом и житейской рутиной, но существами высшего порядка, что поднимает их над серой действительностью. Проявляя чрезмерную сетевую активность, такие интернет-“дакини” генерируют разнообразные виртуальные проекты. Форумы и группы, текстовые блоги и платформы, подкасты и видеоблоги — несть числа и предела подобной самореализации во вселенной цифровых технологий. Надо сказать, что образу свирепых воительниц они верны…» [Белов А.А. Все люди как люди, а ты — йогиня: феминистская деформация в тантрическом необуддизме // Независимая газета – Религии [электронная газета]. 16.02.2021. URL: https://www.ng.ru/ng_religii/2021-02-16/12_502_style.html (дата обращения: 27.12.2024)].



7. **З. Доржиев. Воспламенение.**
2019.
Холст, акрил, поталь.
200 × 155.
Галерея «Ханхалаев», Москва

8. **З. Доржиев.**
Феникс.
2019.
Холст, акрил, поталь.
200 × 156.
Галерея «Ханхалаев»,
Москва





9. **З. Доржиев.**
И будет ласковый дождь.
2023.
Холст, масло.
200 × 156.
Галерея «Ханхалаев»,
Москва

Теория хаоса и гармония просветления как концепция нового этапа в творчестве З. Доржиева

Вместе с тем в роли заглавной эмблемы выставки служит работа художника «И будет ласковый дождь» (2023, ил. 9), воспроизведенная на обложке альбома-каталога. Молодая женщина, почти девочка, будто напугана и расстроена, поднятые руки молят о спасении, закрытые от страха глаза не желают видеть падающего мертвого цветка. Одновременно на небесно-синем платье проступают пурпурно-красные полосы с сияющими узорами желто-оранжевого цвета. Видна даже трехцветная вставка на грудной части халата («*энгэр*») — атрибут бурятского традиционного костюма, но гораздо важнее для зрителя, на наш взгляд, пересечение трех цветов: синего (цвет главного божества монгольских народов — Тэнгрия, Вечного синего неба), красного и желтого (или шафранового, это цвет одеяний буддийских монахов). В такой цветовой палитре изображена женская мольба перед лицом угрозы (угрозы всему человеческому существованию, ведь автор картины дал ей название одноименного рассказа-антиутопии Рэя Брэдбери), пересекаются одновременно трагизм и надежда, жуткое видение постапокалипсиса и горячее желание благополучного исхода. При детальном восприятии картины становится важным не катастрофическое настроение, а то напряжение и тот подъем духа, которые дарят желанное успокоение, надежду, веру в будущее.

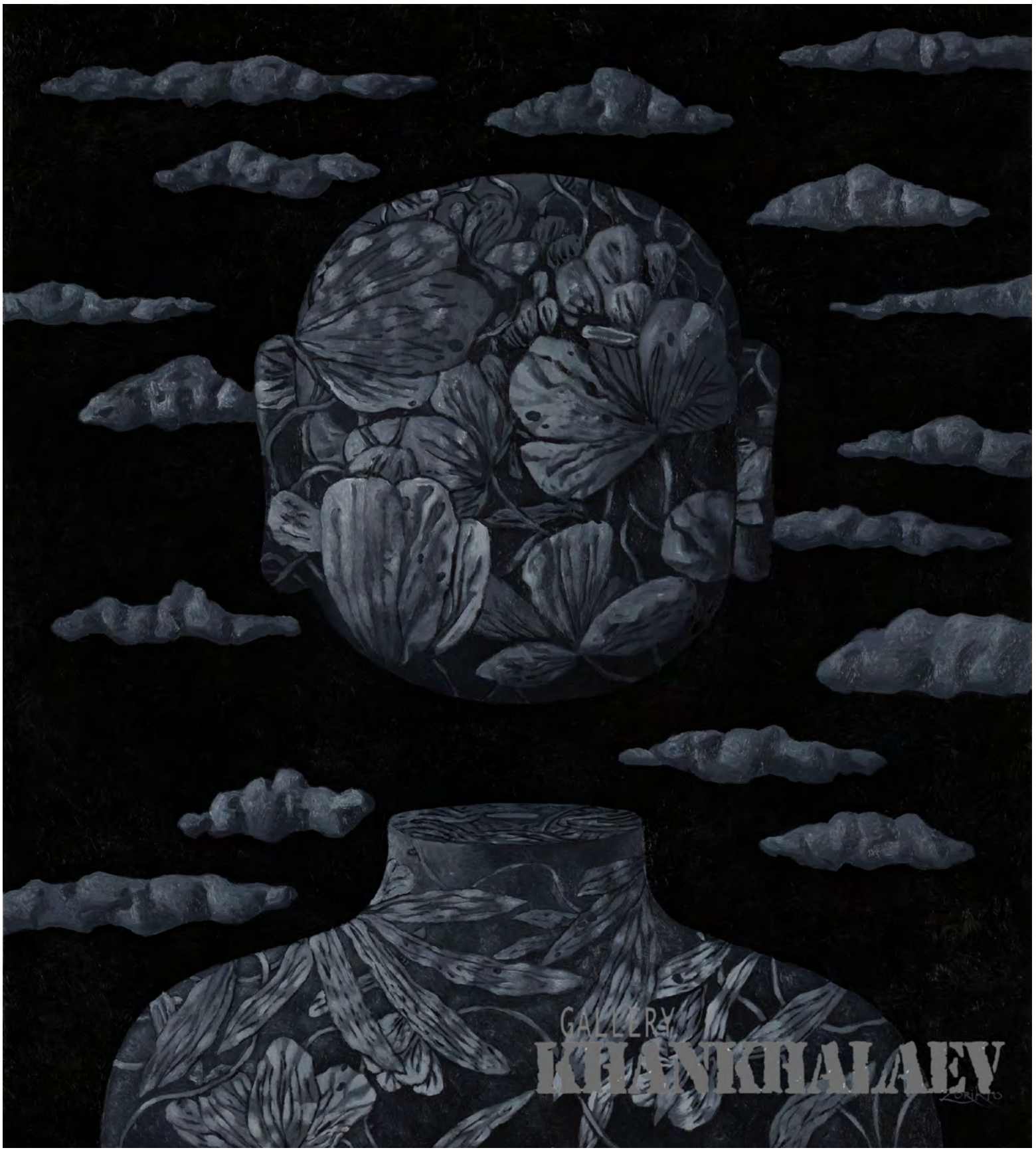
Создается впечатление, что Зорикто Доржиев передает сознание обыкновенного человека, переживающего небывалый драматизм сегодняшнего времени, но пытающегося во что бы то ни стало обрести гармонию, достичь просветления. Современные ученые — философы, культурологи, искусствоведы — по-разному воспринимают сочетание двух противоположных импульсов в сознании общества и человека: хаоса и гармонии, пессимизма и надежды. Это выливается, к примеру, в определение синергетической формулы, когда вслед за философом И.Р. Пригожиным утверждается: «И в хаосе есть гармония», даются определения неким наступившим «измам» в искусстве, таким как, например, метареализм в литературе или метамодернизм в живописи. В предисловии к каталогу выставки З. Доржиева упоминается понятие метамодернизма, в котором некоторые исследователи видят переход от постмодернистской иронии к искренности метамодернизма [14; 15 и др.] как импульс к возрождению трансцендентного и архетипического. «Миф и великие нарративы получают вторую жизнь, интерес к “вечному” и “универсальному” выходит из забвения»[5].

В таком виде мифотворчества обнаруживается сложная пространственная модель, которая представляет собой соединение привычного быта и магических событий, отображается состояние тревоги и даже безумия, абсурда. В буддийской мифологии З. Доржиев обнаруживает совпадение универсального с конкретно-чувственным, вследствие чего происходит персонификация магических сил. Как пишет Е.М. Мелетинский, «…мы находим в мифе трансформацию внешнего вида: существо может иметь много рук, голов, глаз и т.д., например, болезни могут быть представлены в виде чудовищ…» [16, с. 24]. В творчестве Доржиева часто встречается сюрреалистическое, магическое освобождение мужской головы от тела, и ее движения в космическом пространстве («Голова в облаках», 2023, ил. 10). Это превращение парадоксально обозначает больные или тревожные состояния; картины художника 2022 года «Синдром тревожности», «Когнитивный диссонанс» (2022, ил. 11), «Апатия» и «Агрессия» составляют целый цикл. Еще одна картина, «Нарцисс» (2023, ил. 12), изображает обладающее множеством глаз существо, далекое от сакрализации, поскольку ироническая демифологизация выдает нездоровое состояние тела и души, диссонанс разума и чувства.

Понятно, что сознание современного человека устроено так, что в нем на равных с мифами, старыми и новыми, живут массовая культура и актуальный культурологический дискурс. Картины Зорикто Доржиева говорят не о каком-то частном, индивидуальном опыте — даже когда он помещает в свои произведения личное, интимное чувство, например, связанное с рождением сына в картине «Из тьмы» (2020, ил. 13), или прозревание в дочери будущей женщины на портрете под названием «Прорастание» (2023, ил. 14). Но всякий раз для зрителя важно, что автор подчеркивает философское обобщение в виде мифологически-религиозного, «вечного» смысла. Это очень важно и для самого художника, судя по названиям, которые он дает своим картинам.

Зорикто Доржиев как бы говорит нам, что сущность божеств, например, гневных дакини в ваджраяне, постоянна, но изменяется уровень восприятия зрителя, который зависит от проявленности тех или иных свойств личности. Так, раздел в каталоге выставки, названный «Маскировка», включает в себя целую серию масок. В них проявилась и их принадлежность к традиционной мифологической культуре, и современные свойства в духе неомифологизма — театральность и кинематографичность, когда отталкивающе демонические сущности, живущие во внутреннем

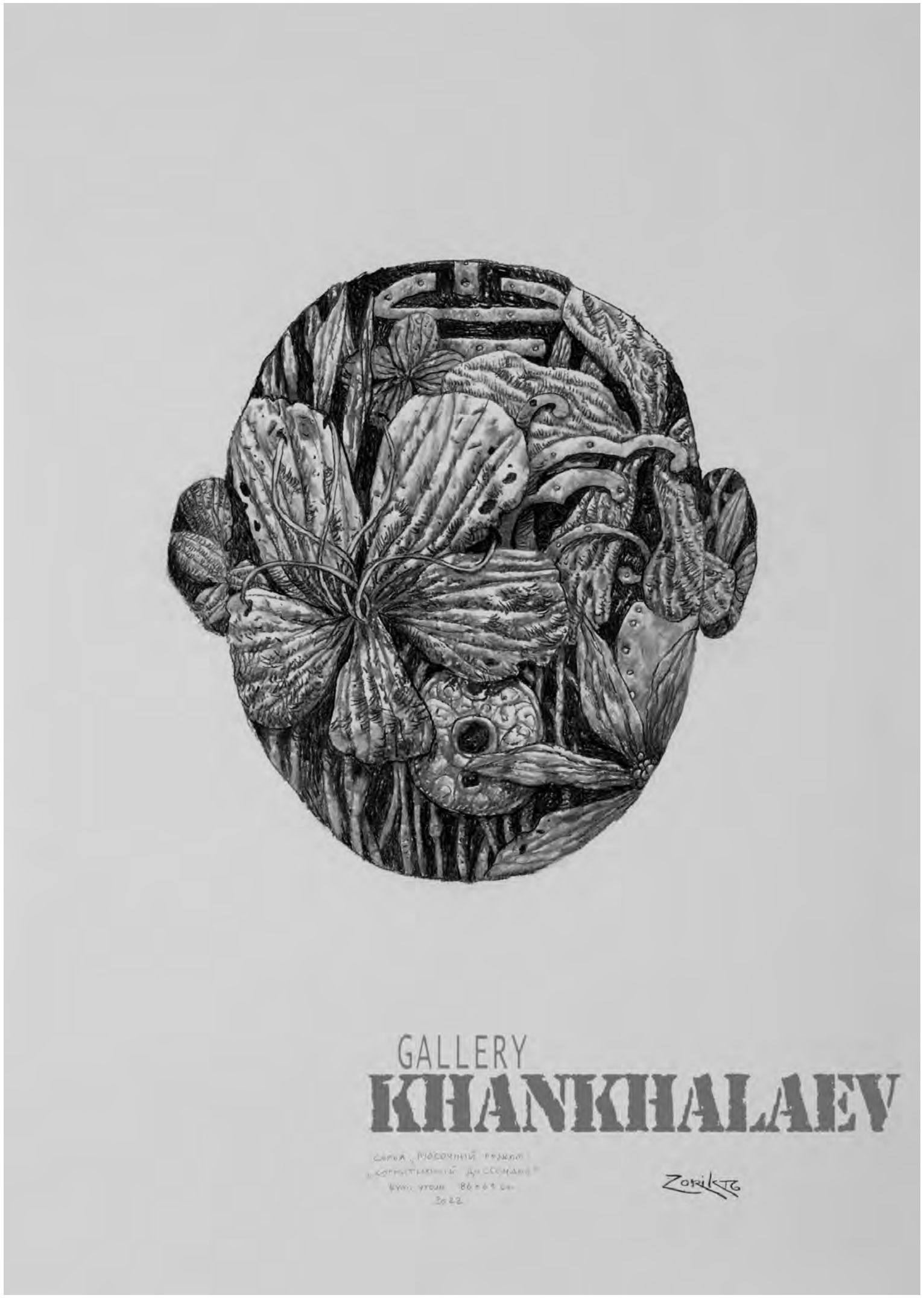
[5] Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму // Emolodtsov.com [персональный сайт художника Евгения Молодцова]. URL: https://emolodtsov.com/metamodern (дата обращения: 03.07.2022).



10. **З. Доржиев. Голова в облаках.** 2023. Холст, масло. 100 × 90. Галерея «Ханхалаев», Москва

мире художника, хотя и рождают в нем некое недовольство, но вовсе не внушают страх. Вспоминается ламаистская мистерия Цам, где рогатые маски тантрических идамов со свирепыми ликами, оскаленными пастями и высунутыми языками не производят устрашающего впечатления. Истинный смысл их танцев в Цаме — направленность на зло, на проявления человеческого несовершенства. Так и маски Доржиева глубоко символичны. Например, полотно «12 демонов внутри» (2020, ил. 15), состоящее из масок разного психологического состояния,— это ироническое перечисление и воображаемая последовательность мрачных состояний автора в течение года.

11. **З. Доржиев. Когнитивный диссонанс. Из серии «Масочный режим».**
2022.
Бумага, уголь.
86 × 61.
Галерея «Ханхалаев», Москва





12. **З. Доржиев.**
Нарцисс.
2023.
Холст, масло, поталь.
200 × 156.
Галерея «Ханхалаев»,
Москва

13. **З. Доржиев. Из тьмы.**
2020.
Холст, акрил.
200 × 200.
Галерея «Ханхалаев», Москва



А.К. Якимович справедливо отмечал ритуальную мимику различных масок в живописи художника: «Человек носит маску в картинах, скульптурах, рисунках Зорикто Доржиева вовсе не потому, что ему нужно скрыть настоящее лицо. Дело в том, что настоящее лицо совпадает с маской. Это и есть атрибут традиционной мифологической культуры с ее масками. Маска Ахилла. Маска Гильгамеша. Маска Будды» [12, с. 8].

Среди масочных персонажей выделяется голова личности, изображенная на картине «Нефритовый Будда» (2022, ил. 16). Возможно, под маской из зеленого нефрита скрывается вовсе не Будда в смысле «всезнающий» и «просветленный», а тот же старый человек, изображений которого у Доржиева достаточно много, начиная со «Старик и море» (2006). Тем не менее почтенный возраст, много знаний и, как следствие, многие печали, опыт и житейская мудрость, приобретенные за время странствий по дорогам жизни, таким же извилистым и холмистым, как и глубокие морщины, избороздившие лицо старика,— всё это



14. **З. Доржиев. Прорастание.**
2023.
Холст, масло.
150 × 90.
Галерея «Ханхалаев», Москва

тоже может привести человека к просветлению. Например, в северных районах Бурятии в конце XX – начале XXI века жизнь многих мужчин тесно связана с добычей нефрита (сопряженной с работой в тяжелейших условиях и близостью к криминальным войнам, то есть к смертельному риску). Возможно, этот старик много знает и об этом и, вообще, понял так много о жизни и людях, что тоже достиг просветления, всезнания и всепрощения — состояния будды. Подобное всезнание не приносит радости, но нет в нем и ничего трагичного; в конце концов, вся жизнь — страдание, как и говорил Будда Шакьямуни. Во многих азиатских культурах нефрит издревле символизирует

15. **З. Доржиев.**
12 демонов внутри.
2020.
Холст, акрил, уголь.
200 × 200.
Галерея «Ханхалаев»,
Москва



стойкость, знание, смирение, справедливость и сочувствие.

Общей концепции выставки 2024 года как единства понятий «ваджра» и «панк» вторят и две другие парные картины: на фоне живописной природы и рядом с буддийскими масками чудовищ изображены современные юноши — с цифровым устройством в руке («Мистерия», 2022) и со взглядом из-под очков в модной оправе («Восточные берега», 2022, ил. 17). Так утверждается мысль о существовании современного восточного человека рядом с природой, со своей культурой и историей, в гармонии с привычной потребностью соединить в своем обыденном сознании и подсознании неизбежное соседство с реальностью почти мистериальной, с возможностью восхождения и освобождения. Художник отсылает к способности нынешнего человека пребывать в «большом времени» культуры (прошлом, настоящем и будущем) и благодаря интеллекту и подсознанию оказаться за пределами этих трех временных отрезков (трансцендентный аспект). Одновременно З. Доржиев обращает наше внимание на зрение персонажей, тождественное зрению в буддийской



16. **З. Доржиев. Нефритовый Будда.** 2024. Холст, акрил поталь. 200 × 200. Галерея «Ханхалаев», Москва

иконографии, где многие бодхисаттвы обладают, например, тремя и более глазами.

Таким образом, в восприятии картин Зорикто Доржиева перед зрителем открывается талантливое отражение особенности любого мифа — его метафорической природы, когда реальное значение скрывается за причудливым образом с его многогранным смыслом. Реальность мифа по Доржиеву — это и есть самая настоящая реальность, в том числе реальность человеческого сознания и подсознания.

Выводы

Представленные на выставке «Ваджра-панк» картины Зорикто Доржиева созданы в уникальном стиле, сочетающем оригинальную стилизацию буддийской символики с неортодоксальным осмыслением внутреннего мира современного человека. Эзотерические композиции призывают зрителя к диалогу, требуют активного участия в разгадке, расшифровке тайного символического кода. Мифотворчество Доржиева 2020-х годов складывается из необычного переплетения

17. **З. Доржиев.**
Восточные берега.
2022.
Digital drawing.
86 × 60.
Галерея «Ханхалаев»,
Москва



атрибутов современной культуры и образов тантрического направления буддизма. Посредством оригинального образного видения, обращаясь к сознанию, подсознанию и к бессознательному своих современников, художник помогает им вглядеться в реальный смысл буддийских постулатов, проникнуться идеями очищения, освобождения и просветления.

В анализе художественной культуры народов России конца XX – начала XXI века подтверждается мнение исследователей: «…инверсия ценностей и символов национального, религиозного, гражданского самосознания становится характерной чертой и приметой этнических процессов современности» [17, с. 79]. Как мы видим, буддийская образная символика позволяет художнику Зорикто Доржиеву проявить свое внутреннее состояние в поисках гармонии и просветления, избавления от кризисных и тревожных состояний в жизни современников.

Список источников
1. Боровский А.Д. Зорикто Доржиев // Зорикто Доржиев. Степная история : каталог выставки / науч. рук. Е.Н. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2008. С. 7–17.
2. Карлова А.И. Образ великой степи в творчестве художника Зорикто Доржиева (по материалам выставки в Русском музее) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2013. № 2. С 35–37.
3. Маланова М. Ваджра-панк // Zorikto: painting, graphics, sculpture : каталог выставки. М.: Галерея Ханхалаев, 2023. С. 6–11.
4. Скрыльников Г. Восхождение к безумию: эстетика разрушения и номадизм группы «Оргазм Нострадамуса» // Новая критика. По России: музыкальные сцены и явления за пределами Москвы и Санкт-Петербурга [электронный сборник статей] / сост. и ред. Д. Бояринов. Т. 3. М.: Институт музыкальных инициатив, 2022. 401 с. ISBN 978-5-6046822-3-4. URL: https://cdn-yc-static.i-m-i.ru/store/uploads/sourcefile/5/file/original-f8f911dd393a90ab426ed223915f80cb.epub (дата обращения: 17.12.2024).
5. Доржиев З. Zorikbook: книга художника Зорикто Доржиева. М.: Галерея «Ханхалаев», 2011. 124 с.
6. Сидоров С. Буддизм: история, каноны, культура. М.: Астрель; АСТ, 2005. 487 с.
7. Шишин М.Ю. Наследие древнего искусства в творчестве современных художников Сибири и Монголии: методологический аспект // Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории / под ред. М.Ю. Шишина, С.М. Белокуровой, Д. Уранчимэг, Е.В. Макаровой. Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2018. С. 99–109.
8. Сафронов А.Г. Психопрактики в мистических традициях от архаики до современности. Харьков: Ритм Плюс, 2008. 288 с.
9. Белова Д.Н. Манифестация женского образа в иконографии тибетской тханки и православной иконе // Культура и искусство. 2020. № 5. С. 1–17. https://doi.org/10.7256/2454-0625.2020.5.32764.
10. Ханда О.Ч. Введение в буддийскую иконографию // Искусство Евразии. 2017. № 1 (4). С. 8–44. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.001.
11. Галданова Г. Р. Культ огня у монголоязычных народов и его отражение в ламаизме // Советская этнография. 1980. № 3. С. 94–100.
12. Якимович А.К. Зорикто Доржиев // Zorirto: painting, graphics, sculpture. М.: Галерея «Ханхалаев», 2015. С. 5–11.
13. Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура. М.: Политиздат, 1991. 585 с.
14. Подледнов Д.Д. Понятие «метамодернизм» в искусстве: границы и характеристики феномена // Мир науки и искусства [Электронный сборник статей] / ред. Е.М. Березина, Ю.В. Ветошкина, Е.С. Горбушина. Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2020. С. 278–289. ISBN 978-5-7944-3426-2. URL: http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/mir-nauki-i-iskusstva.pdf (дата обращения: 27.12.2024).
15. Hashim M.E.A.H. Bin, Puadi M.F. Bin. Defining the element of meta-modernism art: a literature review // International journal of academic research in Business and Social Sciences. 2018. Vol. 8. № 1. P. 913–919.
16. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2000. 170 с.
17. Червонная С.М. Все наши боги с нами и за нас. Этническая идентичность и этническая мобилизация в современном искусстве народов России. М.: ЦИМО Института этнологии и антропологии РАН, 1999. 298 с.

References
1. Borovsky, A.D. (2008) ‘Zorikto Dorzhiev’, in Petrova, E.N. (ed.) *Zorikto Dorzhiev. Steppe history* [Exhibition catalogue]. Saint Petersburg: Palace Editions, pp. 7–17. (In Russ.)
2. Karlova, A.I. (2013) ‘The image of the Great Steppe in the art of Zorikto Dorzhiev (based on the Russian Museum Exhibition materials)’, *Gumanitarnyye issledovaniya v Vostochnoy Sibiri i na Dal’nem Vostoke = Humanitarian researches on the Eastern Siberia and the Far East,* (2), pp. 35–37. (In Russ.)
3. Malanova, M. (2023) ‘Vajra-punk’, in *Zorikto: painting, graphics, sculpture* [Exhibition catalogue]. Moscow: Khanhalaev Gallery, pp. 6–11. (In Russ.)
4. Skrylnikov, G. (2022) ‘Ascent to madness: the aesthetics of destruction and nomadism of the group “Orgasm of Nostradamus”’, in Boyarinov, D. (ed.) *New criticism. Across Russia: musical scenes and phenomena outside Moscow and Saint Petersburg,* vol. 3 [Collection of articles]. Moscow: Institute of Musical Initiatives. Available from: https://cdn-yc-static.i-m-i.ru/store/uploads/sourcefile/5/file/original-f8f911dd393a90ab426ed223915f80cb.epub (Accessed: 17.12.2024). (In Russ.)

5. Dorzhiev, Z. (2011) *Zorikbook: a book by the artist Zorikto Dorzhiev.* Moscow: Khanhalaev Gallery. (In Russ.)
6. Sidorov, S. (2005) *Buddhism: history, canons, culture.* Moscow: Astrel; AST. (In Russ.)
7. Shishin, M.Yu. (2018) 'The legacy of ancient art in the works of contemporary artists of Siberia and Mongolia: methodological aspect', in Shishin, M.Yu., Belokurova, S.M., Uranchimeg, D. and Makarova, E.V. (eds.) *Art of Siberia and Mongolia of the 20th – early 21st century: essays on history and theory.* Barnaul: Altai State Technical University, pp. 99–109. (In Russ.)
8. Safronov, A.G. (2008) *Psychopractices in mystical traditions from archaic to modern times.* Kharkov: Ritm Plus. (In Russ.)
9. Belova, D.N. (2020) 'Manifestation of female image in iconography of the Tibetan thangka and orthodox icon', *Culture and Art,* (5), pp. 1–17. doi:10.7256/2454-0625.2020.5.32764. (In Russ.)
10. Handa, O.C. (2017) 'An introduction to Buddhist iconography', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (1), pp. 8–44. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2017.01.001. (In Russ.)
11. Galdanova, G.R. (1980) 'The cult of fire in Mongolian peoples and its reflection in Lamaism', in *Sovetskaya etnografiya = Soviet ethnography,* (3), pp. 94–100. (In Russ.)
12. Yakimovich, A.K. (2015) 'Zorikto Dorzhiev', in *Zorirto: painting, graphics, sculpture.* Moscow: Khankhalaev Gallery, pp. 5–11. (In Russ.)
13. Losev, A.F. (1991) *Philosophy, mythology, culture.* Moscow: Politizdat. (In Russ.)
14. Podlednov, D.D. (2020) 'The concept of metamodernism in art: boundaries and characteristics of the phenomenon', in Berezina, E.M., Vetoshkina, Yu.V. and Gorbushina, E.S. (eds.) *The World of Science and Art* [Electronic collection of articles]. Perm State National Research University, pp. 278–289. Available from: http://www.psu.ru/files/docs/science/books/sborniki/mir-nauki-i-iskusstva.pdf (Accessed: 17.12.2024). (In Russ.)
15. Hashim, M.E.A.H. Bin and Puadi, M.F. Bin (2018) 'Defining the element of meta-modernism art: a literature review', *International journal of academic research in Business and Social Sciences*, 8(1), pp. 913–919.
16. Meletinsky, E.M. (2000) *From myth to literature.* Moscow: Russian State University for the Humanities. (In Russ.)
17. Chervonnaya, S.M. (1999) *All our gods are with us and for us. Ethnic identity and ethnic mobilization in contemporary art of the peoples of Russia.* Moscow: Center for the Study of Interethnic Relations of the Institute of Ethnology and Anthropology of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)

Информация об авторе

Бороноева Татьяна Анатольевна, кандидат искусствоведения, член-корреспондент Российской академии художеств; директор, Национальный музей Республики Бурятия, Улан-Удэ, Российская Федерация. Заслуженный деятель искусств Республики Бурятия, член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), tatboronoeva@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-0042-6779, SPIN-код (Science Index): 3393-7165.

Information about the author

Tatiana Anatolyevna Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts; Director, National Museum of the Republic of Buryatia, Ulan-Ude, Russian Federation. Honored Arts Worker of the Republic of Buryatia, member of the Union of Artists of Russia, and the Art Critics and Historians Association (AIS), tatboronoeva@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-0042-6779, SPIN-code (Science Index): 3393-7165.

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

Статья поступила в редакцию 16.01.2025; одобрена после рецензирования 28.01.2025; принята к публикации 30.01.2025.
The article was received by the editorial board on 16 January 2025; approved after reviewing on 28 January 2025; accepted for publication on 30 January 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 108–119. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 108–119. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 730
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.007

Новое мифическое воображение: возрождение архетипов в творчестве Д.Д. Каминкера



Глазов Игорь Валерьевич

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
glazzov@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 5991-1743

Аннотация. Статья посвящена изучению роли мифа в современном искусстве России на примере творчества известного скульптора Дмитрия Давыдовича Каминкера, в произведениях которого значительное место занимает проблематика функционирования мифа в обществе и культуре. Указывая на определяющую роль мифа как ключевого механизма, обусловливающего действия массового сознания в глобальной социальной и культурной жизни XX века, автор ставит актуальную для творческой практики современных художников проблему преодоления репрессивного характера, который принимает миф в эту эпоху. В статье последовательно рассматриваются ключевые проекты художника. Особое внимание уделяется тому, как элементы различных мифологических систем перекликаются с культурными и социальными реалиями нашего времени, создавая многослойные нарративы, которые отражают сложность современного существования. Характерным для творческого метода Каминкера является работа сериями, объединенными единым замыслом в художественные проекты, включающие в себя элементы обряда, мистического действа, сакрализованной театральности и современного перформанса. Художник создает целостную картину современного мира, предлагая зрителю задуматься о своем месте в нем. Автор статьи показывает, что Каминкер использует миф не в качестве средства обогащения художественного языка, а сущностно, для объяснения человеческого опыта, оперируя универсальными темами, такими как любовь, страдание, поиск смысла и идентичности. В заключение делается вывод о том, что миф в работах Каминкера служит для осмысления и интерпретации актуальных социальных и культурных вопросов, что делает его творчество значимым вкладом в современное искусство.
Ключевые слова: современное российское искусство, скульптура, перформанс, миф, Дмитрий Каминкер

Для цитирования: Глазов И.В. Новое мифическое воображение: возрождение архетипов в творчестве Д.Д. Каминкера // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 108–119. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.007. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1154.

© Глазов И.В., 2025

Original article

New mythical imagination: the revival archetypes in the work of D.D. Kaminker

Igor V. Glazov

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
glazzov@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 5991-1743

Abstract. The article is devoted to the study of the role of myth in modern Russian art using the example of the work of the well-known sculptor Dmitry Davydovich Kaminker, in whose works the problems of the functioning of myth in society and culture occupy a significant place. Pointing to the defining role of myth as a key mechanism that determines the actions of mass consciousness in the global social and cultural life of the 20th century, the author poses a problem that is relevant for the creative practice of contemporary artists: overcoming the repressive nature that myth takes on in this era. The study consistently examines the artist's key projects in which mythical imagination is manifested. Particular attention is paid to how these elements of various mythological systems echo the cultural and social realities of our time, creating multi-layered narratives that reflect the complexity of modern existence. Characteristic of Kaminker's creative method is working in series, united by a single concept in artistic projects that include elements of ritual, mystical action and sacralized theatricality. The author of the article analyses how D. Kaminker uses myth as a tool to explain human experience, allowing viewers to come into contact with universal themes such as love, suffering, the search for meaning and identity. Through archetypes and mythological subjects, the artist recreates a holistic picture of the modern world, inviting viewers to think about their place in it. It is concluded that myth in Kaminker's works not only enriches the artistic language, but also serves as an important means for understanding and interpreting current social and cultural issues, which makes his work a significant contribution to contemporary art.
Keywords: modern Russian art, sculpture, performance, myth, Dmitry Kaminker

For citation: Glazov, I.V. (2025) 'New mythical imagination: the revival archetypes in the work of D.D. Kaminker', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 108–119. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1154. (In Russ.)

Введение

С глубокой древности и до современности мифология как форма коллективного знания передает культурные и социальные нормы, формируя общую картину мира. Искусство использует мифологические образы и темы, чтобы исследовать сложные вопросы, связанные с реальностью, чувственным и рациональным восприятием, а также с языком и культурой, и служит средством объективизации и передачи этого знания. И сегодня мифология, объясняющая природу бытия и реальности через символические нарративы, остается важным инструментом для понимания человеческого опыта и самовыражения в условиях постмодернистской культуры. Среди многочисленных работ, посвященных мифологизму в современном искусстве и культуре можно выделить труды А.Ф. Лосева [1], Е.М. Мелетинского [2], С.П. Батраковой [3], В.Б. Миримановa [4], В.Б. Кошаева [5]. Можно вполне согласиться с замечанием В.М. Найдыша, что «при всей значимости исторической тенденции демифологизации культуры похоже, что мифологические пласты культуры не могут быть полностью исчерпаны рациональными структурами и в глубинах человеческой духовности скрываются основания, постоянно воспроизводящие мифопоэтическую наглядную образность» [6, с. 6].

Рассмотрение феномена мифа и его рецепции в пространстве современного российского искусства — тема весьма актуальная, она и определила *цель* настоящей статьи — анализируя творческую эволюцию художника проследить специфику существования феномена мифа в русском искусстве XX – начала XXI века. В качестве исследуемого материала выбраны скульптурные произведения, созданные в различных техниках и материалах на протяжении почти полувека выдающимся современным скульптором, членом-корреспондентом РАХ, заслуженным художником РФ Дмитрием Давыдовичем Каминкером.

Постановка проблемы. Важно отметить принципиальное различие между мифологическими представлениями древних и той новой мифологией, которая начала складываться в европейской культуре в эпоху романтизма. В мифологической картине мира древних определение миропорядка выражается через переживание непосредственной сопричастности, нераздельности природы человека, погруженного в круговорот первичных стихий. Социальные отношения в этой картине мира отображаются через ритуал, который определяет содержательные и организующие ресурсы мифа и подразумевает непосредственное восприятие мира во всей его целокупности, характерное для «детского» состояния человека и человеческого рода. Познание окружающего мира при этом связано с самопознанием неразрывной экзистенциальной связью. Для первобытного сознания характерно цикличное ощущение времени, в котором события настоящего соотносятся с мифическим временем — прошлым, пра-временем, от которого они получают санкцию на существование. Эта традиционная картина мира сохраняет свое значение на протяжении всей истории человечества, оставаясь практически неизменной, в том числе и в европейской культуре, вплоть до эпохи Просвещения. В XIX веке миф становится предметом критики, связывающей его появление с узостью умственного горизонта древних, которые не могли логически правильно объяснить явления окружающего мира и поэтому описывали их в сюжетах мифов. Только в конце века миф был вновь открыт как способ представления человеческого бессознательного, и с этого момента начинается его новая история. Миф в XX веке становится отражением психической реальности и предписывает способы поведения, управляя механизмами массового сознания.

В этой оптике он воспринимается как своего рода природа, как творящее, живое начало. Ключевым фактором современного мифотворчества выступает история. Мифологическая актуализация истории сообщает историческим событиям эпический масштаб, придавая их сюжетам космогонический характер. Однако между самовоспроизводящимся культурным мифом древности и мифом современным есть существенное различие, на которое указал Р. Барт: «Функция мифа — удалять реальность, вещи в нем буквально обескровливаются, постоянно истекая бесследно улетучивающейся реальностью, он ощущается как ее отсутствие. Миф превращает реальность в знак, похищая у означающего предмета его собственную историю, он утрачивает память о том, как он был сделан, и тем самым утрачивает человеческий смысл» [7, с. 54]. Более того, как отметили Ж. Делёз Ж. и Ф. Гваттари: «Памятник не поминает и торжествует нечто происшедшее, а сообщает будущему слуху те стойкие ощущения, которые воплощают в себе событие: вновь и вновь повторяющееся страдание людей, их вновь и вновь творимое возмущение, их вновь и вновь возобновляемую борьбу. В самом ли деле всё тщетно, раз страдания длятся вечно, а революции не переживают собственной победы? Но ведь успех революции заключается только в ней самой, в тех самых вибрациях, слияниях и открытиях, которые она дала людям в тот момент, когда совершалась, и которые сами по себе составляют вечно становящийся памятник, подобно кургану, в который каждый новый путник приносит по камешку. Победа революции имманентна и заключается в тех новых связях, что она устанавливает между людьми, даже если они оказываются не более долговечными, чем образующий ее материальный расплав, и скоро уступают место расколу и предательству» [8, с. 204–205]. Под предательством здесь следует понимать не забвение революции, а как раз наоборот — память о ней. Таким образом, идея вечного возвращения, характерная для мифического сознания, в современном мифе, основанном на социальной истории, превращается в дурную бесконечность, которая убивает рациональность и язык. Миф, обладая свойством замещать природу и принимая символический характер, становится средством регламентации социокультурного поведения.

На протяжении всего XX века в европейской культуре предпринимались попытки обуздать стихию вырвавшегося из небытия мифа. Р. Барт, проводя параллели между современными мифологиями и идеологией, предложил решение: «Так что, возможно, лучшее оружие против мифа в свою очередь мифологизировать его, создавать искусственный миф; такой реконструированный миф как раз и оказался бы истинной мифологией. Если миф — похититель языка, то почему бы не похитить сам миф? Для этого нужно лишь сделать его исходным пунктом третичной семиологической цепи, превратить его значение в первый элемент вторичного мифа» [7, с. 296]. В художественной

практике это осуществимо путем обращения к творческому воображению, разрушающему дурную бесконечность мифа.

Сила воображения заключается в создании ассоциаций, позволяющих связать прошлое с настоящим, и логики, устанавливающей причинные связи между событиями. Но, поскольку воображение следует логике, оно, кроме реального, захватывает и возможное, зачастую делая его более существенным и искажая историю. Пресловутый лозунг «Вся власть воображению!», по сути, приводит к отрицанию любых ценностей, объявлению равнозначности всех вещей мира, лишая их права на существование. Ограничить власть воображения можно обращением к памяти. В архаическом обществе память выполняла функцию своего рода иммунитета, защищая человека от повторения разрушительных действий. Как указал М. Элиаде, «именно в этом проявляется самое большое различие между современным человеком и представителем архаического общества: для первого события необратимы, для последнего это совсем не очевидно» [9, с. 23].

Но ответ постмодернизма состоит в радикализме далеко не художественных практик, в которых изображение, визуальная презентация лишается своего онтологического основания, собственно образа. Это можно увидеть в работе Армана «Скелет Ахилла» (1960), которая представляет собой коробку с обувными колодками, пример, демонстрирующий невозможность защититься от тирании репрессивного мифа, творимого оторванным от своего означающего знаком чисто эстетическими средствами.

Таким образом, можно сформулировать вопрос об идейном содержании произведения искусства, принципиально отличающемся от содержания формального, которое представляет собой просто способ комбинирования форм. Этот метод состоит в умении пользоваться формами, скрытыми в художественной памяти творца, которые позволяют выразить любой образ, рожденный его фантазией. Действительно, если понимать миф как форму рационального, тогда его можно полагать имманентным нашему опыту. В этом качестве он занимает промежуточное положение между природой и культурой, восполняя на основе опыта недостающие элементы картины мира. Такой творческий метод можно описать как своего рода конструктивизм прежде всего потому, что ему свойственно представление мира через онтологически развивающиеся индивидуальные конструкты. Уникальность эпохи заключается в том, что конкретика мифа пребывает в движении, задействуя его ресурсы для преодоления конфликта противопоставления материи и духа. Тогда качества равновесия творческих потенциалов, образной содержательности этих двух начал приводят к перерастанию принципа образного мышления из чисто мифологического в структурно-пластический. Он в значительной степени характеризует творчество известного современного скульптора Дмитрия Давыдовича Каминкера.

Этот художник рассматривает скульптуру как средство для преодоления отчуждения в современном обществе через сакрализацию изначально культурно-нейтральных пространств современного города. Идеология его творчества выражена через соотношение с различными художественными системами XX века. Искусствовед Е.В. Василевская пишет: «При всех усилиях произведения Каминкера трудно вписать в одну из предложенных современным искусством схем. Некоторые из существующих направлений, наверное, могли бы претендовать на его к ним причастность. Традиционный реализм увидел бы в нем “своего” — в повышенной содержательности и неизменной фигуративности; “неоклассицизм” — в пристрастии к мифологическим и библейским образам; соц-арт — в гротесковости, социальной заостренности и использовании примет и знаков советского образа жизни (работы конца 1980-х – начала 1990-х годов); поп-арт — в обыгрывании реди-мейдов и т.п. Однако Каминкер, хотя и применяет отдельные, уже апробированные современным искусством приемы, умудряется тактично увернуться от полного подчинения той или иной арт-стратегии. В этом-то и состоит основная тактика художника, обеспечивающая ему обособленность и параллельность пути» [10].

Преобразовывая историческую интенцию в природу, миф создает свою собственную описательную систему, задача которой — манипуляция реальностью. Чтобы преодолеть это его свойство, нужно использовать его метаязык как основу для нового мифа — вторичного по отношению к исходному. Конструирование мифа представляет сложную задачу для художника, поскольку для начала ему нужно выйти за границы того мифа, в котором он сам пребывает, а для этого необходимо осознать его культурно-историческую обусловленность и способы его истолкования. Каминкер находит выход, расширяя круг своего художественного восприятия от истории искусства, где предметы ограничены специфическими формами, в целом до культуры, включающей в себя всё окружающее человека многообразие визуальных форм. Мифическое воображение, которое необходимо для интерпретации мира, опирается на визуальную культуру, восстанавливая разрушенные причинно-следственные связи между миром «вещей в себе» и нашим о них представлением. Именно это выступает условием существования художественного объекта в его целостности. Динамику

художественных поисков скульптора можно проследить на примере нескольких его наиболее значительных проектов, связанных с представлением нового мифического воображения в искусстве скульптуры.

Методы исследования. В работе применен визуально-семиотический метод, в его бартовской интерпретации, что позволяет выявить смыслы, заложенные в произведении, проследить метаморфозы сюжетов и героев на пути актуализации мифологического начала в работах скульптора. Применение метода дополняется художественно-историческим подходом, позволяющим конкретизировать анализ художественных произведений через сопоставление их с историческим и культурным контекстом эпохи.

Несмотря на то что Д.Д. Каминкер — большой художник, обладающий узнаваемой манерой, автор многочисленных установленных в России и за рубежом монументов, его творчество практически не нашло отражения в отечественном искусствоведении. Этим фактом определяется *научная новизна* настоявшей статьи, где впервые анализируется ряд этапных произведений мастера.

Особенности творческого метода Д.Д. Каминкера

В середине 1980-х годов Дмитрий Каминкер получил мастерскую в Шувалово, одном из дачных пригородов Санкт-Петербурга. Художник говорит, что прямое погружение горожанина в сельский быт придало мощный импульс его творчеству. Ключевыми для него становятся понятия пространства и среды, особенно важные для скульптора. Кроме того, переселение из города очистило восприятие, придало ему естественность и целостность, утраченную под воздействием городской среды. Здесь начал складываться художественный метод, во многом определивший стилистику произведений Д.Д. Каминкера. Достаточно долгое время Дмитрий Давыдович зарабатывал себе на жизнь, работая мастером по увеличению скульптур для мэтров советской пластики. Этот процесс требует изготовления деревянного каркаса. Каминкер признавался, что каркас, с его выраженными силовыми линиями, своеобразной «формульностью», острой композицией, всегда привлекал его больше, чем завершенная работа. Каркас, служащий основанием для скульптуры, начинает приобретать в его работах самостоятельное значение. Он идеально вписался в авторскую концепцию скульптуры как организующего пространство элемента, работая одновременно на просвет и силуэтом, формой, отграничивающей и разграничивающей пространство. Кроме того, создание каркаса, предполагающее работу в дереве, позволяет использовать методы, сходные с лепкой, то есть набор формы из элементов, блоков, и методы, сходные с высеканием скульптуры из камня.

Обращение к дереву имело еще одну причину: Шувалово стало для Каминкера своеобразной Каррарой, где старые, отслужившие свой век предметы и заброшенные деревянные дома заменили собой мрамор знаменитых каменоломен.

Важным определяющим моментом стала работа на открытом пространстве, вне мастерской, необходимость обеспечить восприятие скульптуры в естественной, природной среде, заставить «настоять на своем», невзирая на великолепное природное окружение, превосходящее бесконечным многообразием изменчивых форм всё созданное руками человека.

Этапы развития мифологической темы в творчестве Д.Д. Каминкера

Начало сложного процесса деконструкции мифа сознанием современного человека было положено в проекте «Жар-птица за забором», реализованном в 1990 году в Торонто (ил. 1–2). Представленный в рамках программы «Художник года», поддержанной правительством Канады, проект «Жар-птица за забором» (*Firebird: Beyond the Fence*) представлял собой своеобразный парк скульптур посреди делового центра города. Обнесенное забором пространство было наполнено объектами, воспроизводящими мир образов, в котором причудливо сочетались детские воспоминания («Девочка, наряжающая елку» (*Wishful Child*), «Юный герой» (*Young Hero)*), герои сказок («Старый герой» (*Old Hero*), «Жар-птица» (*Firebird*)), а также элементы сельского быта. Всё это было собрано на месте при помощи добровольцев, натаскавших досок с окрестных заброшенных ферм, а также с использованием привезенных из дома предметов — номеров домов, предупредительных табличек и другого подобного «утиля».

Использование материала из разобранных домов, фирменный прием автора, насыщает нарочито грубые формы скульптур теплом человеческого бытия. Этому способствуют и характеризующие среду элементы: телеграфные столбы, натянутые через двор бельевые веревки, собачья будка и, конечно, забор. Любопытно, что забор, окружающий выставку, изначально был создан с целью привлечь посетителей, привыкших смотреть на всё из окон проезжающих машин. В то же время, огороженное, это место приобрело новые измерения, цельность, свойственную детским воспоминаниям как отдельного человека, так и человечества вообще, детство которого понимается в смысле «времени грез» в мифологических представлениях австралийских аборигенов. Память представляет собой функцию особого мира, в котором

1. **Д.Д. Каминкер. Фрагмент инсталляции «Жар-птица за забором»**.
1991.
Дерево, железо, коллаж.
Не сохранилась





2. **Д.Д. Каминкер.**
Мальчик на санках.
1987.
Дерево, железо.
250 × 140 × 100.
Собственность
Министерства культуры
Российской Федерации

сосуществуют прошлое, настоящее и будущее. В проекте «Жар-птица за забором» Каминкер работает как сценограф, выстраивающий фантастическую мизансцену в театре общечеловеческой памяти. Это разложение мифа, первый этап делания, превращение были обратно в сказку, юного героя в мальчика, летящего на санках, а ужасного Сфинкса, загадки которого не смог разгадать никто,— в Жар-птицу. В это же время определяется основное направление творческого поиска: личный миф человека в мире, творимый на протяжении всей жизни мастера, и в связи с ним — обращение к темам мифов вечных.

Следующий этап — восстановление утраченного порядка, возрождение. Здесь происходит возвращение вещам их истинных значений, преодолевается господство симулякра через синтезирование времени и логический анализ языка. Действительно, классическое понимание традиции, составляющее основу социокультурной идентичности, предполагает неизменность культуры, однако такое понимание приводит к чудовищным катастрофам XX века. Следует представить традицию и конструктивно, динамически, творчески ее переосмыслить «ради дыхания, ради пророческой речи, уже навеянной не только до Платона, не только до досократиков, но и не доходя до всякого греческого истока…» [11, с. 104]. Решению этой задачи посвящен следующий большой проект — цикл «Античный миф в русской деревне», представленный на выставке в Русском музее в 1999 году (ил. 3).

Именно через обращение к античности началось движение Каминкера к освоению мифологического. Очевидно, этому способствовало хорошее знакомство с материалом античных мифов, а также произведениями греческой и римской скульптуры, равно как и скульптуры европейского классицизма, широко представленных в Санкт-Петербурге. Античный мотив возвращения, трактованный во всём диапазоне его возможных реализаций, становится одним из ведущих в творчестве художника этого периода. Каминкер раскачивает маятник памяти: казарменный, коммунальный быт, с одной стороны, и рафинированные, астрономически далекие от этого темы классической античности, с другой,— такова амплитуда его колебания. Намеренно грубая трактовка фигур Одиссея, Пенелопы, Антигоны, несомненно снижает героический пафос, но одновременно снимает историческую дистанцию, делая их полноправными «жителями» русской деревни. Живое, искреннее отношение к мифу, характерное для народной поэзии произвольное комбинирование героев и сюжетов, нарочитые временные и стилистические несоответствия наполняют работу пронзительным человеческим чувством. Это достигается предельным напряжением брутальных объемов, покрытых кровельным железом, сколоченных гвоздями, стянутых мотоциклетными цепями, связанных веревками в какой-то отчаянной попытке удержать распадающийся материал, с «вживленными» в них элементами предметных форм повседневного быта, ставящего своеобразное тавро времени на тела скульптур. В то же время использование подлинных античных амфор, предоставленных Эрмитажем, и свежескошенного сена раздвигает границы времени, неразрывно связанного с местом, занимаемым скульптурными объемами, которое, в свою очередь, структурирует пространство, путем его «ограничения как от- и разграничивания»[1]. Художник погружается в пучину времени, соединяя природу, социальную составляющую и вечные архетипы человеческого бытия.

Развитием мифологической темы на новом уровне стал большой проект «Сны табачного капитана» (1993–2000), в рамках которого создавалось оформление Центра культуры в г. Хольстебро в Дании (ил. 4–5). Здесь Каминкер апроприирует мировой миф, создавая гигантский скульптурный ансамбль. Дания известна своими чрезвычайно ценными этнографическими коллекциями, собранными моряками в дальних походах. Эти коллекции подсказали концепцию Центра — собрать вместе знаковые элементы различных культурных (скульптурных) традиций, сделать их доступными восприятию современного человека.

Европейская традиция скульптурного декора органично сочеталась с «дизайнерской» минималистической современной архитектурой бюро «3X Nilsen». Сложные формы скульптур по контрасту с большими гладкими плоскостями стен придали пространству Центра столь необходимую визуальную насыщенность. В целом благодаря Центру удалось создать среду, изменившую культурный статус скромного городка.

Практически задача создания экстерьерной скульптуры привела к дальнейшей разработке художественного метода. Если работы художника предыдущего периода отличает, несмотря на «каркасность», материальная тяжеловесность, то теперь конструкции становятся графичными, подобными арабескам, читаемые на просвет, они делаются зрительно легкими, почти невесомыми. Благодаря этому они как бы парят, работая не только крупными массами, но и силуэтом, что особенно важно для скульптуры, устанавливаемой на большой высоте.

Работая в начале 1990-х годов на острове Бали для проекта «Сны табачного капитана», художник

[1] Выражение, использованное М. Хайдеггером в книге «Искусство и пространство» для описания процесса формообразования в скульптуре [12, с. 313].



3. **Д.Д. Каминкер. Фрагмент инсталляции «Античный миф в русской деревне».** 1995. Дерево, железо, сено. Не сохранилась



4. **Д.Д. Каминкер. Модель декоративной скульптуры для Центра культуры и конгрессов в г. Хольстебро. Дания.**
1999.
Гипс, дерево.
250 × 120 × 100.
Собственность автора



5. **Д.Д. Каминкер. Модель декоративной скульптуры для Центра культуры и конгрессов в г. Хольстебро. Дания.**
1999.
Гипс, дерево.
250 × 120 × 100.
Собственность автора

столкнулся с практиками изготовления ритуальных скульптур, в создании которых участвовала вся община. Этот подход, в корне отличный от западного декорационного отношения к скульптуре, позволил Каминкеру переосмыслить свое отношение к творческой деятельности. Он начал ощущать себя шаманом, вдыхающим жизнь в архетипы мировых мифов и воплощающим их в современных формах. Создание скульптуры становится частью мистериального, «хорового действа», объединяющего участников и зрителей. Если для постмодернизма основой акционизма была идея разрушения, то в творчестве Каминкера ведущее значение приобретает идея синтеза, искупления. Она нашла свое воплощение в нереализованном проекте «Мавзолей», который должен был состояться в Дании в рамках одного из городских летних фестивалей в г. Орхусе в 1999 году. Проект был посвящен десятилетию падения Берлинской стены, и кроме Дмитрия Каминкера в нем участвовали Ханс Круль из Дании и Том Гиллеспи из Уэльса. Предполагалось соорудить из морских сорокафутовых контейнеров мавзолей-зиккурат, на вершине которого на символический костер возложить сделанную из кровельного железа скульптуру — тело воина, завернутое в плащ. Полое изнутри, оно должно было разогреваться специальными горелками до почти прозрачного состояния. В самом зиккурате делался проход, выложенный ледяными блоками. На террасах, составленных из контейнеров, предполагалось организовать выступления политиков, таких, в частности, как Гельмут Коль, Михаил Горбачев и королева Дании, а также рок-групп и военных оркестров. В день окончания фестиваля скульптуру, снятую с зиккурата, должны были погрузить на колесницу и, отвезя к реке и положив в лодку, отправить в плавание. За ночь зиккурат разбирался, и на площади оставалась лишь медленно тающая глыба льда. В связи с начавшейся войной в Югославии проект не удалось реализовать. Очевидно, что смысловая нагрузка работы выходила далеко за пределы политического события, послужившего формальным поводом к ее созданию. Этот нереализованный проект, несущий элементы первобытной мистерии, можно считать в какой-то

мере подводящим итоги исканиям 1980–1990-х годов и замыкающим советский этап искусства России XX века.

Выводы

Противопоставленные нигилистическому пафосу радикальных художественных практик, поиски нового гуманизма и новой гармонии, обращенные к человеку, рассудку, нравственности и обществу, возвращают очищенное от демиургических претензий мифическое сознание в искусство XX века. Это возвращение не только подчеркивает значимость человека как рационального существа, но и акцентирует внимание на его способности к самосознанию и самоосмыслению.

Творчество Д.Д. Каминкера позволяет определить особенности этого возвращения: целостность мировосприятия, стоицизм и сознательное следование гуманистической традиции европейского искусства. Они, в свою очередь, формируют новый подход к восприятию искусства, где акцент делается на внутреннем мире человека, его моральных и этических ценностях, а не на внешних, зачастую абстрактных концепциях. В таком контексте искусство становится не просто отражением реальности, но и средством для исследования человеческой природы, ее глубин и противоречий.

В противовес характерному для некоторых теорий XX века представлению о человеке как о чисто телесном существе, руководствующемся во взаимодействии с окружающим миром инстинктивной волей, в своем творчестве Д.Д. Каминкер возвращает человеку его рациональность. Он подчеркивает, что человек не является лишь продуктом биологических импульсов, а обладает способностью к мышлению, рефлексии и этическому выбору. Это возвращение к рациональности и гуманизму открывает новые горизонты для художественного самовыражения, где искусство становится инструментом для диалога о смыслах, ценностях и будущем общества.

Творчество Каминкера демонстрирует стремление к созданию гармонии между индивидуальным и коллективным, личным и общественным, что является важным шагом в поисках новой человечности. Это искусство, в котором человек вновь обретает свое место не как объект, а как субъект, способный к активному участию в формировании своей судьбы и судьбы общества в целом.

Список источников

1. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995. 320 с.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература РАН, 2000. 406 с.
3. Батракова С.П. Искусство и миф. Из истории живописи XX века. М.: Наука, 2002. 213 с.
4. Мириманов В.Б. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. М.: Согласие, 1997. 327 с.
5. Кошаев В.Б. Онтософия искусства христианского мира I – начала II тыс. н. э. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2023. 619 с.
6. Найдыш В.М. Философия мифологии. XIX – начало XXI в. М.: Альфа М, 2004. 544 с.
7. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2008. 351 с.
8. Делёз Ж. Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2009. 261 с.
9. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В.П. Большакова. М.: Академический Проект, 2010. 251 с.
10. Василевская Е.В. Слепой гребец // Дмитрий Каминкер. Каталог выставки в Государственном Русском музее / сост. Т. Мантурова. СПб.: [б. и.], 1999. Без пагинации.
11. Деррида Ж. Письмо и различие / пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общ. ред. В. Лапицкого. СПб.: Академический проект, 2000. 432 с.
12. Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / сост. и пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Республика, 1993. С. 312–316.

References
1. Losev, A.F. (1995) *Problem of symbol and realistic art.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
2. Meletinsky, E.M. (2000) *The poetics of myth.* Moscow: 'Eastern Literature' of the Russian Academy of Sciences. (In Russ.)
3. Batrakova, S.P. (2000) *Art and myth. From the history of painting of the 20th century.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
4. Mirimanov, V.B. (1997) *Art and Myth. The central image of the world picture.* Moscow: Soglasiye. (In Russ.)
5. Koshaev, V.B. (2023) *Ontosophy of the art of the Christian world of the 1st – early 2nd millennium AD.* Moscow: Russian State University of Design and Applied Arts. (In Russ.)
6. Naidysh, V.M. (2004) *Philosophy of mythology. 19th – early 21st century.* Moscow: Alpha M Publ. (In Russ.)
7. Barthes, R. (2008) *Mythologies.* Moscow: Academic Project. (In Russ.)
8. Deleuze, G. and Guattari, F. (2009) *Qu*é*st-ce que la philosophie?* Moscow: Academic Project. (In Russ.)
9. Eliade, M. (2010) *Aspects of myth.* Moscow: Academic Project. (In Russ.)
10. Vasilevskaya, E.V. (1999) 'Blind rower', in Manturova, T. (comp.) *Dmitry Kaminker. Catalogue of the exhibition at the State Russian Museum.* Saint Petersburg: s. n. (In Russ.)
11. Derrida, J. (2000) *Writing and difference.* Saint Petersburg: Academic Project. (In Russ.)
12. Heidegger, M. (1993) 'Art and space', in Heidegger, M. *Time and being: articles and speeches.* Moscow: Republic, pp. 312–316. (In Russ.)

Информация об авторе

Глазов Игорь Валерьевич, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, glazzov@gmail.com, SPIN-код (Science Index): 5991-1743.

Information about the author

Igor Valerievich Glazov, Cand. Sc. (Art History), Senior Researcher, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, glazzov@gmail.com, SPIN-code (Science Index): 5991-1743.

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

Статья поступила в редакцию 25.12.2024; одобрена после рецензирования 05.02.2025; принята к публикации 06.02.2025.
The article was received by the editorial board on 25 December 2024; approved after reviewing on 05 February 2025; accepted for publication on 06 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 120–135. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 120–135. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036:7.046(540)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.008

Архетип Родины-матери в современном искусстве Индии



Кузина Елизавета Олеговна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
asilandco@yahoo.com, https://orcid.org/0000-0002-0835-9531, SPIN-код (Science Index): 6035-5314

Аннотация. Статья посвящена исследованию образов, воплощающих женские архетипы, в частности Родины-матери, в современном индийском искусстве. Родина-мать — универсальный почти для любой индоевропейской культуры архетипический символ, визуализация его в индийской культуре хронологически совпадает с формированием искусства бенгальской школы живописи. Первое изображение Родины-матери появляется в Индии в последней трети XIX века — это работа Абаниндраната Тагора «Душа Родины» 1905 года. Сегодня образ Родины-матери, или Бхарат Маты — матери Индии, продолжает быть одним из самых востребованных в современном индийском искусстве, к нему регулярно обращаются известные индийские художники. При этом каждый из рассмотренных в статье — ключевых авангардистов, таких как Амрита Шергил и Макбул Фида Хусейн, и родоначальниц феминистского искусства в Индии — Налини Малани, Пушпамалы Н. — видоизменяет образ, обращаясь к самым разным аспектам материнского архетипа. Настоящая статья не только освещает историю и культурный контекст развития образа, но и показывает анализ творчества художников с позиций их взаимодействия с существующей и новой мифологией и архетипом. Изучение произведений искусства в данном случае предполагает обращение автора к культурологическому, социологическому, но прежде всего к психоаналитическому методу, разработанному Карлом Густавом Юнгом и его последователем Эрихом Нойманном. Цель этой статьи — описать и проанализировать те аспекты женского архетипа, которые оказались в центре внимания известных индийских художников, работающих с этой темой, и показать, как видоизменялся архетип Родины-матери на протяжении XX и XXI веков. В результате сделан вывод, что художники-авангардисты обращались к тем аспектам женского архетипа, которые уже отчасти существовали в традиционном искусстве, однако выразив их в новой форме и контексте, а женский архетип включил в себя новый опыт, в связи с чем проявился в трансформированном виде.

Ключевые слова: современное индийское искусство, индийская культура, женские архетипы, материнский архетип, Родина-мать, бенгальская школа живописи, индийские художники, Бхарат Мата, Мать Индия, Макбул Фида Хусейн, Абаниндранат Тагор, Амрита Шер-Гил, Пушпамала Н., Наличии Малани, Кали, Дурга

Для цитирования: Кузина Е.О. Архетип Родины-матери в современном искусстве Индии // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 120–135. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.008. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1171.

© Кузина Е.О., 2025

Original article

The archetype of the motherland in contemporary Indian art

Elizaveta O. Kuzina

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
asilandco@yahoo.com, https://orcid.org/0000-0002-0835-9531, SPIN-code (Science Index): 6035-5314

Abstract. This article analyses the depictions of the female archetype, particularly the motherland, in contemporary Indian art. The motherland is a universal archetypal symbol for almost any Indo-European culture, its visualisation in Indian culture coincides with the formation of the art of the Bengali school of painting. The first documented instance of the motherland motif in India occurred in the late 19th century, as exemplified by Abanindranath Tagore's 1905 work, "Soul of the Motherland". In contemporary India, the image of the motherland, also known as Bharat Mata, the mother of India, remains a prominent subject in the realm of contemporary Indian art, frequently explored by prominent artists. Concurrently, the artists examined in this article (including key avant-garde artists such as Amrita Sher-Gil and Maqbool Fida Husain, and the pioneers of feminist art in India — Nalini Malani, Pushpamala N.) each modify the image by addressing very different aspects of the maternal archetype. The present article not only highlights the history and cultural context of the development of the image, but also endeavours to examine the work of the artists from the perspective of their interaction with existing and new mythologies and archetypes. The analysis of works of art in this case implies the author's appeal to various methods, not only cultural and sociological, but above all to the psychoanalytical method developed by Carl Gustav Jung and his follower Erich Neumann. The objective of this article is to describe and analyse the aspects of the female archetype that have been the focus of attention by prominent Indian artists working with this theme. Furthermore, it will demonstrate how the archetype of the motherland has been modified throughout the 20th and 21st centuries in Indian visual arts. The study concludes that avant-garde artists addressed aspects of the female archetype that had already been partially established in traditional art, but expressed them in a novel form and context. The female archetype encompassed a new experience, and therefore manifested itself in a metamorphosed form.

Keywords: contemporary Indian art, Indian culture, female archetypes, maternal archetype, Motherland, Bengal school of painting, Indian artists, Bharat Mata, Mother India, Maqbool Fida Husain, Abanindranath Tagore, Amrita Sher-Gil, Pushpamala N., Nalini Malani, Kali, Durga

For citation: Kuzina, E.O. (2025) 'The archetype of the motherland in contemporary Indian art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 120–135. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.008.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1171. (In Russ.)

Введение

Материнский архетип[1] занимает центральное место в индийской культуре, пронизывая все аспекты жизни индийцев. Индийское искусство изобилует образами великих богинь-матерей — в музеях и храмах, в частности индуистских, часто

[1] Архетип матери, или женский архетип, детально рассмотрен Эрихом Нойманном, учеником Карла Густава Юнга, в его книге «Великая мать» [1]. Для анализа произведений искусства в настоящей работе используется терминология и подход аналитической психологии, согласно которому архетип можно понимать как психические структуры коллективного бессознательного, связанные с определенным опытом, распознаваемые в образах и снах и запечатлеваемые в различных видах искусства.

можно увидеть скульптурные образы Дурги, Лакшми, Сарасвати. Можно заметить, что образ богинь часто связывается с водной стихией. Например, Сарасвати фигурирует в Ригведе в образе реки. При этом река-Сарасвати осталась в поле воображаемой сакральной ведийской географии (у исследователей нет единого мнения на счет того, какой реальной реке она соответствует [2, с. 384]), однако Ямуна, Ганга, Кавери и другие существующие реки, предстают перед внутренним взором верующих индуистов также в образах богинь — воды этих рек священны[2]. Стоит вспомнить образ необыкновенной красавицы, с которой сравнивается река Вайхей, описанная в старотамильской поэме «Шилаппадикарам»: «Драгоценнейшая среди наследственных владений властелинов Пандьи, она похожа на непорочную благородную красавицу, одежды которой сотканы из цветов финиковой пальмы, вахулы, конгу, белой кадамбы, кунгумы, лавра, тилаки, жасмина, чедаля, черунду, чампакн и шафрана. Берег, словно пояс вокруг ее бедер, украшен красивейшими цветами куруха, позолоченного жасмина, мусундея с густыми лианами, дикого жасмина, белого вьюна, бамбука, лианы. Сверкающие белым блеском островки, лежащие близ берегов и изобилующие цветами, упавшими с деревьев, напоминают упругие груди молодой красавицы»[3].

Еще один важный аспект материнского архетипа связан со стихией земли. Бху-деви, или Бхуми-деви (от санскр. *бху* — ‘земля’, ‘место обитания жизни’), в вишнуизме считается важнейшим воплощением богини Лакшми, Бху-деви упоминается в Махабхарате и Рамаяне (где она является матерью возлюбленной Рамы — Ситы). Этому аспекту в нашей статье уделяется особое внимание.

Стоит отметить, что материнский архетип играет заметную роль не только в индуизме — в джайнской и буддийской традициях он воплотился прежде всего в образах святых матерей родоначальников этих религий. В джайнизме — это мать Махавиры, Тришала, а в буддизме мать Сиддхартхи Гаутамы — Майя. Майя занимает важное место в буддийском каноне: само ее имя, которое можно перевести как «искусство», «сверхъестественные способности», «магия» или «иллюзия»[4], стало ассоциироваться с философским понятием *майи* — невидимым покровом иллюзии, укрывающим от сознания истинную природу вещей. Особенно пышное и разностороннее развитие женский архетип получил в тантрическом буддизме[5]. Женские божества, бодхисаттвы и богини, выходят здесь на первый план. Шактистские культы[6] объединили различные аспекты материнского архетипа и сгруппировали богинь в *матрики*, устойчивые компании, чья первичная функция в том, чтобы предоставить защиту от зла и демонов.

Одним словом, нет более благодатной почвы, чем индийская, для исследования материнского архетипа в искусстве. В настоящей статье мы сосредоточимся на новой эпохе индийского искусства — XX веке — и проанализируем произведения искусства ведущих художников Индии, чтобы установить, как этот традиционный, имеющий глубокие корни женский архетип видоизменился в новейшее время. Цель настоящей статьи — определить, какие аспекты материнского архетипа вышли на первый план в искусстве Индии XX века. Ответить на него необходимо не только для лучшего понимания самой истории индийского искусства, но и для осмысления интеллектуальной базы, лежащей в основе современной культуры Индии.

Стоит отметить, что настоящая статья — одна из первых попыток зафиксировать интерпретации женского архетипа в современном индийском искусстве на примере образа Родины-матери. Почти нет работ, где произведения современных индийских художников были бы проанализированы с точки зрения их взаимосвязи с этим архетипом[7].

[2] В русле индуизма реки чаще всего персонифицированы и представлены в виде богинь (кроме реки Брахмапутра — букв. ‘Сын Брахмы’, которая ассоциирована с мужским образом). Саптанади — это группа самых важных для индуизма «семи рек»: Ганга, Ямуна, Инд, Нармада, Годавари, Кришна, Кавери.

[3] Повесть о браслете. Шилаппадикарам / пер. с тамил. Ю.Я. Глазова, отв. ред. А.М. Пятигорский. М.: Главная редакция восточной литературы, 1966. С. 146.

[4] См. словарную статью *māyā*: Monier-Williams M. Sanskrit-English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1899. P. 811. URL: https://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/scans/MWScan/2020/web/webtc/indexcaller.php (дата обращения: 16.01.2024).

[5] Тантры в буддийской, индуистской, а также джайнской религиозной традиции — это тексты, создававшиеся локальными культурами и выступавшие основой ритуальной практики в мистических индуистских и буддистских сектах. Первый тантрический текст относится к V в. н. э. Тантрическая традиция претендует на статус единственного учения, способного привести к освобождению от круговорота рождений (сансары) и просветлению адепта не после смерти, а в течение жизни посредством духовных практик. Тантрический буддизм — учение, практикуемое в рамках школ традиции Ваджраяны («Алмазной колесницы»).

[6] Шива-Шакти — это концепция, распространенная в различных течениях в рамках тантризма, шиваизма и шактизма и характеризующая дуалистическое представление о вселенной. Она описывает мироздание как взаимодействие двух основных источников энергии, олицетворенных богом Шивой и его супругой Шакти.

[7] Можно упомянуть лишь одну статью, в которой анализируются работы А. Тагора и М.Ф. Хусейна в перспективе противопоставления сакрального и профанного: Dey D., Tripathi P. “Art and feminine iconography: locating the aesthetic/profane body in the Bharat Mata paintings” [3].

Сравнительно небольшое количество научных трудов посвящено образу Матери Индии (Бхарат Маты) и его истории, выполненных в других ракурсах, главным образом, в культурологическом и социологическом [4; 5; 6; 7]. Таким образом, настоящее исследование — один из первых шагов на пути заполнения этой лакуны в искусствоведении и включения в корпус работ об образе Родины-матери анализа произведений индийских авангардистов и современных художников.

Fin de siècle: возникновение образа Родины-матери. Бенгальское Возрождение

Образ матери в самом начале XX века оказывается в центре внимания нового направления, конструирующего национальное искусство Индии,— бенгальской школы,— там формировались ключевые идеи новой индийской эстетики. Образы, возникшие в рамках бенгальской школы, стали той точкой, от которой отталкивались младшие поколения художников и из которой впоследствии развились различные векторы индийского искусства[8]. Именно поэтому ретроспективное осмысление возникновения образа Родины-матери в истории индийского искусства открывает новые перспективы для анализа современности.

В начале прошлого века сакральный образ матери послужил инструментом антиколониальной пропаганды. Именно тогда материнский архетип приобрел другое, совершенно новое измерение. Во-первых, был актуализирован аспект, связанный с землей и родиной, воплощенный в образах богини земли Бхуми-деви: появляются новые богини, олицетворяющие различные индийские народы, языки и регионы. Например, Мать Бенгалии — Бангла Маа, Мать Тамилнаду — Тамил Тай, Мать Телугу — Телугу Талли — они стали символами локальных культур, олицетворением языковой идентичности. Этот процесс сакрализации языков и территорий через женские образы представляется закономерным, учитывая, что во многих индийских языках слово «родина» имеет женский род (например, на хинди — это слово, имеющее санскритское происхождение, मातृभूमि, *матрбхуми* — букв. ‘Мать Земля’ на тамильском — дравидийское தாய்நாடு, *тайнаду* — букв. ‘мать страны’). Таким образом, родина или родная земля в индийской культуре почти всегда ассоциируется с феминным началом.

Во-вторых, испытав влияние зарождающейся индийской политической культуры, возникшей в ходе антиколониального движения за независимость Индии, известного как *свадеши*[9], образ матери стал ассоциироваться не только с домом, землей, родиной, но и с аспектом праведного гнева, в состоянии которого индуистские богини обычно достигают восстановления космического баланса. В это время особенной популярностью пользуется образ Кали. Образы богини часто фигурируют в индийской прессе, народную популярность приобретают литографии Раджи Рави Вармы, изображающие синюю и свирепую богиню Кали, стоящую на белом теле Шивы, объемно и в перспективе. Один из самых любопытных контекстов бытования образа Кали — богиня была лицом табачной компании и украшением рекламы индийских сигарет (ил. 1). Реклама призывала свадешистов поддержать национальный продукт: «Если вы заботитесь о развитии домашнего производства национальных товаров, если вы беспокоитесь о благополучии наших нищих работяг, если у вас есть понимание, где добро и где зло, тогда, о братья-индусы, курите эти сигареты Кали!» [9, p. 40]. В то же время известно, что одна из олеографий Кали появилась в секретном отчете британского чиновника, докладывающем о существовании революционного движения в 1917 году (ил. 2), о чем свидетельствует известный индийский искусствовед и куратор недавней выставки «Кали: почитание и протест» Гайятри Синха[10]. На олеографии можно заметить, что головы на ожерелье богини имеют почти портретные черты, определенную прическу и укладку усов, говорящую о том, что здесь изображены или британцы, или их подчиненные бюрократы-индийцы, так называемые *бабу*, столичные денди, следующие за викторианской модой.

Дурга и Кали воплощают двойственность материнского начала, которую описывает как необходимый и парадоксальный элемент женского архетипа последователь К.Г. Юнга Эрих Нойманн: с одной стороны, Дурга может олицетворять творческую энергию, предполагающую милосердие и заботу о сотворенном — о своих детях, а с другой — энергию разрушения карающей или защищающей матери. Богиня Кали — производная Дурги, поэтому ее считают малой богиней. Как описано в шактистском философском трактате «Деви Махатмья», Дурга сражается с демоном Ма-

[8] О теоретической базе, лежащей в основе настоящего исследования, и его методах см. подробнее автореферат диссертации автора [8].

[9] *Свадеши* (букв. ‘своя земля’) — это национально-освободительное движение рубежа веков в Индии, призывающее к бойкоту британских товаров, приоритету национального производства с целью перестроить экономику Индии для дальнейшего выхода из-под власти британской короны.

[10] В рамках выставки было проведено несколько публичных дискуссий, в том числе «Почему богиня Кали — это квинтэссенция феминизма, в которой мы нуждаемся сегодня», URL: https://youtu.be/G9-yqzZBovE?si=zMfzDNU6Wv843VgR (дата обращения: 01.03.2025).



1. **Кали.**
Литография.
Ок. 1885–1895,
Calcutta Art Studio,
Калькутта.
42,2 × 32,7.
Собрание Марка Барона
и Элизы Буасанте.
Источник: [4]

2. **Кали. Хромолитография, первоначально опубликованная К.П. Хазрой**. 1917, Индия. Британская библиотека, Лондон. Источник: britishmuseum.org



хишей, именно тогда из ее гнева рождается Кали. Обе богини, по сути, являются одним целым, и их цель — восстановление миропорядка посредством уничтожения зла и невежества. Появление Кали на поле боя — типичный сюжет индуистских текстов, особенно тех, которые подчеркивают, что Брахман, или Абсолют, имеет женское начало. Популярность Кали, связанная с движением *свадеши*, выросла за последние полтора столетия не только в Индии, но и на Западе, в том числе благодаря распространению переводов текстов шактистской традиции, выполненных Джоном Вудроффом (Артуром Авалоном),— Кали в них занимает центральное место. Это повлияло и на распространение идей тантризма в массовой культуре[11], так что сегодня Кали — наиболее известная индийская богиня. В этой перспективе трудно оценить ее изначальный масштаб относительно ключевых богинь индуизма. Однако стоит помнить, что Кали воплощает, как правило, лишь один аспект великой богини Дурги.

Параллельно с нарастанием популярности богини Кали к последней трети XIX века в Бенгалии формируется новый образ богини-матери. Первое упоминание о ней можно найти в литературном произведении «Анандаматх» Банкимчондро Чаттопадхьяя (Чаттерджи) 1881 года, где описаны события «восстания саньясинов»[12], которые писатель интерпретировал как первую попытку движения за независимость Индии. Гимн Родине-матери внезапно нисходит на главных героев романа Махендру и Бхавананду:

Я преклоняюсь перед Тобой, о Мать,
Полноводная, плодородная,
Овеваемая прохладными южными ветрами,
Темная от обилия хлебов,
О, Мать!
Ее ночи наполняют сердце радостью в сиянии лунного света,
Ее земли прекрасны в убранстве из цветущих деревьев,
Ее смех прекрасен, и прекрасна речь,
О, Мать, дающая благо, дающая блаженство[13].

Эти слова легли в основу будущей национальной песни «Ванде Матарам», исполняющейся наряду с более поздней песней «Джана Гана Мана», ставшей гимном страны. Брахман по происхождению, писатель Б. Чаттопадхьяй написал две версии — на бенгальском языке, а также, в соответствии с традициями индуизма, на санскрите. Всё это позволяет утверждать, что образ Родины-матери с момента своего возникновения в Индии был глубоко укоренен в индуистском культурном контексте — сама идея богини-покровительницы нации, впервые выраженная в песне Махендры и Бхавананды, имеет корни в шактизме — направлении тантрической традиции, которое веками развивалось в рамках индуизма и распространено в Бенгалии. Шактизм признает изначальной и главной силой Шакти — женский аспект божественного и вселенной. В тексте гимна Чаттопадхьяя Мать предстает как Шакти, что подчеркнуто множественностью имен и воплощений:

Ты — богиня Дурга, госпожа и царица, разящая сверкающим оружием десятью руками.

Ты — богиня Камала [Лакшми] на троне из лотосов.

И богиня Вани [Сарасвати], дарующая мудрость,
Чистое совершенство без сравнения.
Мать, прислушайся [к моей молитве].
Наводненная стремительными потоками,
Пестрая в цветении садов,
Темная,
О, чистосердечная возлюбленная…[14]

Кали и Родина-мать, воспетая бенгальцами, с самого начала шли рука об руку, олицетворяя новую Шакти, защитницу нации. Их свирепость и праведный гнев стали символами сопротивления чужеземным правителям: «Беги на поле брани! Встань на защиту попранной веры. Услышь, как зовет тебя Бхарат Мата <…> Слава Бхарат Мате и Матери-Кали!»[15].

Выдающийся литератор Рабиндранат Тагор адаптировал текст гимна Чоттопадхьяя, положив его на музыку, а в 1896 году он исполнил «Ванде Матарам» на заседании Индийского национального конгресса в Калькутте, что положило начало традиции исполнения этой песни на протестных митингах и демонстрациях. Таким образом, «Ванде

[11] Об истории создания текстов Авалона и об исследовавшейся им бенгальской тантрической традиции см. подробнее: Stube J. Global Tantra. Oxford: Oxford University Press, 2022. 360 p.

[12] Восстание саньясинов (*саньясин* или *садху* — это индуистский аскет, отрекшийся от мирского и ушедший в отшельничество в лес) — это ряд столкновений с Британской Кампанией, произошедших в конце XVIII века в районе Муршидабада и Байкунтхапура, а также лесов Джалпайгури под руководством пандита Бхабани Чарана Патхака.

[13] Полную англоязычную версию песни см.: Chatterjee B. The Abbey of Bliss (Anandamath). Calcutta: The Cherry Press; Padmini Mohan Neogi, 1906. P. 31–33.

[14] Там же.

[15] Песня фигурирует в пьесе «Рана Пратап» 1905 года бенгальского поэта Двиджендралала Рая (1863–1913). Перевод К.В. Рулиной (Рулина К.В. Формирование и развитие образа Индии-матери (Бхарат Мата) в искусстве Индии конца XIX–XX веков. Курсовая работа ст. 3 курса бакалавриата гр. № 171. М.: ФГАОУВО «Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики”», 2020. С. 19). См. также статью, сопоставляющую Кали и Бхарат Мату: Mukherjee N. Could Kali de Bharat Mata? Interrogating iconicity in Indian goddesses // Making the “Woman”. Discourses of gender in 18th–19th-century India / ed. by S. Dutta and Sh. Tandon. L., NY.: Routledge. P. 100–116.

3. **Абаниндранат Тагор.**
Душа Родины.
1905.
Бумага, акварель.
26,7 × 15,2.
Мемориал Виктории
(Victoria Memorial Hall),
Калькутта.
Источник:
museumsofindia.gov.in

4. **Асит Кумар**
Халдар.
Мать Индия.
Б. д.
Акварель, бумага.
34 × 23.
Музей Аллахабада,
Аллахабад (Праяградж).
Источник:
museumsofindia.gov.in





Матарам» стала главным гимном национально-освободительного движения *свадеши* в период 1905–1908 годов, а воспеваемая в ней богиня превратилась в символ борьбы за независимость — Бхарат Мату, или Мать Индию.

Однако уже к 1915 году Рабиндранат Тагор приходит к разочарованию в идее почитания новой богини. В своем романе «Дом и мир» он показал, что культ вокруг Бхарат Маты приобрел деструктивный характер крайних форм индуистского национализма. Писатель предвидел непоправимые последствия раскола, который суждено будет пережить индийскому обществу[16]. В этом романе Тагор подчеркивает, что чрезмерная сакрализация образа Родины-матери может препятствовать формированию светского и секулярного государства. Через одного из своих героев, Никхилеша, который занимает нейтральную позицию по отношению к национально-освободительному движению, автор выражает тревогу за индийский народ: «Домашний светильник мы превратили в пламя. <…> Страсть, вкладываемая в почитание, сделала любовь божеством, которое требует человеческих жертвоприношений»[17]. В то же время оппонентом Никхилеша в романе выступает свадешист и революционер Шондип, который видит в жене Никхилеша, Бимоле, воплощение Бхарат Маты, влюбляется и соблазняет ее. Он умоляет ее проявить к нему благосклонность, убеждая, что если ему будет суждено пасть в бою, то, вспоминая

[16] Особое внимание проблеме национализма Рабиндранат Тагор уделил в сборнике: Тагор Р. Национализм / пер. с англ. А. Шклявер; под ред. М.Н. Шварца. Б.: Эфрон, [б. г.]. 126 с.

[17] Тагор Р. Дом и мир / Тагор Р. Сочинения : в 8 т. / пер. В. Новиковой и И. Световидовой. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 3. С. 92.

ее, он представит, что лежит не на земле, а на ее сари. Так, в воображении Шондипа Бимола уподобляется Бхарат Мате, окутавшей своим сари всю землю Индии.

Этот роман написан в то время, когда культ Бхарат Маты достиг своей кульминационной точки. Еще в 1905 году посредством кисти племянника великого бенгальца — Абаниндраната Тагора, основателя бенгальской школы, Родина-мать индийской нации обрела видимую форму (ил. 3). Абаниндранат уподобил ее традиционным индуистским божествам. Разработанная им иконография станет использоваться художниками и ремесленниками Индии, умножающими образы Бхарат Маты в живописи (ил. 4), печатной графике, почтовых марках, открытках и скульптурах на протяжение всего неспокойного века. Абаниндранат увидел Матримурти (букв. ‘икона матери’) в шафрановом сари, свидетельствующем о ее аскетической практике, с четырьмя руками, каждая из которых держит символы, отражающие ключевые ценности *свадеши*. В ее руках с правой стороны находятся четки и хлопковые лоскутки — символы индийского ремесла и тканого производства, которое в рамках национально-освободительного движения индийцы стремились «вернуть» на родину из метрополии. В левых руках богиня держит рисовые колосья и стопку пальмовых листьев, то есть книгу, символизирующую не только сакральное знание, но и стремление к всеобщему образованию в свободной стране. Покровительницей образования в индуистском пантеоне считается Сарасвати, в традиционной индуистской иконографии с подобными книгами часто изображается бог Брахма, создатель Вед.

Абаниндранат изначально задумал изобразить мать родной Бенгалии и назвал работу «Душа Родины». Тогда произошел первый раздел Бенгалии, инициированный британскими властями,— в октябре 1905 года. И хотя в то время Матримурти еще не воспринималась как всеобщая мать Индии, почти сразу она вдохновила более широкую аудиторию, далеко не только бенгальскую. Впервые изображение было опубликовано в журнале «Прабаси» (*Prabasi*)[18]. Интенция художника заключалась не только в том, чтобы защитить родину от этого слепого разделения, но и смягчить конфликты между религиозными общинами индусов и мусульман, веками жившими бок о бок. Сам язык этой миниатюры говорит о естественном смешении мусульманской и индуистской эстетики, лежащих в основании художественных принципов бенгальской школы[19], влияния мусульманской придворной живописи, могольской миниатюры, и одновременно — индуистской иконографии. Всё это в полной мере характеризует первую в Индии икону Родины-матери. Таким образом, образ Матримурти был не столько символом протеста, сколько призывом объединиться перед лицом внешних угроз. Можно считать, что магия этого образа в некоторой степени возымела действие: в 1911 году решение о разделе Бенгалии на мусульманскую и индуистскую части было отменено.

Призыв бенгальского художника к проявлению религиозной толерантности был хорошо принят в южном штате Британской Индии — в Мадрасе. Именно там появился новый тип изображения Родины-матери, тело которой вписано в карту объединенной Индии; оно было опубликовано в 1909 году в тамильской газете «Виджая» [10, p. 104]. Мать держит на руках четырех младенцев, а рядом с ней размещен клич «Ванде Матарам», написанный деванагари. В одной из своих рук Мать держит знамя с надписью «Бог велик!» на арабском языке, что подчеркивает уважение к исламской традиции. В нижней части изображения содержатся призывы преодолеть религиозную разобщенность. Две лодки, внутри которых изображены обнимающиеся фигуры мусульманина и индуиста, символизируют единство ключевых религий страны. Этот образ можно считать проявлением архетипа Матери-защитницы, примиряющей своих детей.

Вспомним, с какой легкостью тамильский поэт «Шилаппадикарам» рисует реку Вайхей в образе красавицы, описывая детали украшения ее благородного тела. Эстетика дравидского юга Индии в целом в гораздо большей мере связана с телесным воображением, поэтому и возникновение нового типа Бхарат Маты в виде антропоморфной карты на земле тамилов тоже неслучайно [10]. С момента появления новой картографической иконы, на которой территория страны ассоциирована с телом богини, Индия, с точки зрения

[18] Архивы бенгальского журнала «Прабаси» размещены на официальном сайте цифровой библиотеки Гейдельбергского университета: Prabasi, vol. 6 (1906). URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/csss/Prabasi/PRABASI_VOL_6.pdf (дата обращения: 01.03.2025).

[19] Бенгалия времен Тагоров сохраняла глубокие культурные связи с Персией, что способствовало созданию синтетических, гибридных форм искусства. Сама идентичность семьи Тагоров сформировалась в результате подобного культурного синтеза. Их предок, Мохаммад Тахир Пир Али, живший в XVII веке, был брахманом, принявшим ислам ради карьерного роста и ставшим визирем при дворе шаха Аббаса II в Джессоре. Это привело к тому, что его потомки стали известны как *Pīr-ʻAlī Brahmins* — «брахманы старца Али». Кроме того, духовным наставником семьи был Раммохан Рай, выдающийся философ и реформатор брахманского происхождения, который в своей философии объединил принципы брахманизма и ислама. Он разработал идею единства и синтеза, основав общество «Брахмо Самадж», которое проповедовало религиозную терпимость и универсализм.

5. **Амрита Шер-Гил.**
Мать Индия.
1934–1935.
Холст, масло.
81,8 × 65.
Национальная галерея
современного искусства,
Нью-Дели.
Источник:
museumsofindia.gov.in



индуиста,— священная земля, находящаяся под ее защитой. Такой образ можно считать примером новой интерпретации архетипа священной Матери-Земли, или Бху-деви.

1930-е годы: архетип Родины-матери и новый язык индийского искусства. Реалистические тенденции

В 1930-е годы идея Бхарат Маты становится широко распространенной. Тиражируются изображения Родины-матери в виде карты, у богини появляются новые атрибуты, иконография, разработанная еще в 1905 году Абаниндранатом Тагором, варьируется. Бхарат Мата обзаводится собственным ездовым животным, *ваханой*, львом или тигром [см., например: 10, p. 103]. Этот элемент подчеркивает связь Бхарат Маты с воинственными аспектами богини-защитницы Дурги, ведь лев — это традиционный ее спутник.

В 1936 году в Варанаси Махатма Ганди открывает первый храм богини — Бхарат Мата Мандир, построенный на средства борца за независимость Бабу Шивы Прасада Гупта. Любопытно, что этот храм воплощает парадоксальную идею индийской государственности, идея секулярности и равенства всех религий между собой здесь сакрализована. Именно поэтому вместо антропоморфной Матримурти, то есть скульптуры Матери Индии, в центре интерьерной композиции храма помещена напольная рельефная карта, которая и есть неантропоморфное воплощение идеи великой матери земли, Великой Индии, так называемой Нераздельной Индии, или *Акханд Бхарат*.

Не менее интересным, но совершенно новым качеством обладает образ Родины-матери, возникший за год до открытия Бхарат Мата Мандира. Если храм Матери — Бхарат Мата Мандир — это совершенное выражение символического единства жителей полуострова Индостан и граждан будущего независимого государства, то живописная работа художницы Амриты Шер-Гил на ту же тему проникнута глубоко личной интонацией, вызывающей другой отклик у зрителя. «Мать Индия» Шер-Гил — это не далекая и недоступная богиня, но простая жительница Индии — ее портрет обладает качествами натурного этюда, особенной легкостью уличной зарисовки, пойманного мгновения. Работа написана в характерной для художницы гогеновской манере; здесь найдена музыкальная формула пластики трех фигур, будто поющих меланхолическую песню (ил. 5).

Амрита Шер-Гил — знаменитая родоначальница модернизма в Индии, получившая художественное образование в Париже,— родившаяся в Венгрии, но вернувшаяся на свою историческую родину в поиске корней и собственной идентичности: «Я осознала свою миссию: отобразить жизнь индийцев, и в особенности индийских бедняков, писать эти молчаливые образы бесконечной покорности и терпения, рисовать угловатые смуглые тела, так странно привлекательные в своей нескладности, воссоздавать на холсте то впечатление, которое оставили во мне их печальные глаза»,— пишет Шер-Гил в 1935–1936 годах [Цит. по: 11, с. 9–10].

Оглядывая творчество Шер-Гил в целом, несложно заметить свойственное ему раздвоение. Корпус работ художницы можно условно разделить на две части. Первая — работы, вдохновленные ее парижским опытом, в основном портреты натурщиц или автопортреты, свободные фигуры с открытыми жестами и в разомкнутых позах, овеянные флером богемной жизни. Из этой группы особенно знаменит «Автопортрет в образе таитянки» (1934), в котором Шер-Гил изображает себя полуобнаженной и в чем-то, возможно, экзотизирует собственное смешанное происхождение[20], смотря на себя глазами парижской и европейской публики [12]. Вторая часть — это индийские лирические пейзажи и портреты, в которых Шер-Гил запечатлевает застывшие образы индийской культуры, печальные лица и плотно закрытые женские фигуры, стремится создать типический образ «индийского народа», простых людей Индии, которых она изображает также не без налета экзотизма, как указывают и современные индийские искусствоведы [12]. Квинтэссенцией этих поисков можно считать работу «Мать Индия», где изображена молодая мама, прижимающая двоих своих маленьких детей. Дети смотрят по сторонам, их рты приоткрыты, невольно догадываешься, что они испытывают голод. Взгляд молодой матери усталый, ракурс фигуры фиксирует ее взгляд, она смотрит на зрителя снизу вверх.

Примечательно, что Шер-Гил в своих композициях нашла универсальную формулу, «трезвучие», то есть композицию из трех фигур, как называет их московский искусствовед Ирина Шептунова в посвященном художнице альбоме [11, с. 10]. Именно такой, троичный образ Бхарат Маты как матери двоих детей позднее появится в фильме «Mother India» (1957)[21]. Этот знаменитый фильм рассказывает историю тяжелой судьбы

[20] Отец художницы — аристократ Умрао Сингх Шер-Гил Маджития (1870–1954) из древнего сикхского рода. Он был знатоком санскрита и персидского, а также известен как один из первых индийских фотографов. Принимал активное участие в национально-освободительном движении в Индии. Мать Амриты, Мария Антуанетта Готтесман (1882–1948), оперная певица венгерско-еврейского происхождения.

[21] Фильм «Mother India» («Мать Индия», 1957) — режиссер Мехбуб Кхан, ремейк другого фильма Кхана — «Аурат» («Женщина», 1940). Подробнее об истории этого фильма можно прочитать в статье: Schulze B. The cinematic ‘Discovery of India’: Mehboob’s re-invention of the nation in Mother India // Social Scientist. 2002. Vol. 30. № 9/10. P. 72–87.



6. **Макбул Фида Хусейн. Без названия (Бхарат Мата).**
2005.
Холст, акрил.
105,4 × 85,1.
Галерея Аппарао, Ченнай.
Источник: smarthistory.org



7. **Налини Малани. Мать Индия (Мужество) 1 (Красные младенцы).**
2005.
Обратная роспись на акриловом листе.
122 × 91,4.
Источник: nalinimalani.com

благочестивой крестьянки-красавицы Радхи, жительницы небольшой деревни. Радха неустанно трудится на полях, выращивая пшеницу, сахарный тростник и хлопок. Она стремится дать образование двоим своим детям, чтобы освободить их от оков невежества и долгов, проходит тяжелые испытания — разрушительные наводнения и голод, теряет мужа, свекровь и остается одна с двумя детьми. Ее стойкость и преданность подчеркиваются глубокой верой и благочестием, которые помогают ей преодолевать все трудности. Мать сильная, жертвенная, охраняющая и спасающая жизнь детей — все эти грани материнского архетипа выражены в этом образе. В одной из сцен фильма жители деревни в танце образовывают карту Индии во время сбора урожая.

На рубеже XX–XXI веков: возвращение образа Родины-матери в мифологическое измерение

Собственную интерпретацию образа Бхарат Маты в виде карты создал в пятидесятую годовщину независимости Индии, в 1997 году, младший современник Амриты Шер-Гил, авангардист Макбул Фида Хусейн. Он вернулся к образу карты, ставшему к этому моменту частью массового индийского искусства, но полностью переосмыслил его, изменив акценты и обратившись к другому аспекту женского архетипа. Он поместил в границы карты Индии летящую фигуру, напоминающую скульптурные и живописные образы небесных дев-музыкантов, распространенные в традиционном индийском искусстве. Апсары в индийской мифологии живут в райской обители Индры, где они поют и играют на музыкальных инструментах, услаждая богов. В произведении Хусейна тело Бхарат Маты изображено молодым и сильным, ее фигура — подчеркнуто выразительной. В одном из первых эскизов она парит над континентом, словно разгоняя «молодую кровь» страны, управляя колесницей и нагоняя попутный ветер для самолетов.

Не случайно, что иконография Бхарат Маты Хусейна восходит не к традиционным богиням-шакти, таким как Дурга или Кали. Художник стремился выразить другой — эротический аспект женского архетипа, который созвучен европейскому архетипу Афродиты. Согласно мифологическому представлению, апсары иногда спускаются на землю, чтобы соблазнить аскетов и отвлечь их от сосредоточенной медитации усладой небесной музыки и искусным пением.

В небесной иерархии апсары являются полубожественными персонажами, их статус несколько ниже, чем у богинь-шакти — они играют роль



8. **Пушпамала Н. Родина-мать. Перформанс.** Источник: pushpamala.com

связующего звена между миром богов и миром людей. В отличие от богинь апсары традиционно изображаются обнаженными или полуобнаженными, как и духи природы — *якшини* (их можно сравнить с нимфами в греческой мифологии). Именно здесь возникла конфликтная зона — последователи хиндутвы, крайне радикального индуистского национализма, восприняли изменения сложившейся иконографии Бхарат Маты отрицательно [13]. Говоря в терминах психоаналитической традиции, аспект матери-защитницы вступил в противоречие с эротическим аспектом женского архетипа. Для представителей хиндутвы, важно было и то, что художник — мусульманин, а значит, с их точки зрения, он не имел морального права интерпретировать индуистские темы. Картина 2006 года (ил. 6) вызвала общественные протесты — начали поступать частные жалобы на художника из разных уголков Индии. Верховный суд объединил эти жалобы и передал дело на рассмотрение в Дели. С 2006 по 2008 годы длился судебный процесс по делу работы «Бхарат Мата», но по итогам процесса художник был полностью оправдан[22].

Не менее завораживающим и куда более радикальным примером интерпретации образа Бхарат Маты в современном искусстве является одноименная картина, написанная художницей Налини Малани (ил. 7). Это скупой в цветовом соотношении образ матери (будто той самой Радхи из фильма «Мать Индия»). Сразу можно заметить, что образ трагический — всё те же двое детей вместе с матерью, однако они — зародыши — вынуждены расти в полупространстве: уже снаружи ее тела, но так и не отделившись от него. Эта работа наводит на самые меланхолические размышления.

Если взглянуть на творчество художницы в целом, можно заметить, что в каждом новом проекте она работает с различными аспектами женского архетипа. Она будто пытается ответить на вопрос, как чувствует себя женщина в индийском обществе, с какими мифологиями она сталкивается каждый день? Малани проанализировала многие значительные женские образы индийской и греческой мифологии в попытке деконструировать женский архетип и, возможно, обнародовать схемы, по которым развивается, с ее точки зрения, человеческая история, и в частности история современной Индии. То, что история страны связана с женским архетипом — априорное знание для Малани. Например, в перформансе «Medeamaterial» 1993 года она переосмыслила события раздела Британской Индии сквозь призму греческой трагедии «Медея» [14, p. 432]. Образ Бхарат Маты Малани также проникнут трагическим ощущением разрыва. Мать держит в руках косу, которой она отсекла пуповину, похожую на растительную форму с завязями,— возможно они так и не разовьются в плоды. В правом нижнем углу работы, под ее косой — горстка сероватого праха, возможно, это тело, которое потеряло узнаваемые очертания[23].

В завершение стоит упомянуть перформанс «Родина-мать» (ил. 8) индийской художницы Пушпамалы Н. и поэтессы Мамты Сахар, состоявшийся 27 января 2011 года в пространстве «Blue Frog Delhi» в рамках работы ассоциации Кходж (*Khoj*

[22] Прочитать детальное решение суда можно в публикации: Maqbool Fida Husain v. Raj Kumar Pandey // Global Freedom of Expression. URL: https://globalfreedomofexpression.columbia.edu/cases/maqbool-fida-husain-v-raj-kumar-pandey/ (дата обращения: 01.03.2025).

[23] Эта картина была написана почти одновременно с проектом видеоинсталляции Н. Малани под названием «Мать Индия: транзакции для конструирования боли», вдохновленного книгой социолога Вины Дас «Language and Body: Transactions in the Construction of Pain», созданной и показанной в 2005 году. См., например, на сайте MoMA, NY.: https://www.moma.org/collection/works/188791; или на официальном сайте художницы: https://www.nalinimalani.com/video/motherindia.htm (дата обращения 01.03.2025).

International Artists' Association)[24]. В то время как Пушпамала Н. предстала перед зрителями в обличии Бхарат Маты, которая сидела на троне и вязала на сцене, Мамта Сахар произносила речь, будто вопрошающую зрителей и Бхарат Мату, воплощены ли их мечты о ликвидации детских браков, о всеобщем образовании, об уважительном отношении к женщине в индийском обществе. Для этого перформанса Сахар обратилась к наследию Нянджянгуд Тирумалаамбы, каннадаязычной журналистки и писательницы, которая воспринимается в сегодняшней Индии как одна из первых феминисток.

Заключение

В ходе исследования мы рассмотрели эволюцию женского архетипа Родины-матери и образа Бхарат Маты в современном искусстве Индии, проанализировали произведения в самых различных техниках: миниатюры, печатной графики, живописи, видеоинсталляции, перформативных практик, начав с эпохи Бенгальского Возрождения и закончив первым десятилетием XXI века.

Прежде всего отметим, что все рассмотренные образы из тех, что можно отнести к современному искусству, выражают амбивалентность новой богини — Бхарат Маты. Она одновременно богиня и простая крестьянка, жительница Индии. Такой вектор задала вневременная «икона» А. Тагора, с которой началась история визуального воплощения Бхарат Маты,— он изобразил обобщенный женский образ с нимбом, ареолом святости и в то же время — с колосьями риса в руках. Тем самым художник возвысил повседневную жизнь индийского народа и его труды — сбор урожая, богослужение, образование, ткачество. Идея сакрализации гражданского жизнеустройства воплотилась в храме Бхарат Мата Мандире.

Если в массовом искусстве образ Бхарат Маты стал в большей степени ассоциироваться с архетипом матери-защитницы и потому заимствовал традиционные атрибуты Дурги и Кали, то в изящном искусстве начиная с середины 1930-х годов происходил поиск смежных и более уязвимых аспектов материнского архетипа в контексте нарастания реалистических тенденций в искусстве. Амрита Шер-Гил изобразила Индию в облике хрупкой, но одновременно стойкой и обладающей невероятным смирением женщины (свойство ключевых героинь индийской мифологии, например, возлюбленной Рамы — Ситы).

Возвращение к мифологическому измерению образа произошло на рубеже XX и XXI столетий. М.Ф. Хусейн в позднем творчестве романтизировал эротический аспект архетипа и изобразил мать Индии в образе апсары. Современные женщины-художницы деконструируют материнский архетип, и в частности образ Бхарат Маты, обращаясь к травматическому опыту, рассказывая о страданиях, которые претерпевали индийские женщины во время исторических перемен, связанных прежде всего с обретением страной независимости. И в то же время в перформансе Пушпамалы Н. вновь пробуждается архетип Матери-защитницы Дурги, но явлен он в совершенно ином контексте, нежели столетие назад.

Таким образом, родоначальники индийского авангарда и современные художники Индии не столько стремились ретранслировать аспекты архетипических образов, закрепленных в традиционном искусстве, сколько создавали новые, и эти новые образы заключили в себе тот жизненный опыт, с которым индийское общество столкнулось впервые.

Список источников

1. Нойманн Э. Великая мать. Глубинная психология и психоанализ. М.: Добросвет, 2021. 412 с.
2. Ригведа. Избранные гимны / пер., ком. и вст. ст. Т.Я. Елизаренковой. М.: Наука, 1972. 419 с.
3. Dey D., Tripathi P. Art and feminine iconography: locating the aesthetic/profane body in the Bharat Mata paintings // National Identities. 2023. Vol. 25. № 2. P. 137–154.
4. Ramaswamy S. The Goddess and the nation. Mapping Mother India. Durham: Duke University Press, 2010. 400 p.
5. Gupta Ch. The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bharat Mata', 'Matri Bhasha' and 'Gas Mata' // Economic and Political Weekly. 2001. Vol. 36. № 45. P. 4291–4299.
6. Jha S. The life and times of Bharat Mata // Manushi. 2004. Vol. 7. № 142. P. 34–38.
7. Sharma K. Mother India: the role of the maternal figure in establishing legal subjectivity // Law Critique. 2018. № 29. P. 1–29. https://doi.org/10.1007/s10978-017-9197-4.

[24] Впервые показан на языке каннада в Бангалоре (Samuha Artist Project, ADA Rangamandira) в 2010 году.

8. Кузина Е.О. Ключевые течения в изобразительном искусстве Индии 1940–1970-х годов: истоки, формирование, компоненты художественного метода : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2024. 31 с. URL: https://sias.ru/upload/iblock/d53/lji4felwv0wxq7jb47j604ke533dww5m/AVTOREFERAT-.pdf (дата обращения: 01.03.2025).
9. Davis R. Gods in print. Masterpieces of India's mythological art. A century of sacred art (1870–1970). San Rafael, CA: Mandala Publishing, 2012. 226 p.
10. Ramaswamy S. Maps and Mother Goddesses in modern India // Imago Mundi. Vol. 53. 2001. P. 97–114.
11. Амрита Шер-Гил : альбом / авт.-сост. И.И. Шептунова. М.: Изобразительное искусство, 1983. 63 с.
12. Mathur S. Retake of Amrita Sher-Gil's self-portrait as Tahitian // 20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary / ed. by P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 84–95.
13. Kapur G. Modernist myths and the exhale of Maqbool Vida Husain // 20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary / ed. by P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 326–341.
14. Balaram R. Exit wounds: practice and politics of performance art in India // 20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary / ed. by P. Mitter, P.D. Mukherji, R. Balaram. L.: Thames & Hudson, 2022. P. 424–443.

References

1. Neumann, E. (2021) *The Great Mother. Depth psychology and psychoanalysis.* Moscow: Dobrosvet. (In Russ.)
2. Elizarenkova, T.Ya. (transl.) (1972) *Rigveda. Selected hymns*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
3. Dey, D. and Tripathi, P. (2023) 'Art and feminine iconography: locating the aesthetic/profane body in the Bharat Mata paintings', *National Identities,* 25(2), pp. 137–154.
4. Ramaswamy, S. (2010) *The Goddess and the nation. Mapping Mother India.* Durham: Duke University Press.
5. Gupta, Ch. (2001) 'The Icon of Mother in Late Colonial North India: 'Bharat Mata', 'Matri Bhasha' and 'Gas Mata'', *Economic and Political Weekly,* 36(45), pp. 4291–4299.
6. Jha, S. (2004) 'The life and times of Bharat Mata', *Manushi,* 7(142), pp. 34–38.
7. Sharma, K. (2018) 'Mother India: the role of the maternal figure in establishing legal subjectivity', *Law Critique,* (29), pp. 1–29. doi:10.1007/s10978-017-9197-4.
8. Kuzina, E.O. (2024) *Key trends in the fine arts of India in the 1940s–1970s: origins, formation, components of the artistic method.* Cand. Art Sc. thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
9. Davis, R. (2012) *Gods in print. Masterpieces of India's mythological art. A century of sacred art 1870–1970).* San Rafael, CA: Mandala Publishing.
10. Ramaswamy, S. (2001) 'Maps and Mother Goddesses in modern India', *Imago Mundi,* 53, pp. 97–114.
11. Sheptunova, I.I. (comp.) (1983) *Amrita Sher-Gil* [Album]. Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
12. Mathur, S. (2022) 'Retake of Amrita Sher-Gil's self-portrait as Tahitian', in Mitter, P., Mukherji, P.D. and Balaram, R. (eds.) *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary.* L.: Thames & Hudson, pp. 84–95.
13. Kapur, G. (2022) 'Modernist myths and the exhale of Maqbool Vida Husain', in Mitter, P., Mukherji, P.D. and Balaram, R. (eds.) *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary.* L.: Thames & Hudson, pp. 326–341.
14. Balaram, R. (2022) 'Exit wounds: practice and politics of performance art in India', in Mitter, P., Mukherji, P.D. and Balaram, R. (eds.) *20th century Indian art: modern, post-independence, contemporary.* L.: Thames & Hudson, pp. 424–443.

Информация об авторе

Кузина Елизавета Олеговна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела теории искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, asilandco@yahoo.com, https://orcid.org/0000-0002-0835-9531, SPIN-код (Science Index): 6035-5314.

Information about the author

Elizaveta Olegovna Kuzina, Cand. Sc. (Art History), Research Fellow, Department of Art Theory, Research Institute for Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, asilandco@yahoo.com, https://orcid.org/0000-0002-0835-9531, SPIN-code (Science Index): 6035-5314.

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

Статья поступила в редакцию 01.03.2025; одобрена после рецензирования 12.03.2025; принята к публикации 14.03.2025.
The article was received by the editorial board on 01 March 2025; approved after reviewing on 12 March 2025; accepted for publication on 14 March 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 136–159. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 136–159. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036:76:7.046.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.009

Образ мира в графике Алтая: этноархаика в современном искусстве



Лебедева Екатерина Вячеславовна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
arte_lebedeva@mail.ru

Аннотация. Алтайский фольклор представляет собой комплекс повествований, во многом основанный на мифах и легендах, которые нашли отражение в наследии ряда художников второй половины XX – начала XXI века. Тема влияния семантики ритуальных предметов и текстов на графику Алтая в искусствоведении далеко не исчерпана, в то время как современные художники продолжают цитировать в своих произведениях мотивы, уже ставшие традиционными. Целью данной статьи является анализ и интерпретация образов мира в современной графике Алтая. В центре внимания — рецепция символики ритуальных предметов, текстов и мифологических образов, представленных в произведениях изобразительного искусства, которые принято относить к направлению этноархаики (или неоархаики, археоарта, метаисторического экспрессионизма). Рассмотрев влияние форм и приемов народной культуры на графические работы современных мастеров, автор определил, что заимствование проявляется как в семантике, так и стилистике произведений: в изображениях разделенной на структуры вселенной присутствуют «проводники» между мирами — дерево, аил, огонь; в образах Мирового древа и Хана Алтая прослеживается обращение к представлениям о мире духов и к героическому эпосу. Произведения, включающие элементы мифологии, отличаются едиными чертами, схожими с характеристиками предметов первобытного искусства и культуры, выраженными в линеарном построении, преобладании округлой пластики, разномасштабности фигур, несоблюдении законов линейной перспективы, совмещении объектов реальных и вымышленных. Влияние рисунков алтайских бубнов прослеживается в схематичном отображении мира, монохромном колорите, совмещении солнца и луны в структуре верхнего мира. Декоративные формы способствуют передаче идеи взаимосвязи человека и космоса. Образы произведений алтайских художников-графиков соотносятся с мифологией и эпосом, раскрывая связь трех миров и победы добра над злом. Изучение мифологических образов и этнокультурных архетипов в современном изобразительном искусстве Алтая позволяет понять специфику художественного воплощения мифологических представлений и их влияние на организацию художественного пространства, глубже анализировать работы мастеров, наконец, сохранить самобытность и целостность национальной культуры.

Ключевые слова: современное изобразительное искусство, искусство Алтая, графика, печатная графика, этноархаика, неоархаика, археоарт, метаисторический экспрессионизм, алтайская мифология, образ мира, алтайский эпос

Для цитирования: Лебедева Е.В. Образ мира в графике Алтая: этноархаика в современном искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 136–159. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1169.

© Лебедева Е.В., 2025

Original article

The image of the world in Altai graphics: ethnoarchaism in contemporary art

Ekaterina V. Lebedeva

The State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
arte_lebedeva@mail.ru

Abstract. Altai folklore constitutes a complex of narratives, largely based on myths and legends, which are reflected in the heritage of a number of artists of the second half of the 20th – early 21st century. The theme of the influence of the semantics of ritual objects and texts on the graphic art of Altai is a topic which has yet to be exhausted in art history, with contemporary artists continuing to quote motifs that have already become traditional in their works. The present article aims to analyse and interpret images of the world in contemporary graphics of Altai, focusing on the reception of the symbolism of ritual objects, texts and mythological images presented in works of fine art, which are usually referred to the ethnoarchaic (or neoarchaic, archaeoart, metahistorical expressionism) trend. The analysis reveals that the borrowing is manifested in the semantics and stylistics of the works, as evidenced by the images of the universe divided into structures where "guides" between the worlds — wood, ail, fire — are present. Additionally, the images of the World Tree and the Khan Altai reference the representations of the world of spirits and the heroic epic. The works, which incorporate elements of mythology, are distinguished by common features analogous to the characteristics of artefacts of primitive art and culture, expressed in linear construction, predominance of rounded plasticity, different scale of figures, non-compliance with the laws of linear perspective, combination of real and imaginary objects. The influence of Altai tambourine drawings can be traced in the schematic representation of the world, monochrome colouring, and the combination of the sun and the moon in the structure of the upper world. Decorative forms contribute to conveying the idea of the interconnection of man and the cosmos. The images of Altai graphic artists' works correlate with mythology and epic, revealing the connection of the three worlds and the victory of good over evil. The study of mythological images and ethnocultural archetypes in the contemporary fine arts of Altai allows us to understand the specifics of the artistic embodiment of mythological representations and their influence on the organisation of artistic space, to analyse the works of masters more deeply, and, finally, to preserve the identity and integrity of national culture.

Keywords: contemporary fine art, Altai art, graphics, printed graphics, ethnoarchaic, neoarchaic, archeoart, metahistorical expressionism, Altai mythology, image of the world, Altai epos

For citation: Lebedeva, E.V. (2025) 'The image of the world in Altai graphics: ethnoarchaism in contemporary art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 136–159. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.009. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1169. (In Russ.)

Введение

Современные алтайские графики часто используют символику и мотивы, корнями уходящие в фольклор. Рецепция традиционной культуры нередко проявляется в изображениях духов природы, животных и растений, которые играют важную роль в мифологии коренных народов Алтая: «Искусство профессиональных мастеров Алтая характеризуется многообразием подходов к интерпретации мифологических образов. Преемственность мифологического мышления возвращает к этнокультурным особенностям

образного мировосприятия, интерпретации в русле наследования символизма и антропоморфизма» [1, с. 2].

Сфера влияния мифологии и эпоса на алтайское искусство столь богата, что, несмотря на существующие исследования, остаются еще нерешенные вопросы. Интерпретация связанных с мифологией и древней культурой Алтая сюжетов и образов, которые воплощены в современных графических произведениях,— одна из малоизученных тем.

Надо отметить, что методологическую базу исследования по этой теме составляют труды по такому направлению в искусстве последней четверти XX – первой четверти XXI века, которое имеет несколько наименований: этноархаика, археоарт, неоархаика, археоавангард, этноавангард, метаисторический экспрессионизм. В случае если акцент делается на экспликации средствами современного искусства наследия архаических и традиционных культур, то используются первые три термина. Древность в таком случае прочитывается как совокупность текстов (в роли которых выступают археологические и этнографические артефакты), точнее — как система знаков. В этом русле лежат исследования В.Ф. Чиркова [2; 3; 4 и др.], О.М. Галыгиной [2; 3; 5 и др.], А.Г. Кичигиной [6; 7], Т.С. Коробейниковой [8], Е.П. Маточкина [9; 10], Т.В. Зениной [11], Н.С. Поповой [12; 13], И.П. Рещиковой [14; 15]. Этими искусствоведами установлен ряд отличительных формально-содержательных черт, присущих творчеству художников этого направления: это знаковость («подача изображаемого в качестве универсализирующего символа некой особой реальности»), цитатность, эклектичность, тяготение к коллажу, нефигуративности, абстрактности, утрированной графичности, космогоничность и глубочайшая метафоричность изображения [15, с. 348–349], особая выразительная роль света, фактуры, «звучность цвета» [16]. За этим последовало теоретическое обоснование художественного стиля «метаисторический экспрессионизм» и выяснение его операционального потенциала в анализе творчества ряда художников. Здесь мифическая реальность предстает как сюжеты метаистории (истории не реальной, а космогонической, которая с позиции человека традиционной культуры воспринимается как истинная [17]), транслирующие высшие смыслы с помощью выразительных средств экспрессионизма. Эту концепцию разрабатывают в теоретическом и практическом аспектах М.Ю. Шишин [18; 19; 20 и др.], С.М. Белокурова [17; 20; 21 и др.], Т.В. Иккерт [22], Д. Уранчимэг [23] и др. Метаисторический экспрессионизм как стиль изобразительного искусства ими охарактеризован как региональный (связанный с творческим осмыслением и отражением исторического и культурного наследия Сибири и Монголии), отличающийся условным пластическим языком, интересом к архаическому искусству (в частности, к петроглифике), глубокой рефлексией над этническими и историческими темами, а через них — над особого рода духовно-исторической реальностью.

В исследовании сюжетов и образов алтайской мифологии, символики сказаний и ритуалов исследование опирается на труды А.В. Анохина [24], Г.Н. Потанина [25], Л.П. Потапова [26], А.М. Сагалаева [27], О.Б. Христофоровой [28], У. Харвы [29] и Е.Е. Ямаевой [30], Е.В. Нам [31]. Сам эпос является важнейшим источником для понимания образов: в произведениях К.И. Козлова «Чейнеш и Карабаш»[1], А.Г. Калкина «Маадай-Кара»[2] и «Очы-Бала»[3] раскрывается суть мифологической картины мира алтайцев. К иллюстрированию легенд Алтая обращался целый ряд художников, которые раскрывали литературные образы, апеллируя к наследию первобытной культуры и народному искусству.

Переходя к изучению алтайской графики в указанном нами аспекте, отметим, что большой интерес представляют труды о наследии В.А. Раменского, крупнейшего мастера графики на Алтае. Ю.В. Раменская в своей монографии [32] раскрыла особенности его творчества, в том числе посвященного эпосу и сказкам Алтая. Другим художникам-графикам научное сообщество уделяло меньше внимания. Отметим статьи про мастеров: О.В. Сидоровой об Аркадии Казанцеве [33], М.Ю. Шишина «Графика Валерия Тебекова» [34], Н.В. Виницкой «Художественный символизм Николая Чепокова» [35], С.А. Жука «Символы и образы алтайской мифологии в творчестве художника-педагога З.М. Ибрагимова» [36].

В своем исследовании мы сосредоточимся на анализе и интерпретации образов мира в современной графике Алтая, применяя семантический, формально-стилистический и сравнительный методы.

[1] Козлов К.И. Чейнеш и Карабаш. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1971. 32 с.

[2] «Маадай-Кара»: алтайский героический эпос / сказитель А. Калкин; запись от сказителя, подстроч. пер., науч. ред., ст. и примеч. С. Суразакова; поэтич. пер. А. Плитченко; предисл. А. Адарова; ил. И. Ортонулова; ст. Б. Шульгина «Об алтайском кае». Горно-Алтайск: Алтайское книжное издательство, Горно-Алтайское отделение, 1979. 269 с.

[3] Алтайские героические сказания / сказитель А. Калкин; пер. с алт. А. Плитченко; вст. ст. А. Адарова. М.: Современник, 1983. 288 с.

Анализ и интерпретация образов мира в современной графике Алтая

В современной графике алтайских художников можно без труда обнаружить сходство с изображениями на традиционных бубнах и календарях. Ряд мастеров обращается к иллюстрированию народного эпоса, который тесно связан с мифологией. У других встречаются зарисовки предметов этнографии, что позволяет говорить об осведомленности художников в тонкостях народного представления о мире. Рассмотрим подробнее произведения нескольких современных представителей алтайской графики: В.А. Раменского, И.И. Ортонулова, В.Г. Тебекова, З.М. Ибрагимова, А.В. Казанцева, Н.А. Чепокова. В их творчестве заметны рецепции традиционных форм культуры.

Ключевым аспектом алтайского восприятия вселенной является членение универсума на ярусы [24; 25; 26; 27]. Дерево представляет собой наглядную модель мира, поскольку оно уходит корнями в подземный (нижний) мир, ствол находится в среднем (земном), в вершина уходит в небеса — к трону Ульгеня (верховного божества). Таким образом, вертикальное расположение ствола позволяет соединить мир живых существ, духов и богов. Эта линия устанавливает гармонию между уровнями вселенной.

Могучий тополь — распространенный мотив в графике Алтая. В.А. Раменский в иллюстрации «Эрсамыр и Эрлик-бий» (ил. 1) изобразил дерево, которое возносится над облаками. У основания находятся две собаки. Если мы обратимся к эпосу «Маадай-Кара», то станет ясна их символика:

У основания ствола,
Чтоб нечисть злая не смогла
Пройти, вселить в народы страх,
Сидят на кованых цепях,
Шулмусам тропы заступив,
Путь Эрлик-бия преградив,
Два черных пса сторожевых —
Тайгыла,— неусыпно злых[4].

Лай собак намекает на приближение темных сил, предостерегает людей от угрозы. Волнения и опасность для собак и птиц в эпосе свидетельствует о предстоящей битве батыра с силами зла, что прослеживается на примере эпоса «Очы-Бала»:

Он псов покликал боевых,
Двух беркутов сторожевых,
Не прибежали кобели —
Лежат убитые в пыли[5].

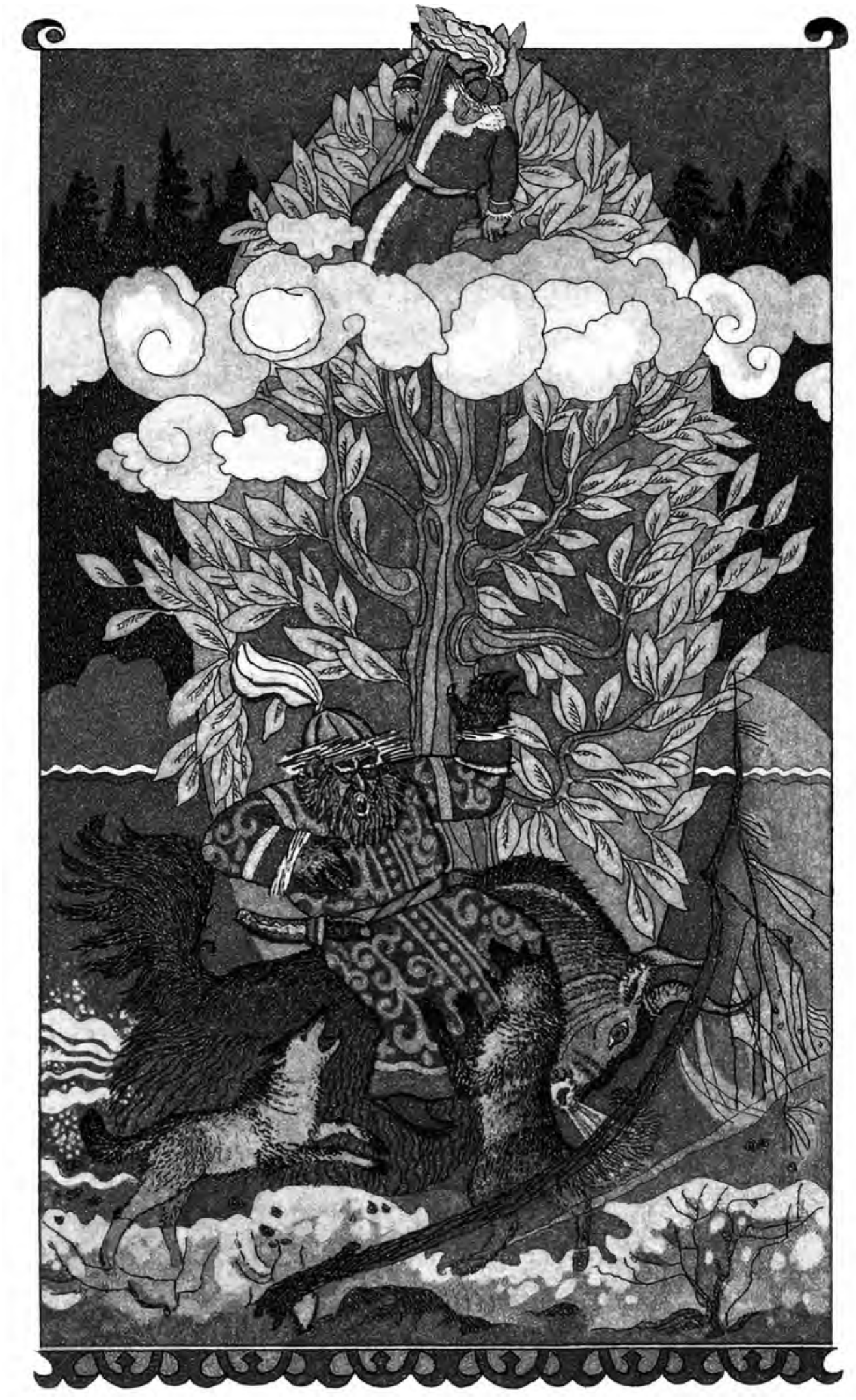
В.А. Раменский создал тревожную атмосферу с помощью тонального напряжения. В иллюстрации преобладают темные тона, самой светлой представляется небесная сфера, представленная в виде облаков. Всё изображение заполнено декоративными элементами, создается ощущение тесноты в пространстве. При этом дерево не поместилось в узкие рамки, оно выходит за пределы гравюры, что подчеркивает его крупный размер. В эпосе такое древо описывается «стоствольным исполином»[6], художник подчеркивает его мощь при помощи композиционного построения. Схожим приемом пользуется и И.И. Ортонулов в иллюстрации к «Маадай-Кара». Читатель не видит вершину тополя, а на его сказочную природу намекают цветущие бутоны в листве.

Как отмечает Ю.В. Раменская, «творческие экспедиции в Горный Алтай с зарисовками быта, флоры и фауны края, с изучением трудов фольклористов, этнографов и искусства древних алтайцев стали важными этапами работы над книгами» [32, с. 19]. Эта особенность, тщательное рассмотрение изображаемого предмета на конкретных примерах из жизни, характерна и для И.И. Ортонулова, который занимался зарисовками Пазырыкских курганов. Данный опыт способствовал передаче атмосферы ушедшей эпохи, полной загадочных, неисследованных явлений и мистических представлений. Это подтверждается наблюдением Т.С. Коробейниковой: «Сибирь предоставляет возможность через наследие прошлого проникнуть к “началам начал”, к той знаковой системе <…> в которой еще нет разрыва между человеком и природой. Именно желание проникнуть в истоки мироздания (знанием о которых владели древние народы территорий Сибири) направляло многих художников к участию в археологических раскопках, изучению истории» [8, с. 51]. Обращение к архетипам способствует считыванию образа аудиторией.

В книжных иллюстрациях художники перерабатывали также орнаментальные мотивы прикладного искусства, таких как сосуды, ковры, календари, бубны. В иллюстрацию В.А. Раменского «Эрсамыр и Эрлик-бий» органично включены разнообразные узоры, пространство делится на горизонтальные полосы, что задает композиционный ритм. При этом художник уходит от четкого геометрического построения, использует плавные линии. График совмещает приемы станковой и декоративно-прикладной композиции, наблюдения из жизни и стилизацию, что соответствует литературной основе произведения.

В иллюстрации А.В. Казанцева к сказанию «Кан-Алтай» (ил. 2) показано древо с множеством переплетающихся ветвей, и его вершина снова уходит к небосводу. У подножия расположился сказитель

[4] Маадай-Кара. Указ. соч. С. 13.
[5] Алтайские героические сказания. Указ. соч. С. 273–274.
[6] Маадай-Кара. Указ. соч. С. 12.



1. **В.А. Раменский. Иллюстрация «Эрсамыр и Эрлик-бий» к книге А.Л. Гарф, П.В. Кучияка «Алтайские сказки».** 1991. Бумага, офорт, акватинта. 38 × 20. Собственность семьи художника. Источник: [32]



2. **А.В. Казанцев. Иллюстрация к книге алтайских эпических сказаний «Кан-Алтай».** 2010. Бумага, тушь, перо. 19,2 × 19,2. Государственный художественный музей Алтайского края, Г-5447. Источник: Государственный каталог Музейного фонда РФ, № 20486313

с типичным для героя музыкальным инструментом топшууром. Здесь меньше детализации, однако «мелизмы», мелкие детали, штрихи, графические украшения снова говорят о внимательном изучении художником декоративно-прикладного искусства алтайцев. Он тщательно прорисовывает орнамент бытовых предметов: седла, хлыста, сосуда. Такой исследовательский подход художника к изображаемому прослеживается у ряда мастеров, обращающихся к образу Алтая.

Древо в иллюстрации А.В. Казанцева расположено на «Мировой горе», на которой Ульгень находился во время творения мира. Вокруг этого объекта всегда светят солнце и луна [29, с. 42]. Такое расположение небесных тел представлено и на шаманских бубнах. Слева находится солнце, справа — месяц, так светила располагаются в теплое время года, поскольку камлание шамана происходило до осени, пока небо «не замерзало» [28, с. 57]. То есть время связи людей с духами в данном случае соотносится с периодом обращения к легендарному прошлому. Свидетелями этого события становятся идолы, духи предков, словно они были вызваны мистическим пением рассказчика.



3. **Алтайский бубен. Материалы из коллекции «Фототека НИИХП».** 1950–1990-е. Пленка, негатив. 6 × 9. Репродукция из книги С.В. Иванова «Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в.» [37]. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Источник: Государственный каталог Музейного фонда РФ, № 31541020

Изображения солнца и луны имеют сакральный характер, придают иллюстрациям В.А. Раменского планетарный масштаб, как отмечает О.В. Сидорова [33, с. 183], это наблюдение касается и произведений А.В. Казанцева.

На алтайском бубне (ил. 3) из книги С.В. Иванова «Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в.» [37] запечатлено представление о мире, который делится на горизонтальные секторы, в центре находится вертикаль — ось мира, образ первопредка шамана. В нижней части изображения представлены дерево с жертвенной лошадью и камлающий шаман. Примечательно, что в эпосе в виде горы воплощен спящий богатырь. Так устанавливается связь между образом шамана, сказителя и героя эпоса. В фольклоре батыр нередко побеждает Эрлика (например, в «Маадай-Кара» и «Чейнеш и Карабаш») или его свиту («Кан-Алтын», «Очы-Бала») — способствует торжеству мира на земле. Шаман приносит подношения богам и проводит обряды для благополучного существования людей, при этом шаман-предок передает свою силу последующим поколениям, является их заступником. Рассказчик легенд же разделяет мудрость с народом, что также способствует постижению процветания при жизни и после смерти.

На особую семантическую связь образов топшуура, коня и бубна обратила внимание специалист по этнографии Е.Е. Ямаева. Если у сказителя в качестве ездового животного может выступать топшуур, то у шамана таковым является бубен [30, с. 85]. Стоит отметить, что основой данных атрибутов является древесина, этот материал согласовывается с сакральной ролью Мирового древа. Для постижения основ мироздания важным элементом является связь с идеей Мировой оси. Существует также аналогия между функцией оружия и музыки. Так, например, в сказании «Кан-Алтын» богатырь уничтожает злые силы с помощью звуков шоора[7]. Этот духовой музыкальный инструмент изготавливается из ствола растения, является связующим звеном между природой, человеком и миром духов.

Местное население Алтая создавало подобие древа, посаженного Творцом, для привязывания жертвенных животных и в качестве символа столпа, держащего небо [29, с. 34]. Данные сооружения могли увенчиваться фигурами птиц, что соотносится с образом Мирового древа. В эпосе «Маадай-Кара» на верху кроны дерева расположены золотые кукушки, а ниже — черные беркуты. В заставке В.А. Раменского к «Алтайским сказкам» (ил. 4) в верхней части изображено птичье гнездо, а внизу — водная гладь. В мифологии у подножия срединной вертикали находится молочное озеро, из которого дух рождения черпает жизненную силу для новорожденных [29, с. 54]. В героическом эпосе Маадай-Кара молочное озеро образуется во время оплакивания своего ребенка Алтын-Таргой. Роль мировой оси здесь выполняет также коновязь, которая находится вблизи тополя и озера.

Столбы служат посредниками между мирами, с их помощью жертвы переносятся богам. Это аналог Мировой оси, которая служит основой мирового порядка [31, с. 279], способствует становлению гармонии во вселенной. Для установления благополучия на земле необходимым является обращение к иным мирам и дарование жертв духам. В графических изображениях нередко главный объект представлен в виде вертикального акцента, который является композиционным центром.

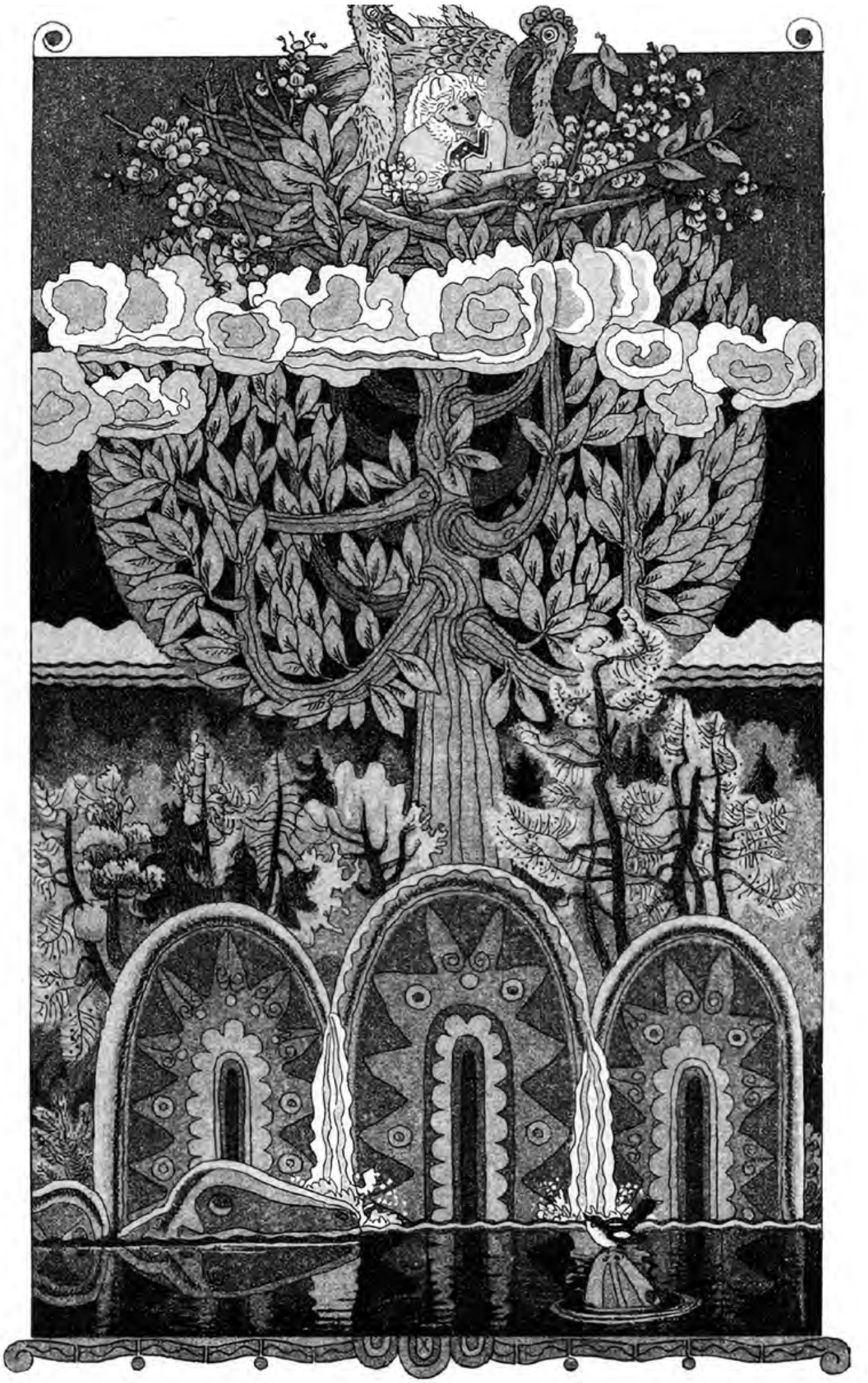
В иллюстрации В.А. Раменского «Священный марал» (ил. 5) дерево расположено позади аила, и на вершине изображения уже находятся не ветви, а образ животного. На дальнем плане представлена гора, что подчеркивает членение мира на ярусы. Олень соотносится с верхним миром, поскольку его рога, подобно ветвям древа, устремляются ввысь. Он также может быть представлен в качестве духа-помощника шамана или, согласно тотемизму, быть прародителем рода. Для народов Алтая пространство юрты или аила является сакральным, поэтому художник неслучайно выбрал место вознесения марала. Вертикальное отверстие над очагом служило, прежде всего, для связи с миром духов [38, с. 102]. Треугольная форма жилища также соотносится со стилизованным образом Мировой горы, ее устремление ввысь отвечает идее срединной вертикали мира.

В качестве образа Мировой оси для обрядов строили отдельный аил с установленным стволом дерева в центре. Верхняя часть стебля выходила в отверстие дымохода. Во время камлания шаман поднимался по специальным зарубкам — ступеням на крышу, словно по слоям неба. Пространство иллюстрации выстраивается с использованием ритма вертикальных и горизонтальных членений. Горизонтальное расположение ветвей дерева и облаков позволяет провести аналогию с постепенным восхождением. При этом другие изображенные животные, корова и конь, не поднимаются выше облаков, а только наблюдают, это могут быть советники путника.

Чтобы добраться до верховного бога, обитающего за луной и солнцем, алтайский шаман должен преодолеть семь (по другим данным девять) небесных слоев. Но достигнув пятого — Полярной звезды, он возвращается обратно [29, с. 36]. Подземный мир тоже разделен на слои, куда может отправиться шаман. Однако он не ведет диалог с богами напрямую, эту функцию осуществляют духи и дети Ульгеня и Эрлика. Так, например, в рассмотренном выше изображении на бубне (ил. 3) в качестве помощников шамана присутствуют дочери верховного бога.

М.Ю. Шишин справедливо отмечает: «У людей традиционной культуры господствовал иной тип мировоззрения — целостный, нерасчлененный; единство с миром было естественно для человека. Он воспринимал его как животворящий космос, и чтобы его не только почувствовать, но и познать, человек формировал мифологию и искусство. Из магмы мира извлекались и образы небожителей, и символы. И, на наш взгляд, именно реконструкция этого целостного видения, бытование образа как живого символа является одной из общих задач для художников стиля метаисторического экспрессионизма» [18, с. 114]. Мы также можем видеть и в эпосе, как природа взаимодействует с человеком, животный и растительный мир способствуют передаче информации к высшим существам. Такое представление было характерно для архаических сообществ, сохраняется оно и в современной традиционной культуре Горного Алтая.

[7] Алтайские героические сказания: Очи-Бала, Кан-Алтын. Новосибирск: Наука. Сибирское издательско-полиграфическое и книготорговое предприятие РАН. 1997. С. 634.



4. **В.А. Раменский. Иллюстрация к книге «Алтайские сказки».** 1992. Бумага, офорт, акватинта. 22,8 × 12,5. Государственный музей истории литературы, искусства и культуры Алтая. Источник: [32]



5. **В.А. Раменский. Иллюстрация «Священный марал» к книге А.Л. Гарф, П.В. Кучияка «Алтайские сказки».** 1992. Бумага, офорт, акватинта. 14 × 9,6. Собственность семьи художника. Источник: [32]



6. **В.А. Раменский. Заставка «Шаман» к книге А.Л. Гарф, П.В. Кучияка «Алтайские сказки».** 1991. Бумага, офорт, акватинта. 6 × 10. Собственность семьи художника. Источник: [32]

Одним из основных символов в структуре аила является круг, который служит основанием жилища. Круг — это знак вечного движения в природе, символ солнца, эволюции, развития жизни [39, с. 17]. Круглая форма характерна для бубна, который является «картой» шамана, поэтому на нем изображаются основные слои мира. Земля в алтайской мифологии является подобием блюда. В.А. Раменский в качестве заставки к «Алтайским сказкам» (ил. 6) выбрал мотив камлающего шамана, который попадает в круглое священное пространство. Расположение кама, словно парящего в небе, соотносится и с одной из ступеней Мирового древа, ветви которого изображены рядом. Рот персонажа открыт, поскольку в процессе камлания шаман мог издавать звуки, подражающие животному-покровителю.

Орнаменты по краям иллюстрации представляют собой узоры, в которые включены и зооморфные образы. Подобная стилизация животных свойственна как алтайским петроглифам, так и скифским орнаментам, лаконичным и линеарным. В Пазырыкских курганах были найдены кожаные аппликации (ил. 7), деревянные резные фигуры и татуировки схожего типа. Примечательно, что в таких декоративных росписях и предметах преобладают округлые формы, плавные линии, соединение стилизованного изображения реального мира и фантазии, эти приемы заимствуют графики.

Н.С. Попова выявляет такую характерную особенность сибирской неоархаики, как использование эстетики сибирского неолита и бронзового века. Художники опирались на корпус археологического знания; дальнейшее развитие направления пошло по пути приращения этнографического знания и приобщения к живым традициям коренных народов Сибири [12, с. 9–10]. Такое обращение к традициям древней и современной народной культуры позволяет создать особую вневременную атмосферу, раскрыть вечно актуальные проблемы человека.

Бытовой и одновременно мистический сюжет создает З.М. Ибрагимов в произведении «Камлание перед охотой» (ил. 8). Он изображает таинственную обстановку вокруг героев. Бубен в данном примере находится в верхней части изображения, рядом с луной, и соотносится с солнцем. В основе композиционного построения лежит форма треугольника, отсылающего к очертаниям аила или, скорее ритуального шалаша, в который входит шаман. Герои, вероятно охотники, сидят на полу и наблюдают за обрядом. Стен и крыши у помещения будто нет, пространство создано условное. Под ногами кама — необычное свечение, словно запечатлен момент вознесения. Художник представил камлание в определенной ситуации, показано предвосхищение добычи: в такой молитве шаман



7. **Украшение седельной покрышки. Пазырыкская культура.**
V в. до н. э.
Аппликация, кожа.
21 × 34.
Государственный Эрмитаж.
Источник: hermitagemuseum.org

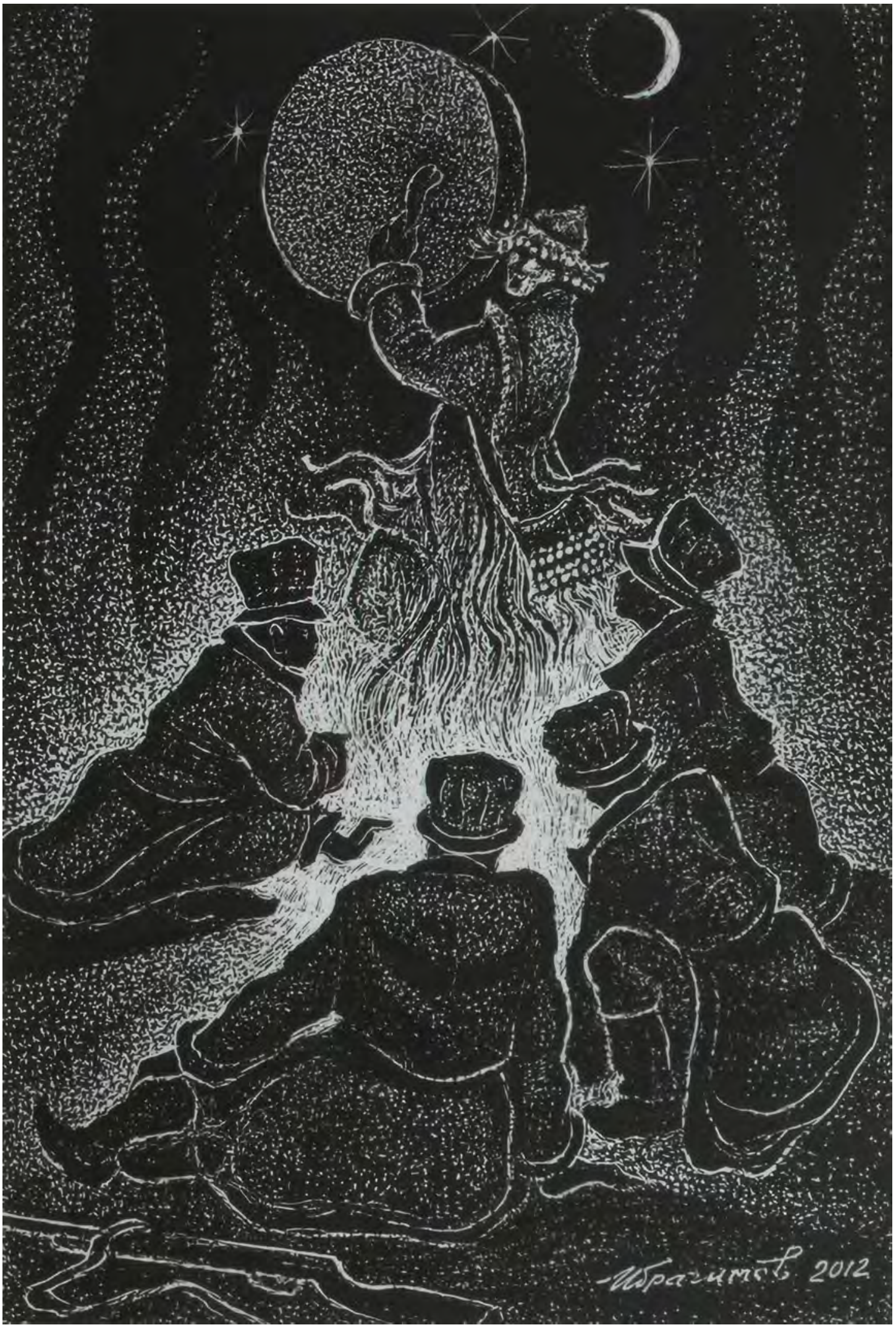
ловит тени зверей, которые впоследствии станут трофеем звероловов. Примечательно, что этнографически материалы подтверждают: на бубне часто присутствует изображение животных, которые являются ранее принесенными в жертву божествам (ил. 9); то есть демонстрируется иная реальность, в которой они продолжают существовать, исполняя свое предназначение — помощь людям. Так воплощается типичная задача, объединяющая жизни людей разных эпох,— желание обеспечить свое окружение пропитанием.

Тема обращения к высшим силам в более мистическом ключе раскрывается в эстетике символизма. В.Г. Тебеков в рисунке «Дух Алтая» (ил. 10) представляет шамана в условном пространстве, где утрачивается линия горизонта. Как отметил М.Ю. Шишин, «персонажи обретают “внеопорное” существование <…> Это проекция на листе особого рода метафизических видений, в котором фигуры, да и все объекты, имеют не телесно-плотное состояние» [34, с. 131]. Этот прием способствует созданию особой атмосферы обряда, в котором кам путешествует в иные миры. Повсюду парят духи, маски, и идолы словно оживают, становясь активными участниками процесса. У антропоморфных существ, которые включены в пространство рисунка, имеются бубны с личинами, стилизованные культовые предметы напоминают примеры, представленные ранее.

Для шамана подобием транспорта является бубен, который обтягивается кожей животного (ягненка, оленя). В данном случае персонаж восседает на быке, что может намекать на материалы его сакрального инструмента; таким образом снова в мире духов мертвое оживает. В узоре также можно увидеть череп рогатого скота. Динамичная композиция создает впечатление активно сменяющихся локаций, сопровождающих ритуальное путешествие героя.

Линейный рисунок с легким введением тона тоже способствует ощущению призрачного пространства. Художник использует образы народного искусства, при этом придает индивидуальное прочтение сюжету.

Схожими приемами пользуется и Н.А. Чепоков в изображении «Хан-Алтай» (ил. 11). В иллюстрации преобладают округлые формы, линейное построение создает бестелесные образы, подобные призракам, над землей возносится образ всевышнего. Представлен обобщенный образ картины мира



8. **З.М. Ибрагимов. Камлание перед охотой. Из серии «Духи Горного Алтая».** 2010. Бумага, смешанная техника. 22,5 × 15,2. Государственный художественный музей Алтайского края. Источник: Государственный каталог Музейного фонда РФ, № 24339319

9. **И.П. Лавров (?). Рисунок «Бубен алтайцев».** 1880-е. Ватман, картон, карандаш. 20,3 × 32,5. Иркутский областной краеведческий музей имени Н.Н. Муравьева-Амурского. Источник: Государственный каталог Музейного фонда РФ, № 19547009

алтайцев, в котором обожествляется природа, мир разделяется на слои, озера представляют собой чаши, вокруг земного пространства находится Мировой океан и «Пояс земли» в виде леса. Архетип духа первопредков используется и В.Г. Тебековым как самостоятельный и сюжетообразующий.

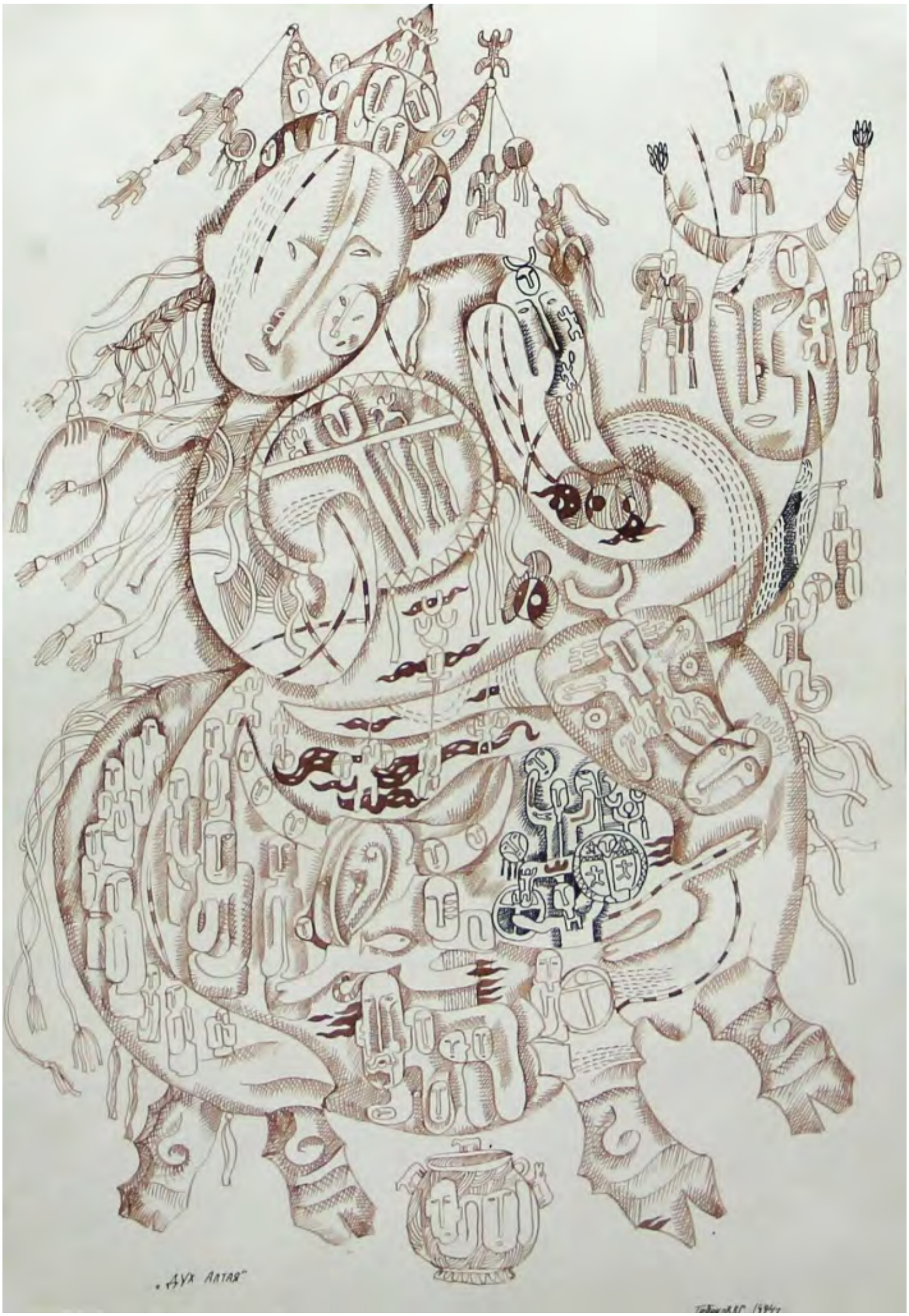
В графике Чепокова за пределами земного мира и внутри него также представлены таинственные духи. Н.В. Виницкая представила интерпретацию «каймы» иллюстрации, в которой четырнадцать ликов отвечает количеству крупных сеоков (родов) алтайцев, а шесть антропоморфных изображений в центре композиции символизируют число племен, проживающих на территории Алтая (теленгиты, телеуты, тубалары, чалканцы, кумандинцы, алтай-кижи) [35, с. 300]. Разномасштабное линеарное изображение героев напоминает стилистику петроглифов.

В центральной части графического изображения присутствует аил с зажженным очагом. Огонь — еще один символ связи с миром духов. Поскольку дым поднимается к небу, считается, что жертвы, брошенные в костер, передаются богам. Перед трапезой или во время обрядов огню могли жертвовать еду или напиток, в основном масло. Алтайское население могло проводить обряд «кормления» огня без помощи шамана, поэтому в бытовых сценах и пейзажах нередко присутствует пламя, что составляет сюжетную основу произведения.

Активную роль в дополнении и раскрытии художественного образа литературных строк играет пейзаж, который иногда становится «главным героем» [41, с. 174]. В иллюстрации В.А. Раменского к сборнику стихов «Алтай — золотая земля» (ил. 12) представлен сказитель с топшууром у костра. С помощью горлового пения и игры на инструменте традиционно происходит повествование героического эпоса, в ходе которого певец вызывает образы всадников-предков. Поскольку шаманский бубен способствует взаимодействию кама с иными мирами при помощи звука, мелодия имеет важное ритуальное значение — музыка позволяет сказителю обращаться к внеземным существам.

В легенде «Чейнеш и Карабаш»[9] можно проследить диалог между человеком и вселенной, где человек — это активный участник событий, а не просто наблюдатель. Раменский запечатлел момент превращения героев (ил. 13): Чейнэш

[9] Козлов К.И. Указ. соч.



10. **В.Г. Тебеков.**
Дух Алтая.
1994.
Бумага, гуашь.
43 × 31.
Национальный музей
Республики Алтай
имени А.В. Анохина.
Источник:
Государственный каталог
Музейного фонда РФ,
№ 22070579

11. **Н.А. Чепоков.**
Хан Алтай.
2001.
Бумага, тушь, перо.
29,7 × 21.
Частная коллекция.
Источник: [40, с. 362]





12. **В.А. Раменский. Иллюстрация к сборнику стихов «Алтай — золотая земля».**
1970.
Бумага, гуашь.
20 × 8.
Источник: Алтай — золотая земля (1972)[8]

распрямилась навстречу к небу, а Корабаш согнулся ближе к земле — они застыли в моменте перевоплощения в природных духов. Колористическим акцентом изображения является луна — символ бессмертия и возрождения, которая ритмически перекликается с камнем (поскольку батыр перевоплощается в гору — это его способ обрести вечную жизнь). В основе иллюстраций лежит натурный мотив, который трансформируется, становясь сказочным, декоративным.

Человеческое тело структурно словно перекликается со вселенной. Изменение героев передает идею соотнесения человека и космоса: по венам течет кровь, подобно рекам; волосы покрывают тело, как растения; изгибы тела сравниваются с очертаниями скал. Как отмечает А.Г. Кичигина, «основными проявлениями этно-мифологического наследия в искусстве неоархаики следует считать решение творческой задачи

[8] Алтай — золотая земля: стихи [сборник] = Алтын лерис — Алтай : улгерлер / художник В. Раменский. Горно-Алтайск: Горно-Алтайское отделение Алтайского книжного издательства, 1972. 94 с.

13. **В.А. Раменский. Иллюстрация к легенде «Чейнеш и Карабаш».**
Бумага, гуашь.
1971.
29,5 × 25.
Источник: Чейнеш и Карабаш (1971)[10]



[10] Козлов К.И. Указ. соч. С. 29.

через проникновение в микрокосм или макрокосм человеческого бытия, нивелирование жанров, упрощение и обобщение форм» [6, с. 15–16], что наблюдается в вышеперечисленных графических примерах.

Чейнеш перевоплощается в кукушку, которая по примеру эпоса «Маадай-Кара» может охранять покой в мире, взирая на него с Мирового древа; а Карабаш превращается в гору, которая является одним из символов опоры Мировой оси. Его победа над Эрликом передает идею о торжестве мира и покоя на земле. Стоит также отметить, что богатырша Очы-Бала в эпосе «Маадай-Кара» тоже превращалась в беркута, восседающего на Мировом древе, чтобы победить посланника Эрлика.

Выводы

В результате проведенного анализа и интерпретации образов мира в современной графике Алтая можно заключить следующее.

Семантический анализ показывает, что современные художники чаще всего представляют в произведениях мир в виде многослойной структуры. Образы алтайской этноархаики соотносятся с мифологией и эпосом, где ключевыми являются связь трех миров и победа добра над злом, одержанная при помощи шамана или богатыря, а также сказителя. Картина мира Алтая раскрывается посредством таких мифологем, как родовые горы, реки и деревья. Наибольшее влияние на художников оказывает эпос «Маадай-Кара», который проиллюстрировали многие художники Алтайского края и Республики Алтай.

Формально-стилистический метод исследования доказывает, что современные мастера используют изобразительные приемы, сходные с обнаруженными на этнографических предметах и археологических находках Алтая. Художники обращаются к постмодернистскому приему цитирования, дополняя его наблюдениями из жизни, опираясь на собственные зарисовки с натуры. Графики совмещают приемы первобытной культуры, народного искусства и реалистические наброски, создавая индивидуальное видение картины мира Алтая.

Сравнительный анализ произведений искусства демонстрирует погружение их авторов в культуру этноса. Мастера используют все доступные источники для передачи атмосферы жизни народностей Алтая: изучение эпоса и мифологии, произведений народного и первобытного искусства, создание набросков бытовых предметов.

В основе графических работ В.А. Раменского и З.М. Ибрагимова лежат натурные мотивы, которые дополняются фантастическими деталями. Для В.Г. Тебекова и Н.А. Чепокова характерно умозрительное восприятие, использование абстрактных элементов в композиции. А.В. Казанцев и И.В. Ортонулов совмещают оба этих подхода.

Архетипические образы в иллюстрациях позволяют раскрыть идеи вечных проблем человечества: сохранение мира, гармонии и достатка. Совмещение идей местной культуры Алтая и общих архетипических образов человечества позволяет говорить о многослойном содержании произведений.

Анализ работ алтайских графиков демонстрирует, как мифологические представления не просто иллюстрируются, а активно интерпретируются; позволяет раскрыть сложные взаимосвязи между традиционными верованиями, уходящими вглубь веков, и современным художественным выражением — в организации художественного пространства, композиции, колористике, выборе художественных техник.

Список источников

1. Алексеева Т.П., Виницкая Н.В., Шевлякова И.А. Образы алтайской мифологии как универсальные символы в живописи и графики художников Алтая // Мир науки. Социология, филология, культурология [Электронный журнал]. 2022. Т. 13. № 1. URL: https://sfk-mn.ru/PDF/31KLSK122.pdf (дата обращения: 01.02.2025).
2. Сибирская неоархаика : сб. материалов / отв. ред., авт. предисл. В.Ф. Чирков; сост.: В.Ф. Чирков, О.М. Галыгина. Новокузнецк: Галерея «Сибирское искусство», 2011. 124 с.
3. Сибирская неоархаика : альбом / сост. О.М. Галыгина; вступ. ст. В.Ф. Чиркова. Новокузнецк: Галерея «Сибирское искусство», 2013. 158 с.
4. Чирков В.Ф. Сибирская неоархаика как художественное направление в современном искусстве // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы. Материалы международной научной конференции. Том 1. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. С. 53–63.
5. Галыгина О.М. Сибирская неоархаика // Искусство Евразии. 2015. № 1. С. 135–138. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011.
6. Кичигина А.Г. Искусство неоархаики в контексте современной региональной культуры : автореф. дис. канд. филос. наук. Омск, 2008. 18 с.

7. Кичигина А.Г. Явление неоархаики в современном искусстве Сибири // Омский научный вестник. 2007. № 1 (51). С. 183–187.
8. Коробейникова Т.С. Археоарт как отличительная черта творчества сибирских художников-авангардистов 60–80-х гг. XX в. // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 361. С. 51–54.
9. Маточкин Е.П. Археоарт Сибири // Вестник Тюменского государственного университета. 2010. № 5. С. 227–232.
10. Маточкин Е.П. Археология, древнее наследие и археоарт Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. 2009. № 3. С. 7–11.
11. Зенина Т.В. Образы скифо-сибирского звериного стиля в сибирской неоархаике // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21. № 1. С. 46–60. https://doi.org/10.25281/2072-3156-2024-21-1-46-60.
12. Попова Н.С. Абстракционизм в творчестве художников сибирской неоархаики: жанровые характеристики образности // Культурная жизнь Юга России. 2023. № 1 (88). С. 7–14. https://doi.org/10.24412/2070-075X-2023-1-7-14.
13. Попова Н.С., Анциферова П.А. Первобытное искусство как источник творчества художника А.В. Суслова // Культурное наследие Сибири. 2023. № 1 (37). С. 30–38.
14. Рещикова И.П. Археоарт и археология // Актуальные проблемы этнической, культурной и религиозной толерантности коренных народов русского и монгольского Алтая : мат-лы междунар. науч. конф. / отв. ред. В.Г. Бабин. Горно-Алтайск: ГАГУ, 2006. С. 71–79.
15. Рещикова И.П. Этноархаика в современном сибирском культурном пространстве // Вопросы изучения истории и культуры народов Центральной Азии и сопредельных регионов : мат-лы междунар. науч.-практ. конф. / сост. А.О. Дыртык-оол, У.П. Опей-оол. Кызыл: Тувинское книжное издательство, 2006. С. 346–358.
16. Чирков В.Ф. Вступительная статья // След III : каталог выставки / сост. О.М. Галыгина. Новокузнецк: Печатник, 2006. С. 1–9.
17. Белокурова С.М. Стиль «метаисторический экспрессионизм» на примере работ Н.И. Рыбакова // Актуальные вопросы культуры, искусства, образования. 2023. № 1 (35). С. 7–16. https://doi.org/10.32340/2949-2912-2023-1-7-16.
18. Шишин М.Ю. Метаисторический экспрессионизм в искусстве алтайской художницы Ларисы Пастушковой // Идеи и идеалы. 2015. Т. 2. № 3 (25). С. 111–119.
19. Шишин М.Ю. Основные черты стиля «метаисторический экспрессионизм» и его проявление в искусстве современных художников Сибири и Монголии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 11 (85). С. 208–212.
20. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории / под ред. М.Ю. Шишина, С.М. Белокуровой, Д. Уранчимэг, Е.В. Макаровой. Барнаул: Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, 2018. 321 с.
21. Белокурова С.М. Особенности стиля «метаисторический экспрессионизм»: монгольский аспект // VIII искусствоведческие Снитковские чтения : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / редкол.: М.Ю. Шишин, Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2021. С. 194–199.
22. Иккерт Т.В. Творчество Сергея Дыкова в контексте формирующегося стиля метаисторического экспрессионизма // Творческая личность мастера и его роль в художественной культуре региона : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / редкол.: М.Ю. Шишин, Н.С. Царёва, Л.В. Корникова, Т.В. Трояновская. Барнаул: ИП Соловьёв Д.А., 2021. С. 185–189.
23. Белокурова С.М., Шишин М.Ю., Уранчимэг Д. Основные тенденции в современном искусстве Монголии: опыт интерпретации произведений искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 206–210.
24. Анохин А.В. Материалы по шаманству у алтайцев. Горно-Алтайск: Ак Чечек, 1994. 152 с.
25. Потанин Г.Н. Инородцы Алтая // Живописная Россия: Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении. СПб.: [б. и.], 1884. Т. 11. С. 254–272.
26. Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. Л.: Наука, 1991. 320 с.
27. Сагалаев А.М. Мифология и верования алтайцев. Центральноазиатские влияния. Новосибирск: Наука, 1984. 121 с.
28. Христофорова О.Б. Мифы северных народов России. От творца Нума и ворона Кутха до демонов кулей и злых духов кана. М.: Издательство Манн, Иванов и Фербер, 2023. 288 с.
29. Харва У. Верования алтайских народов / пер. с нем. РАН. М: Castalia, 2022. 314 с.

30. Ямаева Е.Е. Духовная культура алтайцев: эпос, миф, ритуал : дис. … докт. истор. наук. Горно-Алтайск, 2002. 263 с.
31. Нам Е.В. Космология и практика сибирского шаманизма. М.: Ганга, 2021. 512 с.
32. Раменская Ю.В. Владимир Раменский. Жизнь и творчество. Барнаул: Алтайский дом печати, 2021. 320 с.
33. Сидорова О.В. ART-ARCADIA (послесловие к выставке Аркадия Казанцева в Государственном художественном музее Алтайского края) // Искусство Евразии. 2019. № 1 (12). С. 173–184. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.014.
34. Шишин М.Ю. Графика Валерия Тебекова // Идеи и идеалы. 2015. Т 1. № 1 (23). С. 127–136.
35. Виницкая Н.В. Художественный символизм Николая Чепокова // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2 (45). С. 299–301.
36. Жук С.А. Символы и образы алтайской мифологии в творчестве художника-педагога З.М. Ибрагимова // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 3 (34). 2012. С. 238–241.
37. Иванов С.В. Материалы по изобразительному искусству народов Сибири XIX – начала XX в.: сюжетный рисунок и другие виды изображений на плоскости. М., Л.: Издательство Академии наук СССР, 1954. 839 с.
38. Тощакова Е.М. Традиционные черты народной культуры алтайцев (XIX – начало XX в.). Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1978. 157 с.
39. Виницкая Н.В. Мифологические образы Алтая и их интерпретация в изобразительном искусстве // Культурное наследие Сибири. Т. 6. № 24. 2017. С. 12–24.
40. Чинина А.В. Творчество Н. Чепокова как проявление сибирской ментальности «неоархаики» // Этнография Алтая и сопредельных территорий. 2020. № 10. С. 361–364. https://doi.org/10.37386/2687-0592-2020-10-361-364.
41. Раменская Ю. В. Этнические мотивы традиционной алтайской культуры в книжной графике В.А. Раменского // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2018. № 3 (17). С. 172–176.

References

1. Alekseeva, T.P., Vinitskaya, N.V. and Shevlyakova, I.A. (2020) ‘Altai mythology images as universal symbols in paintings and graphics of Altai artists’, *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies,* 13(1), 31KLSK122. Available from: https://sfk-mn.ru/PDF/31KLSK122.pdf (Accessed 01.02.2025). (In Russ.)
2. Chirkov, V.F. and Galygina, O.M. (comps.) (2011) *Siberian Neoarchaics* [Collection of articles]. Novokuznetsk: Siberian Art Gallery. (In Russ.)
3. Galygina, O.M. (comp.) (2013) *Siberian Neoarchaics* [Album]. Novokuznetsk: Siberian Art Gallery. (In Russ.)
4. Chirkov, V.F. (2011) ‘Siberian Neoarchaic art as a tendency in modern art’, in *Rock art in modern society. On the 290th anniversary of the discovery of Tomskaya Pisanitsa.* Vol. 1. Kemerovo: Kuzbassizdat. (In Russ.)
5. Galygina, O.M. (2015) ‘Siberian Neo-archaic’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (1), pp. 135–138. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011. (In Russ.)
6. Kichigina, A.G. (2008) *Neoarchaic art in the context of modern regional culture.* Cand. Sc. (Philosophy) thesis. Abstr. Omsk. (In Russ.)
7. Kichigina, A.G. (2007) ‘The phenomenon of neo-archaism in contemporary art of Siberia’, *Omskiy nauchnyy vestnik = Omsk Scientific Bulletin,* (1), pp. 183–187. (In Russ.)
8. Korobeinikova, T.S. (2012) ‘Archeoart as feature of works of 1960s–1980s Siberian avant-garde artists’, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Tomsk State University Journal,* (361), pp. 51–54. (In Russ.)
9. Matotchkin, E.P. (2010) ‘Archaeoart of Siberia’, *Vestnik Tyumenckogo gosudarstvennogo universiteta = Tyumen State University Herald,* (5), pp. 227–232. (In Russ.)
10. Matotchkin, E.P. (2009) ‘Archaeology, ancient heritage and archeoart of Siberia’, *Gumanitarnyye nauki v Sibiri = Humanities in Siberia,* (3), pp. 7–11. (In Russ.)
11. Zenina, T.V. (2024) ‘Images of Scythian-Siberian Animal Style in Siberian Neoarchaics’, *Observatory of Culture,* 21(1), pp. 46–60. doi:10.25281/2072-3156-2024-21-1-46-60. (In Russ.)
12. Popova, N.S. (2023) ‘Abstractionism in the works of Siberian neo-archaic artists: genre characteristics of imagery’, *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii = Cultural Studies of Russian South,* (1), pp. 7–14. doi:10.24412/2070-075X-2023-1-7-14. (In Russ.)

13. Popova, N.S. and Antsiferova, P.A. (2023) ‘Paleolithic art as a source of creativity of artist A.V. Suslov’, *Kulturnoye naslediye Sibiri = Cultural Heritage of Siberia,* (1), pp. 30–38. (In Russ.)
14. Reshchikova, I.P. (2006) ‘Archeoart and archeology’, in Babin, V.G. (ed.) *Actual problems of ethnic, cultural and religious tolerance of the indigenous peoples of the Russian and Mongolian Altai* [Conference proceedings]. Gorno-Altaisk: Gorno-Altaisk State University, pp. 71–79. (In Russ.)
15. Reshchikova, I.P. (2006) ‘Ethnoarchaic in the modern Siberian cultural space’, in Dyrtyk-ool, A.O. and Opey-ool, U.P. (comps.) *Issues of studying the history and culture of the peoples of Central Asia and adjacent regions* [Conference proceedings]. Kyzyl: Tuvinskoye knizhnoye izdatelstvo, pp. 346–358. (In Russ.)
16. Chirkov, V.F. (2006) ‘Introductory article’, in Galygina, O.M. (comp.) *Trace III* [Exhibition catalogue]. Novokuznetsk: Pechatnik, pp. 1–9. (In Russ.)
17. Belokurova, S.M. (2023) ‘The style of “metahistorical expressionism” by the example of works of N.I. Rybakov’, *Topical Issues of Culture, Arts, Education,* (1), pp. 7–16. doi:10.32340/2949-2912-2023-1-7-16. (In Russ.)
18. Shishin, M.Yu. (2015) ‘Metahistorical expressionism in the art of Altai artist Larisa Pastushkova’, *Idei i idealy = Ideas and Ideals,* 2(3), pp. 111–119. (In Russ.)
19. Shishin, M.Yu. (2017) ‘The main features of the style “metahistorical expressionism” and its manifestation in the art of the contemporary artists of Siberia and Mongolia’, *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice,* (11), pp. 208–212. (In Russ.)
20. Shishin, M.Yu., Belokurova, S.M., Uranchimeg, D. and Makarova, E.V. (eds.) (2018) *Art of Siberia and Mongolia of the 20th – early 21st centuries: essays on history and theory.* Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)
21. Belokurova, S.M. (2021) ‘The specifics of the artistic style named “metahistorical expressionism”: Mongolian aspect’, in Shishin, M.Yu., Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *8th Snitko Readings on Art History* [Conference proceedings]. Barnaul: IP Soloviev D.A. Publ., pp. 194–199. (In Russ.)
22. Ikkert, T.V. (2021) ‘The work of Sergei Dykov in the context of the emerging style of metahistorical expressionism’, in Shishin, M.Yu., Tsareva, N.S., Kornikova, L.V. and Troyanovskaya, T.V. (eds.) *The creative personality of the master and his role in the artistic culture of the region* [Conference proceedings]. Barnaul: IP Soloviev D.A. Publ., pp. 185–189. (In Russ.)
23. Shishin, M.Yu., Belokurova, S.M. and Uranchimeg, D. (2017) ‘The main trends in contemporary art of Mongolia: the attempt of interpreting works of art’, *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice,* (12-2), pp. 206–210. (In Russ.)
24. Anokhin, A.V. (1994) *Materials on shamanism among the Altaians.* Gorno-Altaisk: Ak Chechek. (In Russ.)
25. Potanin, G.N. (1884) ‘Aliens of Altai’, in *Picturesque Russia: our fatherland in its land, historical, tribal, economic and everyday meaning.* Vol. 11. Saint Petersburg: s. n., pp. 254–272. (In Russ.)
26. Potapov, L.P. (1991) *Altai shamanism.* Leningrad: Nauka. (In Russ.)
27. Sagalaev, A.M. (1984) *Mythology and beliefs of the Altaians. Central Asian influences.* Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
28. Khristoforova, O.B. (2023) *Myths of the Northern peoples of Russia. From the creator Numa and the raven Kutkh to the demons of the Kule and the evil spirits of Kan.* Moscow: Mann, Ivanov and Ferber Publ. (In Russ.)
29. Harva, U. (2022) *Beliefs of the Altai peoples.* Moscow: Castalia. (In Russ.)
30. Yamaeva, E.E. (2002) *Spiritual culture of the Altaians: Epic, myth, ritual.* Dr. Sc. (History) thesis. Gorno-Altaisk. (In Russ.)
31. Nam, E.V. (2021) *Cosmology and practice of Siberian shamanism.* Moscow: Ganga. (In Russ.)
32. Ramenskaya, Yu.V. (2021) *Vladimir Ramensky. Life and work.* Barnaul: Altayskiy dom pechati. (In Russ.)
33. Sidorova, O.V. (2019) ‘ART-ARCADIA (afterword to the exhibition of Arkady Kazantsev at the State Art Museum of the Altai Krai)’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (1), pp. 173–184. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.01.014. (In Russ.)
34. Shishin, M.Yu. (2015) ‘Valery Tebekov’s graphics’, *Idei i idealy = Ideas and ideals,* 1(1), pp. 127–136. (In Russ.)
35. Vinitskaya, N.V. (2014) ‘Art symbolism of Nikolai Chepokov’, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya = The world of science, culture and education,* (2), pp. 299–301. (In Russ.)
36. Zhuk, S.A. (2012) ‘Symbols andimages of Altay mythology in the work of the artist-teacher Z.M. Ibragimov’, *Mir nauki, kultury, obrazovaniya = The world of science, culture and education*, (3), pp. 238–241. (In Russ.)
37. Ivanov, S.V. (1954) *Materials on the fine arts of the peoples of Siberia in the 19th – early 20th centuries: plot drawing and other types of images on a plane.* Moscow – Leningrad: USSR Academy of Sciences. (In Russ.)

38. Toshchakova, E.M. (1978) *Traditional features of the folk culture of the Altai people (19th – early 20th century).* Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
39. Vinitskaya, N.V. (2017) 'Mythological images of Altai and their interpretation in the fine arts', *Kulturnoye naslediye Sibiri = Cultural Heritage of Siberia,* 6(24), pp. 12–24. (In Russ.)
40. Chinina, A.V. (2020) 'N. Chepokov's creativity as a manifestation of the Siberian mentality of the "neoarchaic"', *Etnografiya Altaya i sopredel'nykh territoriy = Ethnography of Altai and adjacent territories,* (10), pp. 361–364. doi:10.37386/2687-0592-2020-10-361-364. (In Russ.)
41. Ramenskaya, Yu.V. (2018) 'Altaian theme in Vladimir Ramenskii's book illustrations', *Uchenyye zapiski (Altayskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) = Proceedings of Altai State Academy of Culture and Arts,* (3), pp. 172–176. (In Russ.)

Информация об авторе

Лебедева Екатерина Вячеславовна, специалист по музейно-образовательной деятельности службы «Российский центр музейной педагогики и творческих инициатив», Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, arte_lebedeva@mail.ru.

Information about the author

Ekaterina Vyacheslavovna Lebedeva, Specialist in museum and educational activities of the Service "Russian Center for Museum Pedagogy and Creative Initiatives", the State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, arte_lebedeva@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 13.02.2025; одобрена после рецензирования 03.03.2025; принята к публикации 06.03.2025.
The article was received by the editorial board on 13 February 2025; approved after reviewing on 3 March 2025; accepted for publication on 6 March 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 160–177. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 160–177. ISSN 2518-7767 (online)

Краткое сообщение
УДК 738
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.010

Женские архетипы в творчестве Галины Визель



Сухорукова Надежда Владиленовна

Колледж-интернат «Центр искусств для одаренных детей Севера», Ханты-Мансийск, Российская Федерация, nv_suhorukova@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 4584-0482

Аннотация. В статье исследуется опыт воплощения женских архетипов, лежащих в основе мифологии коренных народов Севера, в творчестве народного художника России, академика Российской академии художеств Галины Михайловны Визель. Символико-культурологический и аналитический методы позволяют выявить системообразующее начало, определяющее стиль художника, ставшего выразителем глубинных смыслов традиционной культуры, через обращение к женским образам. Чем глубже и ярче современному художнику удается работать с архаикой и мифологией, тем выразительнее стремится стилизация его работ в сторону создания знака-символа.

Для анализа выбраны произведения автора, созданные в 2009–2023 годы. Это вариации персонифицированных женских образов, созданных автором на основе угорской мифологии, включенные в итоговый, обобщающий творческие находки проект «Югра многоликая». С помощью искусствоведческого анализа определены основные композиционные и пластические приемы декоративных и скульптурных произведений, создающие их особый отстраненно «архаический» стиль. Это нашло выражение в статичности и монументальной выразительности керамической формы в сочетании с эмоциональным воздействием цвета глазури, часто экспрессивного по способу наложения.

На основе богатого вклада в российское изобразительное искусство Галины Визель можно сделать вывод о том, что главная творческая задача ее обращения к мифологии и традиционной культуре — не стремление к историзму и этнографии, но возможность говорить художественными образами о пространстве и времени в целом, вечном круговороте мифологических циклов. Работы скульптора-керамиста создаются в результате глубокого анализа опыта поколений, воспринятого сквозь призму национальных традиций. Своеобразие творчества Г.М. Визель заключается в пространственном видении, свойственном характерному «сибирскому» восприятию своей земли, в основе которого лежит образ материнского начала как истока первотворения.

Ключевые слова: Галина Визель, мифология, традиционная культура, коренные народы Севера, женский архетип, керамика, художественный образ, композиция, пластические приемы

Для цитирования: Сухорукова Н.В. Женские архетипы в творчестве Галины Визель // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 160–177. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.010. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1165.

© Сухорукова Н.В., 2025

Short communication article

Female archetypes in the works of Galina Wiesel

Nadezhda V. Sukhorukova

Arts Center for Gifted Children of the North, Khanty-Mansiysk, Russian Federation
nv_suhorukova@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 4584-0482

Abstract. The article delves into the representation of female archetypes in the mythology of indigenous peoples of the North through the work of Galina Mikhailovna Wiesel, a renowned Russian artist and academician. Using symbolic-cultural and analytical methods, the author identifies the defining element that shapes the artist's style, as she explores the deep meanings of traditional culture through the use of female imagery. The artist's ability to navigate complex themes, such as archaic and mythological themes, and her use of a sign-symbol style, are key factors in understanding her work. The analysis focuses on Wiesel's works created between 2009 and 2023, which are variations of personified female images inspired by Ugrian mythology and included in her project "Yugra Many Faces". Through art history analysis, the main compositional and plastic methods used in her decorative and sculptural compositions are identified, which contribute to their distinctive "archaic" style. This style is characterized by a static and monumental expressiveness in the ceramic form, often enhanced by the use of glaze colour. Wiesel's significant contribution to Russian fine arts reveals that her engagement with mythology and traditional culture is not driven by a desire for historicism or ethnography, but rather by her attempt to capture the essence of space and time and the eternal cycle of mythological narratives. Her work as a sculptor and ceramist is a result of a profound analysis of the experiences of generations, viewed through the lens of national traditions. The uniqueness of Wiesel's work lies in her "Siberian" perception of her land, which is rooted in the image of the maternal beginning as the source of creation.
Keywords: Galina Wiesel, mythology, traditional culture, indigenous peoples of the North, female archetype, ceramics, artistic image, composition, plastic techniques

For citation: Sukhorukova, N.V. (2025) 'Female archetypes in the works of Galina Wiesel', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 160–177. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.010.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1165. (In Russ.)

Введение

На каждом этапе развития изобразительного искусства необходима его оценка, соотнесение с предшествующим опытом в творчестве определенного художника, выявление региональных особенностей и включенность в более широкие культурные процессы. Начиная с 1990-х годов прослеживается некоторая тематическая фрагментация произведений в творчестве художников, нехватка важных идеологических посылов. Сибирь, ее история и мифология коренных народов явились некоей матрицей для сохранения высокого уровня формообразования. Как оказалось, проникновение художника в древнейшие архаичные смыслы способно бесконечно вдохновлять на новые произведения. Своевременная фиксация лучших достижений в этой области необходима для развития отечественной идентичности в области изобразительного искусства, формирования школ и направлений.

Одним из ведущих современных мастеров декоративно-прикладного искусства является Галина Михайловна Визель (1941 г.р.) — скульптор-керамист, народный художник России (2005) и академик Российской академии художеств (2019). В основе ее стилистики лежит поиск первоосновы жизни через обращение к архетипам. Исходной точкой, от которой оттолкнулось творческое воображение художника, является бронзовая пластика таежных культур Западной Сибири эпохи развитого средневековья (IX–XII вв.н.э.).

Изданный в 1994 году альбом «Галина Визель. Керамика. Живопись. Фаянс» [1] определил индивидуальность и масштаб дарования Галины Визель. Анализ произведений художника, хранящихся в коллекциях музеев Югры, реализованный в городской среде Ханты-Мансийска скульптурный комплекс «Боги и духи», а также полный каталог произведений художника, опубликованный в монографии Т.Л. Астраханцевой «Галина Визель. Путь к синтезу искусств: керамика, живопись, скульптура» [2], позволили сделать вывод о том, что в основе формирования творческой индивидуальности мастера лежит обращение к северным традициям и мифологии коренных народов Югры. Значительным вкладом в изучение особенностей творческого языка художника является статья А.У. Грекова «Творчество Галины Визель: эхо далеких времен» [3]. Сама Галина Михайловна, ведя многолетнюю педагогическую деятельность, раскрывает способы и приемы своего мастерства в методическом издании «Материалы и технологические процессы в керамике» [4].

В ряду основополагающих образов, ставших «визитной карточкой» художника, несомненно, находятся архетипы женского начала. Целью настоящей статьи является актуализация данного направления как одной из важных составляющих творчества автора, а также публикация результатов последнего цикла работ, обобщающего творческие находки более чем тридцатилетней работы художника с угорской мифологией. Материалом для искусствоведческого анализа послужили произведения Г.М. Визель, созданные в 2009–2023 годах.

Становление мифологического стиля Г.М. Визель

Художник живет и плодотворно работает в г. Ханты-Мансийске с 1998 года, приехав в этот край уже известным и состоявшимся автором декоративно-прикладного искусства. Север для художника, получившего базовое образование на отделении керамики Ташкентского театрально-художественного института имени А.Н. Островского, стал важной и многогранной темой. Во многом этому способствовало активное участие Галины Михайловны в художественных пленэрах на территории Югры. Здесь она нашла свою гармоническую тональность, сумела выразить в живописи и керамике впечатление от увиденного. Одним из стимулов ее обращения к традиционным изобразительным первоисточникам являются их качества, близкие современным средствам выразительности: обобщенность формы, насыщенность фактуры (лепки и цветовой гаммы), декоративность, цельный и поэтический взгляд на мир. И даже то, что часть творческой биографии художника связана с Ташкентом, дополняет характерную для уроженцев Западной Сибири деталь — историческую связь с бухарцами и с их чувственным отношением к цветовой и декоративной выразительности предметного мира.

Переплетения творческой и жизненной биографии художника, глубокий анализ ее произведений, представленный Т.Л. Астраханцевой в монографии, изданной под эгидой Российской академии художеств, открывают необычность судьбы незаурядного современного автора. Отмечается, что поворотным моментом в поиске собственного стиля Галины Визель стало ее возвращение в 1982 году в родную Тюмень, откуда она уже в следующем году отправилась с группой художников в творческую экспедицию на Ямал. Как вспоминает художник, там «…впервые произошло прикосновение к миру коренных народностей Севера, встреча с их обычаями и фольклором, вместе с ними я стала ощущать себя частью вселенной» [2, с. 82].

Возможность затрагивать фундаментальные темы мироздания через символы автор также находит в мифологии коренных малочисленных народов Севера — хантов и манси, проживающих на территории Югры. Исследователи особенностей художественного творчества в переломные периоды человеческой истории отмечают: «В ситуации, когда разрушается традиционная картина мира с присущими ей идеологическими и культурными ориентациями, организующие функции осуществляют миф и архетип» [5, с. 27].

Исследуя феномен художественного творчества, К.Г. Юнг выделил две составляющие: личные особенности автора и его способность к визуальной интуиции — «вневременным глубинам» [6, с. 140]. Как считает этот философ и культуролог, последнее качество свойственно избранным художникам. Несомненно, визионарный интуитивный подход к формированию образного ряда, основанного на архетипах, в полной мере свойствен Галине Визель.

Для каждого объекта автор компонует не только форму, но и орнаментальный ритм, сохранившийся в декорировании предметов материальной культуры. Здесь невозможна ошибка или неверное сочетание смыслов, что усложняет задачу. Но Галина Визель смогла достичь, казалось бы, невозможного — умения говорить художественными образами на языке, понятном и читаемом носителями культуры.

В скульптурном образе «Мать Калтащь» (2010, шамот, глазурь, золочение, ил. 1) красная глазурь, покрывающая форму, и декорирование орнамента золотом передают стихию огня. Стилизованная фигура богини с раскинутыми руками, не восседающая, но словно парящая на коне, наполняет мир жаром рождения сущего. Всемогущая Богиня, вместе с верховным божеством Нум-Торумом

входит в триаду главных угорских божеств. Она оживила людей своим дыханием и дала им пищу. По ее просьбе к верховному божеству в небе появились светила и установились лунный и солнечный циклы. Следовательно, северная мифология, определяющая законы Среднего мира — мира людей, в первую очередь опирается на женский архетип [7].

Композиция «Югорская мадонна» (2009, шамот, фаянс, глазури, ил. 2) воплощает образ сакральной чистоты, величия и умиротворенности. Ее статичность и общая гармония основаны на композиционной симметрии и «каноничной» продуманности каждой детали. Фигура вписана в арку из дождевых струй, верхнюю часть которой подчеркивают фигуры летящих птиц. Постаментом служит форма, напоминающая лодку. Идолообразные фигуры с двух сторон обозначают ритуал, принесенный богиней в мир, а воплощенная в теле фигурка еще не рожденного младенца, являет дар поколениям людей изначально благоприятного мира.

Лирическое начало свойственно скульптурам «Девочка-манси» (2013, фаянс, глазурь, шамот, золочение, ил. 3) и «Хозяйка реки» (2016, фаянс, глазури, золочение, ил. 4). Декорированные прозрачными мазками голубой и зеленой глазури, в которые включены тонкие ручейки позолоты, они словно передают образ тихой водной стихии. Торжество жизни утверждается в женском образе композиции «Весна Победы» (2016, шамот, глазури, ил. 5). Для выражения идеи как нельзя лучше подходит персонификация великой богини с птицами на поднятых руках. Две фигуры по бокам — уже знакомые образы девочек-манси, которые словно прислонились к своей покровительнице и находятся в поле ее защиты.

Проект «Югра многоликая»

Тяготение к непрерывному обновлению выразительных средств рождает новые смелые проекты, в ряду которых реализованный в 2023 году при поддержке гранта губернатора Ханты-Мансийского автономного округа — Югры — проект «Югра многоликая», явление цельное в своей масштабности, основанное на творческом обращении к духовному наследию региона. Своеобразие его заключается в особом пространственном видении традиций местной культуры, основанной на мифологии.

Серия композиций из двадцати панно относит нас в мир глубокой древности. Автором представлены пластические возможности взаимодействия материалов — дерева и керамики. Теплое дерево, служащее основой для компоновки керамических модулей, дополняет образы законченностью формы. Фактура всегда содержит в себе потенциал эмоционального воздействия и одухотворяет образы, вовлекая их в сферу общего замысла. Керамические модули покрыты разноцветными глазурями, древними орнаментами, воспроизводящими архаические изображения-насечки на бронзовых и серебряных зеркалах — находках в местах древних святилищ. Зеленые и глубокие синие тона с включением золотых проблесков придают пластическим построениям черты изысканности и благородства.

Динамичное композиционное решение панно «В краю древних святилищ» (2023, дерево, резьба, фаянс, глазури, ил. 6), разделенное поясами праздничных циклов, передает характер священных действий, дает возможность соприкоснуться с мифологическим мышлением северного народа, миром его культуры, сказок и легенд. Найдены выразительные ритмические повторы и контрасты, определившие положение фигур по отношению друг к другу и среде, в которой они существуют. Главным средством здесь являются основы архитектоники, уравновешивающие каждую композицию. Заостренные и скругленные формы многообразно пересекаются в пространстве. Напряженность линейного ритма придает композиции выразительность и декоративность, произведение демонстрирует прекрасное чувство композиции и тонкое понимание силуэта художником.

Отношения между предками и потомками осмысливаются в угорской традиции прежде всего через представления о возвращении души в мир людей. Особые представления круговорота жизни связывались с новолунием. Цикличность, способность течь вспять характеризуют процесс воспроизводства и обновления жизни. Время в традиционной среде является фактом культурного бытия, соотнесенного с Космосом. Эта сложная категория, воплощенная в панно «Мифологическое время» (2023, фаянс, глазурь, золочение, ил. 7), выражена соединением конструктивно-декоративных форм. Центр композиции является смысловым ориентиром в лунно-солнечном цикле. Глубокий зеленый тон панно ассоциируется с водной стихией, которая ценилась в первую очередь как жизненная сила. В основе лежит отождествление мироздания в целом с образами творения как женского начала. Л.В. Евсеева отмечает: «Этот образ, отражается в культурном сознании, как некое лоно, которое принимает всех детей…» [8, с. 243].

Художник стремится к предельной концентрации формы, добиваясь выразительной глубины мифологического повествования, уходящего в архаичные пласты народного сознания. Пластика тут, по существу, монументальна, но она обогащена непосредственными пленэрными наблюдениями. Фактурное сочетание глазури и позолоты в целом напоминает археологическую бронзу.



1. **Г.М. Визель. Скульптурная композиция «Мать Калтащь».** 2010. Шамот, глазурь, золочение. 58 × 50,5 × 19. Государственный художественный музей ХМАО-Югры

2. **Г.М. Визель. Скульптурная композиция «Югорская мадонна».** 2009. Шамот, фаянс, глазури. 95 × 42 × 15. Собственность автора. Фото: К. Самурский





3. **Г.М. Визель. Скульптурная композиция «Девочка-манси».** 2013.
Фаянс, глазурь, шамот, золочение.
73 × 21 × 16.
Государственный художественный музей ХМАО-Югры

4. **Г.М. Визель. Скульптурная композиция «Хозяйка реки».**
2016.
Фаянс, глазури, золочение.
67 × 30 × 13.
Собственность автора.
Фото: К. Самурский





5. **Г.М. Визель. Скульптурная композиция «Весна Победы».** 2016. Шамот, глазури. 105 × 47 × 27. Собственность автора. Фото: К. Самурский

6. **Г.М. Визель. Панно «В краю древних святилищ».**
2023.
Дерево, резьба; фаянс, глазури.
90 × 60.
Собственность автора.
Фото: А. Здоров





7. **Г.М. Визель. Панно «Мифологическое время».**
2023.
Фаянс, глазурь, золочение.
Д.: 36.
Собственность автора.
Фото: А. Здоров

Всё вместе наполнено богатством ассоциаций и многозначностью.

Почитание женщины и возвеличивание женского начала в природе были традиционными в культуре финно-угорских народов. Композиция «Мировое древо» (2023, фаянс, глазурь, золочение, ил. 8) отсылает к образу хранительницы мира, стилизация которого уподоблена Оранте. Поднятые вверх ветви древа утверждают ценность сущего и являются символом оберега и адорации — моления. Это путь к глубокому анализу опыта поколений, воспринятого сквозь призму национальных традиций.

В проекте выполнен один из последних вариантов образа матери-богини. Ее величие подчеркнуто золотом летящих птиц, масштабность задана фигурами оленей, показанных с высоты полета (панно «Всемогущая богиня Калтащь», 2023, дерево, резьба, фаянс, глазури, ил. 9). Цельность и своеобразие национального типа представлены в торжественной фронтальности фигур панно «Мир северной женщины» (2023, дерево, резьба, фаянс, глазури, ил. 10). Образ домашнего очага, как места священного, очерчен верхней дугой удаленных чумов, духовное богатство и индивидуальность мастериц — узорочьем



8. **Г.М. Визель.**
Панно
«Мировое древо».
2023.
Фаянс, глазурь,
золочение.
Д.: 36.
Собственность автора.
Фото: А. Здоров

сумок-тутчангов, каждая из которых имеет собственное мифологическое послание, составленное из орнаментов.

Живописный темперамент Галины Визель и смелость дизайнерского решения часто находит выражение в цветовой полихромности, как, например, в панно «Сияние Севера» (2023, дерево, резьба; фаянс, глазури, ил. 11–12). Ассоциации, возникающие от экспрессии цветных глазурей, словно относят к первооснове материи, содержащей древние импульсы.

Живая традиционная культура, сложившаяся в суровых условиях, рождает особую энергетику места, чутко уловленную художником. Известный российский антрополог А.В. Головнёв утверждает: «Северное измерение — органичное, с позволения сказать, домашнее для России — страны, которая пространственно доминирует в Северном полушарии, с географическим центром на полярном круге в устье Енисея» [9, с. 5]. «Северностью» ученый называет «…не только географию и климат, но и антропологию с этнографией, где главными фигурантами выступают не территория и температура, а люди — северянин-человек и северяне-народы с их судьбами, мотивами, ценностями» [9, с. 7].



9. **Г.М. Визель.**
Панно
«Всемогущая богиня
Калтащь».
2023.
Дерево, резьба;
фаянс, глазури.
90 × 60.
Собственность автора.
Фото: А. Здоров

10. **Г.М. Визель. Панно «Мир северной женщины».**
2023.
Дерево, резьба; фаянс, глазури.
90 × 60.
Собственность автора.
Фото: А. Здоров





11. **Г.М. Визель.**
Панно «Сияние Севера».
2023.
Дерево, резьба;
фаянс, глазури.
90 × 60 см.
Собственность автора.
Фото: А. Здоров



12. **Г.М. Визель. Панно «Сияние Севера». Фрагмент.**
2023.
Фаянс, глазури.
Собственность автора.
Фото: А. Здоров

Выводы

В отборе и интерпретации символов женского архетипа, основанного на угорской мифологии, Галина Визель опирается прежде всего на фольклорные данные. Этнографические исследования выявили описание визуального образа богини Калтащь: «Одна из женских ипостасей — красивая молодая женщина с длинными косами, которые сравниваются длиной по горизонтали с семикратной Обью, а по вертикали с расстоянием от Луны до Земли, из кос ее расходится дневной свет и в них же возникает лунный» [10, с. 40]. Сопоставление кос богини с обскими водами стало композиционной основой в скульптурной композиции «Хозяйка реки». Образ птиц как часть атрибутики богини является знаком защитных и магических сил. Выбор автором цветовой гаммы направлен на соотнесение богини с природными явлениями — прохладным лунным или жарким солнечным светом. С.Н. Булгаков писал о женском начале в мифах и верованиях многих народов, что это «…есть та Великая Матерь, которую издревле чтили благочестиво язычники. Деметра, Изида, Кибела, Иштар. И эта земля есть в потенции Богоземля» [11, с. 209].

Основным композиционным приемом в построении скульптурных образов является статичность и симметрия, необходимые для выражения их монументальности. В декоративных панно Г.М. Визель мы видим свободное сочетание традиционных орнаментальных и пластических мотивов с внутренней энергией линии и цветовой экспрессией. В обращении художника к обобщенной трактовке формы, ясной читаемости пространственных планов видится стремление вписать образ в масштабное повествование. Галина Визель уверенно подчиняет символы древней культуры законам красоты и гармонии. В этом качестве ее творчество сродни художественно-эстетической миссии русского модерна как цельного проекта гармонизации жизненного пространства.

На примере женских архаических и мифологических образов в творчестве Галины Визель можно отметить, что в каждой новой работе она упорно ищет гармоничное сочетание художественного и аналитического начала. При этом чувствуется смысловой стержень, отталкиваясь от которого художнику легко и свободно даются детали декоративной выразительности. Мастеру, как пишет Ю.М. Лотман, важно «осмыслить всё многообразие

реально данных культурных текстов как единую, структурно организованную систему» [12, с. 465].

Художник выстраивает диалог со зрителем, представляя широкий простор воображению, эстетическому любованию и философским размышлениям. Галина Визель — умелый интерпретатор сложной пластической задачи. Структурная основа (вертикальная, горизонтальная и ритмическая) опирается на мифологическое триединое восприятие мироздания. Творческое видение природы, оценка ее пластического содержания позволяет выявить ценностные составляющие пространства Югры.

Список источников

1. Галина Визель. Керамика. Живопись. Фаянс : альбом / сост. Н.Н. Шайхтдинова. М.: [б. и.], 1994. 127 с.; ил.
2. Визель Г.М. Материалы и технологические процессы в керамике. Ханты-Мансийск: УралГАХА, 2014. 31 с.
3. Астраханцева Т.Л. Галина Визель. Путь к синтезу искусств: керамика, живопись, скульптура. М.: Союз Дизайн, 2023. 287 с.; ил.
4. Греков А.У. Творчество Галины Визель: эхо далеких времен // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 2. С. 52–57.
5. Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Наука, 2002. 467 с.
6. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М.: Ренессанс, 1992. 320 с.
7. Мифы, предания, сказки хантов и манси / сост. Н.В. Лукина. М.: Наука, 1990. 586 с.
8. Евсеева Л.В. Специфика репрезентации женского образа в культуре // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2014. № 2 (85). С. 240–245.
9. Головнёв А.В. Северность России. СПб.: МАЭ РАН, 2022. 450 с.
10. Себелева А.В., Рымарева Е.Н. Мифологема богини-матери в творчестве обских угров // Нижневартовский филологический вестник. 2017. № 1. С. 37–42.
11. Булгаков С.Н. Свет невечерний. М.: Республика, 1994. 415 с.
12. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2004. 704 с.

References

1. Shaikhtdinova, N.N. (comp.) (1994) *Galina Wiesel. Ceramics. Painting. Faience.* Moscow: s. n. (In Russ.)
2. Wiesel, G.M. (2014) *Materials and technological processes in ceramics.* Khanty-Mansiysk: UralGAHA. (In Russ.)
3. Astrakhantseva, T.L. (2023) *Galina Wiesel. The path to the synthesis of arts: ceramics, painting, sculpture.* Moscow: Soyuz Design. (In Russ.)
4. Grekov, A.U. (2021) ‘Creative work of Galina Wiesel: an echo of distant times’, *Izobrazitelnoye iskusstvo Urala, Sibiri i Dalnego Vostoka = Fine art of the Urals, Siberia and the Far East,* (2), pp. 52–57.
5. Khrenov, N.A. (ed.) (2002) *Art in a situation of changing cycles. Interdisciplinary aspects of the study of artistic culture in transition processes.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
6. Jung, K.G. (1992) *The phenomenon of spirit in art and science.* Moscow: Renaissance. (In Russ.)
7. Lukina, N.V. (comp.) (1990) *Myths, legends, tales of the Khanty and Mansi.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
8. Evseeva, L.V. (2014) ‘Representation features of the image of woman in culture’, *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta = Proceedings of Irkutsk State Technical University,* (2), pp. 240–245. (In Russ.)
9. Golovnev, A.V. (2022) *Northernity of Russia.* Saint Petersburg: MAE RAS. (In Russ.)
10. Sebeleva, A.V. and Rimareva, E.N. (2017) ‘God-mother mithologem in the art of Ob Ugric people’, *Nizhnevartovskiy filologicheskiy vestnik = Nizhnevartovsk Philological Bulletin,* (1), pp. 37–42.
11. Bulgakov, S.N. (1994) *Non-evening light.* Moscow: Republic. (In Russ.)
12. Lotman, Yu.M. (2004) *Semiosphere.* Saint Petersburg: Iskusstvo. (In Russ.)

Информация об авторе

Сухорукова Надежда Владиленовна, заведующий художественным отделением, колледж-интернат «Центр искусств для одаренных детей Севера», Ханты-Мансийск, Российская Федерация, nv_suhorukova@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 4584-0482.

Information about the author

Nadezhda Vladilenovna Sukhorukova, Head of the Art Department, Arts Center for Gifted Children of the North, Khanty-Mansiysk, Russian Federation, nv_suhorukova@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 4584-0482.

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

Статья поступила в редакцию 12.02.2025; одобрена после рецензирования 24.02.2025; принята к публикации 26.02.2025.
The article was received by the editorial board on 12 February 2025; approved after reviewing on 24 February 2025; accepted for publication on 26 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 178–195. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 178–195. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036:7.046.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.011

От древности к современности: неомифологическая перспектива в современном искусстве



Табунова Надежда Андреевна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация
tabun.silenzio@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9807-714X, SPIN-код (Science Index): 9355-8800

Аннотация. В статье рассматриваются основания формирующейся «неомифологической эстетики» в современном искусстве, что открывает перспективы к анализу культурных и социальных изменений в условиях постмодернистского дискурса. Статья показывает, как через понятие мифа можно отслеживать реакцию искусства на актуальные вызовы времени. Автор исследует, как искусство обращается к мифологическим нарративам, адаптируя их к реалиям современной эпохи и создавая новые визуальные коды, отражающие актуальные вопросы идентичности и культурной трансформации. Для конкретизации такого явления, как современные мифы, в статье исследуются черты античных мифов и религиозных сюжетов, обозначаются их тождества и различия, на основе чего формулируется понятие «неомиф». В заключении автор обозначает способы функционирования современных мифов через деконструкцию ригидных смыслов и наращивание новых актуальных нарративов, а также определяет, каким образом неомифы отвечают полифонической структуре современной культуры.

Ключевые слова: неомифологическая эстетика, современное изобразительное искусство, неомиф, нарративные структуры, визуальные коды

Для цитирования: Табунова Н.А. От древности к современности: неомифологическая перспектива в современном искусстве // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 178–195. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1167.

© Табунова Н.А., 2025

Original article

From antiquity to modernity: a neomythological perspective in contemporary art

Nadezda A. Tabunova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
tabun.silenzio@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9807-714X, SPIN-code (Science Index): 9355-8800

Abstract. The article delves into the foundations of the emerging 'neo-mythological aesthetics' in contemporary art, providing a framework for analysing cultural and social changes within the context of postmodern discourse. It demonstrates how the concept of myth can be utilized to examine art's response to current challenges. The author explores how art incorporates mythological narratives, adapting them to the realities of the modern era and creating new visual codes that reflect issues of identity and cultural transformation. To illustrate the concept of modern myths, the article examines the characteristics of ancient myths and religious stories, highlighting their similarities and differences, and formulates the concept of neomyth. The author concludes by outlining how modern myths function through the deconstruction of rigid meanings and the construction of new narratives, and how neo-myths respond to the diverse and complex nature of contemporary culture.

Keywords: neomythological aesthetics, contemporary fine art, neomyth, narrative structures, visual codes

For citation: Tabunova, N.A. (2025) 'From antiquity to modernity: a neomythological perspective in contemporary art', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 178–195. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.011. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1167. (In Russ.)

Введение

В условиях постмодернистского дискурса, характеризующегося фрагментацией и многозначностью, складываются основания «неомифологической эстетики», которая может служить инструментом выражения идей и мироощущений художника, а значит, стать основанием для анализа культурных и социальных изменений, происходящих в глобализированном мире. Обращение к мифологическому наследию в контексте современности позволяет художникам пересматривать и реконструировать нарративные структуры, генерируя новые смыслы в динамичных знаковых системах. Важно понять, каким путем в современном искусстве происходит обновление содержания мифологического образа. Данная статья направлена на исследование приемов, которые в рамках складывающейся «неомифологической эстетики» формируют новые визуальные коды и символы, отражающие актуальные смыслы. Также автор выявляет, как художники используют неомифологические мотивы для отражения современных социальных и культурных реалий в своих произведениях, что позволяет найти дополнительную оптику для исследования текущих тенденций в искусстве.

Интерес к мифу в культуре по сей день сохраняет волнообразный характер — он систематически переживает всплеск, но исследовательское и художественное внимание никогда не выпускает миф из поля зрения до конца. Сегодняшняя трансформация мифологических структур и генерация новых мифов в общественном сознании и художественной жизни всё больше упрочняют такое явление, как неомифологизация. Французский постмодернизм задал тенденцию к изучению аспектов современного мифологического сознания: Р. Барт исследовал само явление современного мифа и его воздействие на восприятие мира человеком [1, с. 13]; Ж. Бодрийяр обозначил острый конфликт, в который вступают мифы друг с другом, порождая информационную войну [2, с. 82]; Ж.-Л. Нанси вместе с Ж. Лаку-Лабартом предложили понятие «исторической имитации»

[3, с. 33], которой можно объяснить миметическую структуру политического мифа в XX веке, когда миф навязывается «сверху» и стремится к тотальности. Их исследования проторили путь, который углубляет современная гуманитарная наука.

Неисчерпаемость мифологических нарративов подкрепляется тем, что на протяжении истории искусства всякий модерн, будь то эпоха Просвещения, индустриализации или постмодернизма, предпринимает попытку по-новому транскрибировать миф, присвоить его и подчинить изменяющемуся мировоззрению, заставить его резонировать с актуальными вызовами времени. Это может проявляться в различных формах: от переосмыслений классических мифов в искусстве и художественной литературе (так называемые ретеллинги, которые сегодня переживают волну большой популярности) до создания новых мифологических нарративов, которые отражают современные ценности и идеалы. Автор статьи исследует преобразования, которые претерпевает миф на протяжении человеческой истории, обращаясь к историко-культурному анализу, сравнительному анализу и феноменологии. Такой подход помогает дополнительно раскрыть, как мифологические нарративы взаимодействуют с эмоциональной и эстетической составляющей восприятия зрителя.

Актуализация мифологических сюжетов в современном художественном дискурсе

При соприкосновении с мифами перед исследователем сначала встает вопрос терминологии: как лаконично обозначить сущность мифа в современном дискурсе? Какие черты отдаляют его от традиционного мифа, а какие, напротив, сближают и позволяют закрепить это понятие за современными знаковыми системами в сфере художественного и культурного? Потребность в актуальном определении закономерна, ведь миф в современной культуре и искусстве выходит далеко за пределы одних лишь античных или религиозных образцов. Его отличие от тотального и упорядоченного античного мифа, который по сей день сохраняет свою образцовость для исследователей, порождает сомнение: релевантно ли считать «современные мифы» собственно мифами или же стоит обозначать их иным термином?

Для начала отметим, что само понятие традиционного мифа претерпело существенные изменения в гуманитарной науке — от ограниченного «способа объяснения реальности», который вмещает в себя только часть мифологических функций, до «чудесной личностной истории» в трактовке А.Ф. Лосева [4, с. 212]. В плоскости современной терминологии постепенно сомкнулись следующие полярные явления: античный миф и религиозная картина мира. Отметим, что сегодня по-прежнему сохраняется точка зрения, требующая проводить между ними четкую границу. Но одновременно с этим появляется всё больше исследований, где «мифом» обозначаются и библейские сюжеты наравне с древнегреческой и древнеримской традицией, тем самым устанавливая их образную тождественность. Между мифами и библейскими сюжетами есть общие черты, такие как использование символов и аллегорий для выражения чувственного и духовного человеческого опыта; назидательно-дидактическая функция и интенция к конструированию определенного мировосприятия. Однако они различаются качеством и видом реальности, которую создают: антикизированный миф — это «посюсторонний» нарратив, а религиозная картина мира включает в себя область недостижимых трансцендентных явлений.

Античный миф традиционно представляет собой набор историй о богах, героях, мифических существах и различных сюжетах, которые объясняют происхождение мира, героизируют исторические события, обличают человеческие страсти и формулируют моральные нормы. Эти истории сохранялись через литературный эпос, являлись частью ритуалов, театра и визуального искусства, формируя коллективное сознание общества. Так, «Илиада» Гомера занимала важное место в становлении культурной идентичности древних греков. Эпос не ограничивается повествованием о событиях Троянской войны, он конструирует образ гомогенной цивилизации с универсальными символическими кодами. Сегодня, как и для современников той эпохи, «Илиада» служит источником понимания того, как человек в Древней Греции воспринимал себя, во что и в кого он верил, какое место он занимал в космическом универсуме и каким языком он может это выразить [5, с. 21].

Определим, что античный миф — это символический нарратив в условиях материальной действительности, соразмерной человеческому бытию. Он «посюсторонний» и происходит в сфере человеческого существования, где даже посмертие — это подземное царство, в которое, подобно Орфею, человек теоретически может направиться и до своего срока. Тогда как религиозный сюжет несет в себе трансцендентное содержание, он повествует о потусторонних явлениях, превышающих человеческое понимание. Такой сюжет часто имеет строгую моральную и этическую направленность, он служит основой для вероучений и ритуалов, которые объединяют последователей в общность. Он дает человеку не только представление о себе и окружающем мире, но и наделяет ясно сформулированным смыслом жизни. В отличие от античных мифов, религиозные сюжеты нередко акцентируют внимание на божественном откровении, спасении души и жизни после смерти. Они стремятся к универсальности и претендуют

на абсолютную истину. Некоторые античные мифы могут больше напоминать культурные артефакты, отражающие конкретные исторические и социальные контексты посредством их мифологизации. Однако обоснование у религиозных сюжетов и мифологических историй идентичное — они заполняют мировоззренческую лакуну в сознании человека, нуждающегося в определении мира, в котором он живет. Исходя из этого, автор полагает допустимым рассматривать эти понятия как проявления идентичной нарративной категории.

Современное понятие мифа сильно разветвилось как в исследовательском, так и в обиходном языке. Теперь мифом можно обозначить традиционные «древние представления о мироустройстве» (например, мифы Древнего Египта или Древней Греции); ветхо- и новозаветные сюжеты (Юдифь с головой Олоферна может восприниматься такой же мифологической историей, как Давид с головой Голиафа, ведь сами художники то и дело обращались к идентичному построению композиции на полотне); заблуждения «массового человека», сформированные пропагандистскими программами и рекламой; ошибочные представления о мире и даже откровенную ложь. Само слово «миф» расширилось и потеряло свою четкость, как и всякое специфическое понятие, просачивающееся в повседневное использование. Однако даже такое небрежное обращение не умаляет роли мифа в мышлении современного человека. Напротив, это может лишний раз продемонстрировать, на скольких уровнях миф пронизывает сегодняшнюю культуру: от бытового до художественного.

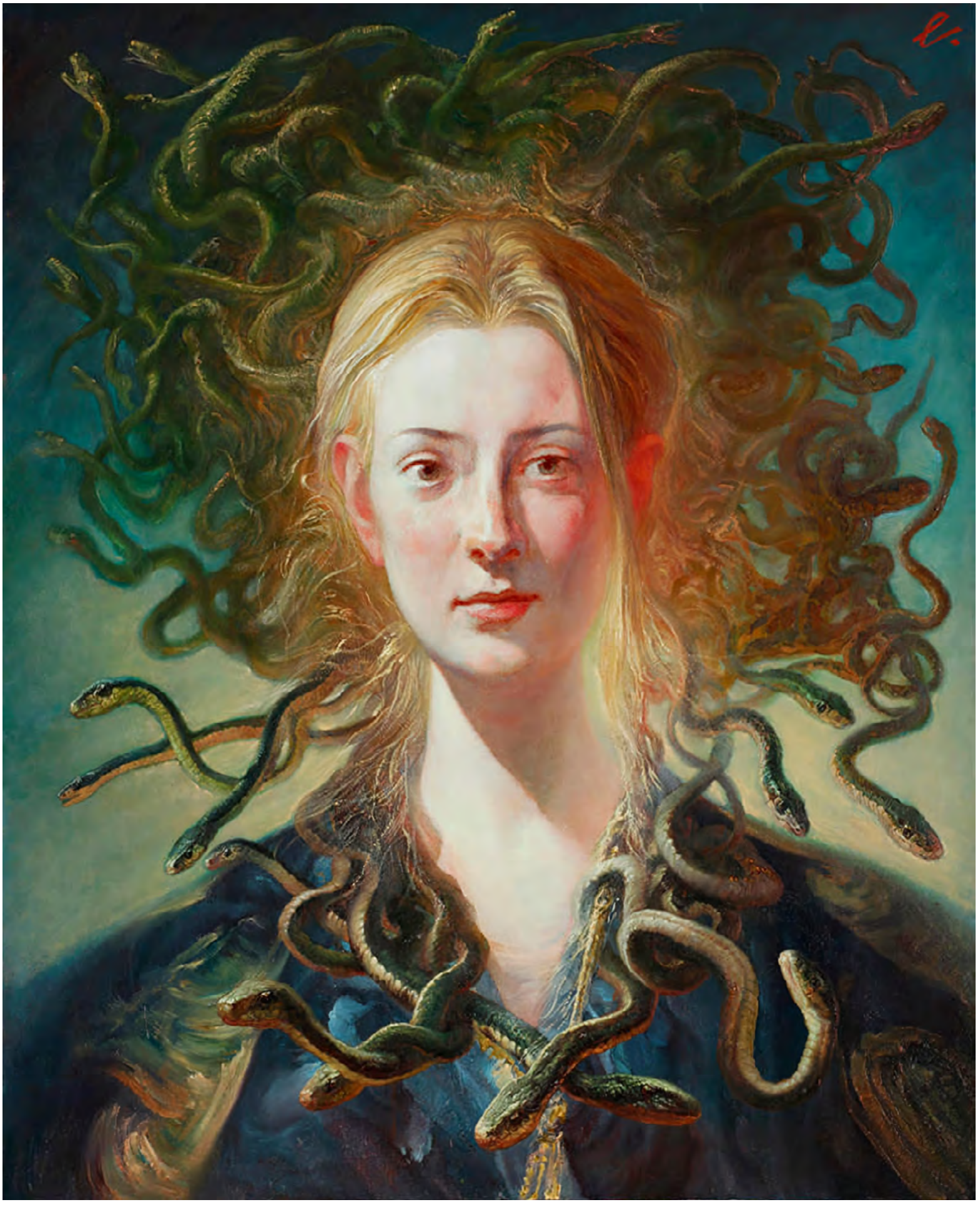
Многослойная структура мифологического нарратива обеспечивает его интенцией к обновлению — выразительная форма нуждается в обновлении поверхностных знаков, чтобы внутренний символизм сюжета достиг своего зрителя. Художественное наращивание смыслов, релевантных современности, нивелирует разрыв между закоснелой «традиционной» сердцевиной мифа и переменчивой окружающей действительностью. Акт творчества, воздействующий на нарративную структуру, позволяет мифу говорить на живом языке в произведениях современных художников (ил. 1). Динамичные современные мифы не сохраняют статичность, а неустанно трансформируются, тонко реагируя на перемены в умонастроениях художников и зрителей. Тем временем классическая античная мифология — это статичная система, опосредованно известная нам в своей совершенной законченной форме по наследию литературы и искусства. Можно сказать, что при встрече с классическими текстами Гомера, Софокла, Еврипида, Эсхила и других мы наблюдаем реконструированный миф, который уже не страшится деконструкции временем. В случае с сегодняшними художественными переосмыслениями или новыми сюжетами, претендующими на современный архетип, мы имеем дело с материей живого нарратива. Художник обращается к различным знаковым структурам, в том числе и архаическим, чтобы наделить их новым значением, отвечающим его живой идее. Зритель, в свою очередь, способен «прочесть» в произведении дополнительную семантику, наделив узнанный им мифологический сюжет привходящим нарративом в силу собственной осведомленности или благодаря «вчувствованию»[1].

Также важно отметить, что миф имеет характер вечного события, что перекликается с «вечным возвращением» у Ф. Ницше [6]. Миф как культурное явление отличается нейтрализованным внутри себя временем. Соответственно, он существует вне темпоральных ограничений и может быть переосмыслен и актуализирован в любую эпоху. Перемена культурных и социальных условий интегрируется субъектом в традиционную структуру мифа, что позволяет нарративной системе адаптироваться к актуальным вопросам, которыми задается современный человек.

«Живой» миф, неустанно переосмысляющийся сегодня, закономерно отличается от традиционного — он является сейчас и будет впредь неупорядоченным, обрывистым и противоречивым. Такая нестабильность объясняется еще и тем, что мифы в современном искусстве закономерно резонируют с окружающим миром и внутренним ощущением человека, и в условиях переменчивой и фрагментарной действительности об обобщающей тотальности речи уже быть не может. Для углубления этого разрыва с «традицией» допустимо, разумеется, обозначать современные мифологические нарративы другими терминами — мифологемами или неомифами. Однако автор полагает такое разграничение излишним, а понятие современного мифа видит одним из сегментов общей мифологической системы, который относится к ней как часть к целому и имеет общую природу, принципы и обоснования.

Иными словами, современное прочтение традиционного мифа не обнуляет его значение и не формирует качественно новое явление, а добавляет смысловые оттенки, отказываясь от уже выцветших значений. При создании же новых мифологических сюжетов творец всё же обращается к привычным компонентам мифа — номинативной функции и нарративной структуре, которая

[1] Термин *Einfiihlung*, введенный Робертом Фишером в работе «Оптическое чувство формы» (*Das optische Formgefühl*, 1873). В контексте статьи имеется в виду эмпатическая сторона восприятия, когда нарративный сюжет воспринимается больше на бессознательном и эмоциональном уровне, нежели благодаря когнитивному усилию.



1. **Е. Кошелев.**
Медуза.
2024.
Холст, масло.
100 × 80.
Источник: vladey.net

способна трансформироваться в творчестве других субъектов, при этом сохраняя свое «ядро». Таким образом, можем заключить: *полифоническая структура современных мировоззрений отказывает мифу в единоличной тотальности, но позволяет ему интерпретировать мир фрагментарно и адаптироваться под мышление как отдельных индивидов, так и целых общественных групп*.

От архетипа к авторскому переживанию: путь трансформации мифа

Ж.-Л. Нанси высказывался, что «идея мифа представляет собой саму Идею Запада в ее постоянных репрезентациях и в порыве погружения в свои собственные истоки с целью перевоплощения в саму судьбу человечества» [7, с. 93]. Новая транскрипция мифа в современном искусстве подтверждает его слова — так, важнейшей чертой мифологического нарратива до сих пор является его способность вместить максимум смыслов в минимальном наборе выразительных знаков. Примером может послужить «Юдифь» работы Сергея Мироненко (ил. 2). Произведение датировано 1990 годом, надпись «Юдифь» задает нужный художнику вектор для интерпретации сюжета зрителем. С одной стороны, Михаил Горбачёв, чья голова изображена художником на блюде, может быть воспринят в роли Олоферна — полководца, которого низвергла вдова Юдифь. Однако образ по-своему закольцован, что превращает работу в политическое высказывание: будто герой холста обезглавливает сам себя, одновременно принося себя и в жертву, и на суд.

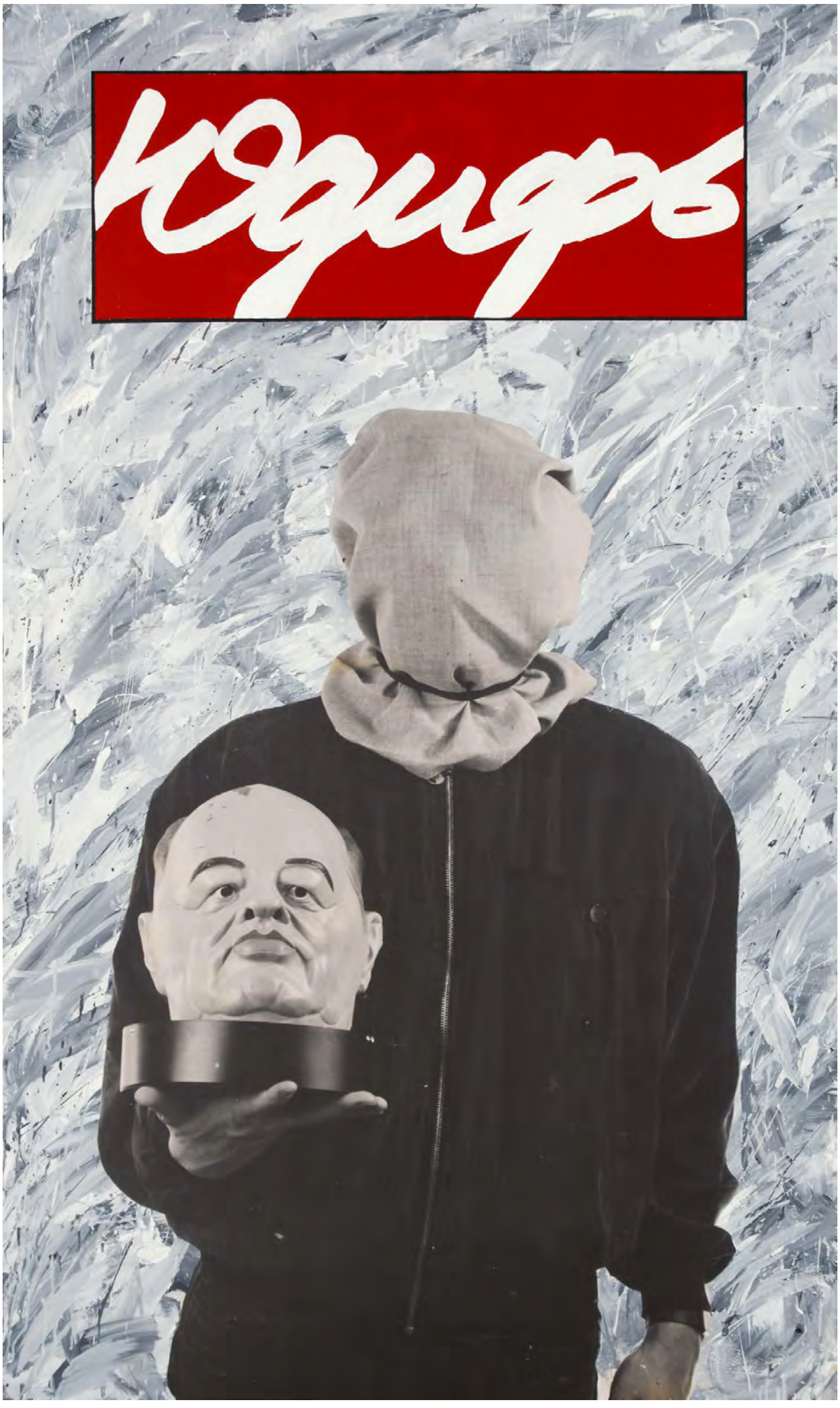
Совсем иначе трактуется образ Юдифи в скульптурной работе Ивана Коржева (ил. 3), где она предстает больше в виде феминистического символа: утонченная воительница, облаченная в условную стилизацию походной одежды. В этой работе образ Юдифи переосмыслен как символ активной женской позиции, что открывает пространство для дискуссии о гендерных ролях и трансформации традиционных архетипов. Такие полифонические интерпретации позволяют сюжету развиваться и существовать во времени и пространстве, оставаясь динамичной структурой, а не статичным артефактом ушедших эпох.

Также примечательно произведение Егора Кошелева «Смска», написанное в 2016 году (ил. 4). Героини на полотне вызывают в памяти историю Юдифи благодаря своим «атрибутам» — у обеих девушек есть свой «Олоферн», чья отрубленная голова покоится в сумке, небрежно наброшенной на плечо. Сюжет приобретает личный и камерный характер, современность низводит храбрость Юдифи, которая решилась отсечь голову жестокому полководцу, до обыденности; придает ей обобщенный характер. На полотне Егора Кошелева «Юдифь» уже не единственная — их как минимум две, они глядят на дисплей смартфона и увлечены своей рутиной, в которой есть место и мужской голове в сумке. Сколько еще «Юдифей» за пределами полотна спешат по своим делам, пока плечо оттягивает тяжесть головы личного деспота? Вполне вероятно, что немало. Таким образом, художник на картине проводит метафорическую параллель между древними архетипами и объектами повседневной культуры, демонстрируя, как в эпоху цифровых технологий мифологические мотивы теряют свою прежнюю эпическую окраску и уступают место интимным и даже ироническим оттенкам.

Подобное «присваивание» сюжета также происходит при переосмыслении национальной мифологии. В качестве одного из выразительных примеров такой трансформации можно привести художественный проект Юлии Павловой под названием «Шурале», созданный в 2019–2020 годах. Шурале — это мифологический персонаж Урало-Поволожья, чей двойственный образ послужил вдохновением для одноименной поэмы татарского поэта Габдуллы Тукая в 1907 году. Позднее Фаридом Ярулиным был поставлен балет в трех актах, а в 1987 году был создан мультипликационный фильм про Шурале, где юноша встречает потусторонние силы в лесной чаще. В зависимости от региона Шурале может быть представлен как опасное лесное существо с длинными тонкими пальцами, способное до смерти защекотать заблудившегося путника, или же как почитаемая персонификация духа леса. Замысел проекта Юлии Павловой раскрывается в комплексе из цифровых фотографий, скульптур из гипса («Шурале», ил. 8; «Нож»; «Маска», ил. 9; «Лабиринт») и авторской книги. На своем интернет-сайте художница пишет, что в контексте представленного проекта «лес, в котором живет Шурале, является метафорой экзистенциального одиночества, через которое было необходимо пройти, чтобы прийти к своей идентичности. А чудовище, которое живет в лесу, была я сама»[2].

В данном случае Юлия Павлова использует образ Шурале не только как традиционную фольклорную фигуру, но и как универсальный символ внутреннего конфликта и поиска идентичности в условиях современной экзистенциальной неопределенности и личностного слома. Проект художницы демонстрирует, как мифическая фигура приобретает новые уровни смысла при пересечении различных форм современного искусства: фотография, скульптура и текстовая

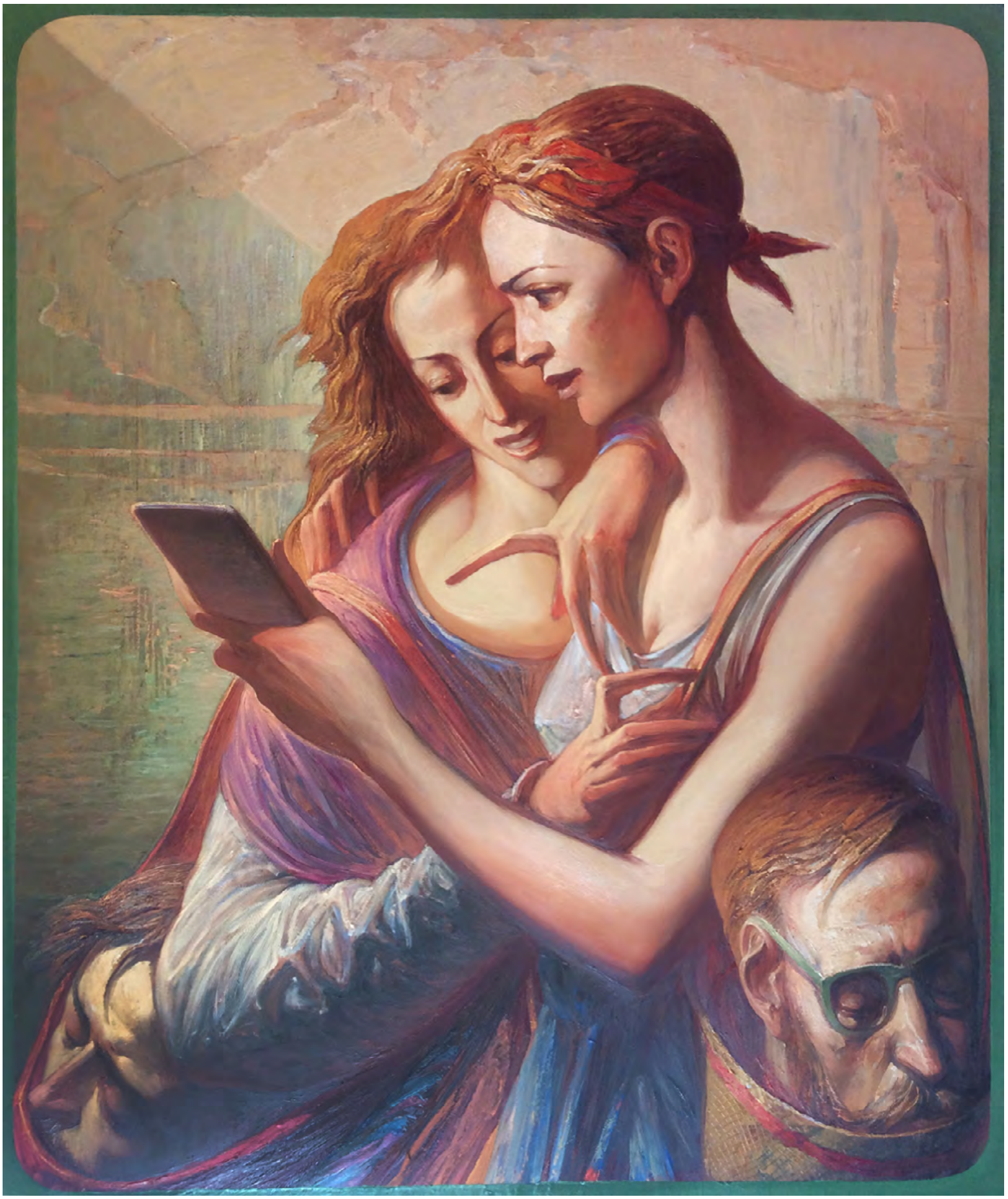
[2] Шурале. 2019–2020 год // Сайт художницы Юлии Павловой. URL: https://yulyapavlova.ru/shurale (дата обращения (27.08.2024).



2. **С. Мироненко. Юдифь.**
1990.
Холст, акрил, смешанная техника.
145 × 80.
Источник: vladey.net

3. **И. Коржев. Юдифь с головой Олоферна.**
Литьевой камень.
117 × 43 × 30.
Источник: i-korzhev.ru





4. **Е. Кошелев. Смска.**
2016.
Холст, масло.
120 × 100.
Источник: vladey.net

5. **Ю. Павлова.**
Шурале.
Из проекта «Шурале».
2019–2020.
Гипс.
Источник: yulyapavlova.ru





6. **Ю. Павлова.**
Маска.
Из проекта «Шурале».
2019–2020.
Гипс.
Источник: yulyapavlova.ru

экспозиция расширяют восприятие образа Шурале, позволяя зрителю прочувствовать не только его историко-культурную значимость, но и эмоциональное напряжение, присущее пути самопознания. Отражение личного опыта автора в образе чудовища подчеркивает идею о том, что мифы, будучи архетипическими конструкциями, остаются своевременными и способными адаптироваться к потребностям современной личности. В конечном счете проект «Шурале» подвигает к пересмотру привычных представлений о героическом и демоническом. Он предоставляет зрителю возможность увидеть в мифе отражение собственных переживаний, символически замаскированных в образах, столь близких и в то же время чуждых повседневной реальности.

Миф как знаковая система: трансформация нарративов в искусстве и массовой культуре

Нарратив — это один из элементов, который наделяет течение времени смыслом для человека. Обозначим, что с определенной точки зрения человеческое существование само по себе лишено повествовательности. Только субъект наделяет череду событий сюжетной ясностью, выстраивает причинно-следственные связи, создает логическую структуру и расставляет акценты, выводит предпосылки поступков и некую мораль последствий и т.п. Продолжая аналогию, можно определить современный миф так: *это нарративная структура, в которую вписано бытие, и повествовательное качество этой структуры динамично трансформируется под воздействием субъекта.*

Миф, как многоуровневая система знаков, обладает номинативной функцией — он дает обозначения вещам и явлениям, но не стремится их объяснить. Сегодняшнее искусство обращается к мифологическим знаковым системам и обнаруживает в архетипических сюжетах и образах живой пульс, вторящий сердцебиению человека XXI века. Однако такую же тенденцию обнаруживает в себе и массовая культура: диалог с человеком на языке узнаваемых архетипов и сконструированных нарративных матриц ложится в основу маркетинговых стратегий и рекламных кампаний. Последние создают необходимый образ несуществующей идеальной жизни, в которую человека могут привести последовательные действия в рамках предлагаемого алгоритма: например, получить конкретные навыки, приучить себя к новому образу мышления, приобрести определенные товары и услуги и др. И всё это в оболочке эфемерного мифа, сулящего качественное изменение бытия.

Возникает вопрос: возможно ли вообще мышление вне четких бинарных оппозиций, вне мифа, вне смыслов, закодированных в узнаваемые знаки? Практика изобразительного искусства и продуктов массовой культуры показывают, что едва ли. Очерки Р. Барта, разоблачающие мистификации массового сознания, подчеркивают, что миф по-прежнему питает сознание современного человека, как и столетия назад [1, с. 71]. Традиционная мифология возникала в конкретных исторических и культурных контекстах, тесно переплетаясь с религиозными верованиями, ритуалами и социальными структурами общества [8, с. 183]. Мифы служили для объяснения природных явлений, формирования моральных норм и укрепления социальной идентичности. Современная мифология развивается в иных обстоятельствах — в условиях глобализации, постмодернизма и стремительных технологических изменений. Она пропускает сквозь себя многообразие культурных влияний и взаимодействий, что приводит к созданию гибридных форм мифов, которые могут сочетать элементы различных традиций. А.Л. Топорковым была предложена следующая схема для обозначения ответвлений современной мифологии:

1) политические и общественные мифы, регулируемые посредством СМИ;

2) религиозные и этнические мифы, произрастающие из потребности общества в самоидентификации;

3) внерелигиозные мифы (вера в НЛО, мистические легенды);

4) мифы массовой культуры (к примеру, «американская мечта»)[3].

Таким образом, новые нарративные структуры не ограничиваются только переосмыслениями древних сюжетов. Современная мифология часто произрастает из архетипических семантических моделей, органично развивающихся в культуре — например, «Золотой век» или уже упомянутая «американская мечта». Семантические модели умножают свои смыслы и тем самым расширяют сферу своего значения. Тот же «Золотой век» может использоваться для обозначения любого позитивного периода, даже длиною в месяц, как и «американская мечта» в культуре уже стала синонимичной расхожему образу надежды, веры в лучшую жизнь в условиях, отличающихся от текущего бытия.

Опираясь на полифонию современных мифологий, можно заметить, что зачастую миф базируется на ностальгии по несуществующему, на надежде и вере в образ, у которого нет фактического прототипа. Иными словами, современный миф

[3] Топорков А.Л. Мифы и мифология XX века: традиция и современное восприятие // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Электронный ресурс]. URL: https://ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm (дата обращения: 10.12.2024).

манипулирует симулякрами, посредством этого конструируя мировоззренческие структуры в нашем сознании.

Более того, новое мифотворчество способно интегрировать в себя социальные импульсы, которые еще не обладают четкой вербальной выразительностью. Ведь с точки зрения психологии, мифы также могут трансформироваться в ответ на изменения в коллективном бессознательном. Как утверждал К.Г. Юнг, мифы и архетипы являются неотъемлемой частью общего человеческого опыта, и их трансформация может отражать изменения в психологии общества [9, с. 11]. Например, в условиях кризиса или социальной нестабильности мифы принимают новые формы, чтобы помочь людям осмыслить свои переживания и справиться с ними. Это подчеркивает динамичную природу мифа как инструмента для понимания и интерпретации культурных преобразований — причем не только через призму творца, но и через призму зрителя, который находит в произведении свои контексты.

Ярким примером подобной трансформации образа оказываются художественные произведения Петра Беленка). В его сериях над человеком зачастую господствует нечто непостижимое, незримо-белое («Бег в пространстве», 1985, ил. 7) или же поглощающе-черное («Без названия», 1976, ил. 8; «Падающие», 1978, ил. 9), что подспудно подталкивает к ассоциации с Икаром. Только герои его работ будто не воспарили в недостижимую ввысь по собственной воле, уверовав в свою способность, а оказались в нее выброшенными, оставленными один на один с чем-то, в мириады раз превышающим человеческое естество. В этих работах можно обнаружить и смелость освоения космической тотальности (это было актуально в 1960-е годы); и натянутую тревогу перед техногенным концом мира в «холодной войне» (в 1980-е работы резонировали с напряжением в обществе); и некое предчувствие персонализированной пугающей неизвестности, которая непременно поглотит человеческую жизнь. Сам художник называл свой метод «паническим реализмом», и сегодняшний зритель может увидеть в его работах живую нарративную структуру, встроенную в современный контекст — миф о человеке ищущем, потерянном, но не сокрушенном.

Можно сказать, что творческий метод П. Беленка является не только художественным приемом, но и философской позицией, отражающей кризис идентичности в эпоху глобальных социальных и технологических перемен. Образ Икара, символизирующего стремление к недостижимому и постоянное столкновение с пределами человеческого опыта, в работах художника приобретает новую метафорическую насыщенность. Он олицетворяет не столько трагедию провала амбиций, сколько актуальную проблему современности: конфликт между внутренними идеалами и экзистенциальным давлением извне. Эта художественная парадигма, находящая отклик в разных исторических контекстах — от романтического идеала освоения космоса до тревог конца индустриальной эры, демонстрирует, что мифологическая символика способна подвергаться многократной деконструкции и реинтерпретации, оставаясь в то же время мощным инструментом осмысления идентичности. Беленок своим «паническим реализмом» приглашает зрителя к диалогу с самим собой, и в этом контексте художественные произведения становятся не просто эстетическими объектами, а носителями сложных нарративных структур, где миф продолжает жить, обновляться и находить отклик в душе каждого поколения.

Заключение: выразительные черты современной «неомифологической эстетики»

Подытожим, что формирующаяся «неомифологическая эстетика» характеризуется многообразием интерпретаций и значений, которые возникают в результате взаимодействия различных культурных традиций и исторических контекстов. В отличие от традиционных мифов, которые, как правило, стремятся к единству и целостности, неомиф открывает пространство для множества голосов и точек зрения. Это позволяет каждому индивиду или сообществу находить в мифах свои собственные смыслы и интерпретации, что только глубже вплетает их в плюралистическую природу современного социума.

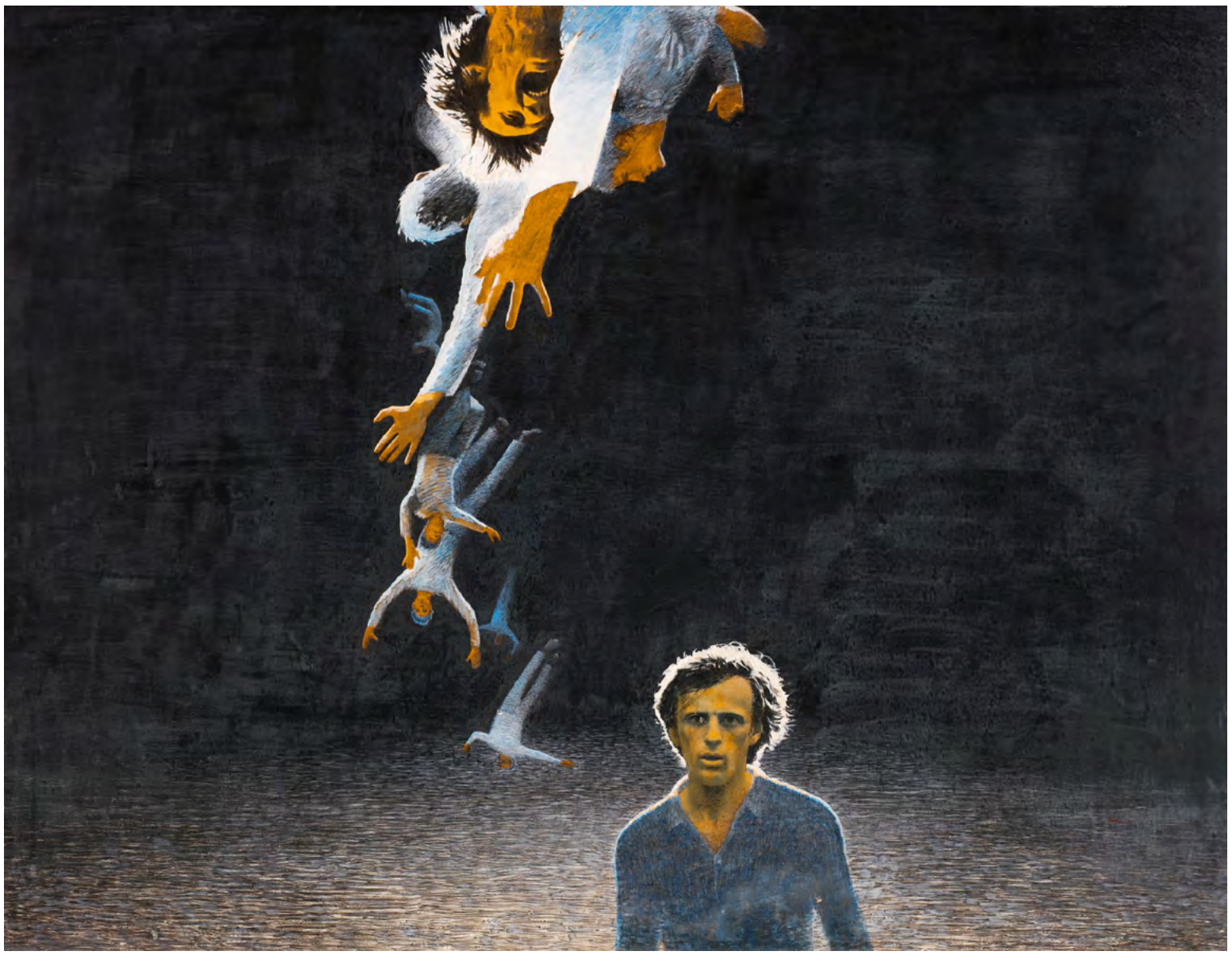
Современный миф также может служить инструментом для критического осмысления и деконструкции устоявшихся нарративов. Путем переосмысления мифологических структур и символов неомиф открывает возможности для критического анализа социальных и культурных норм. Процесс деконструкции в современном мифе выхватывает ключевые аспекты традиционных мифологических структур, отказывается от неактуального содержания, после чего создает нарративы частично из элементов, оставшихся от традиционного мифа, и частично из знаков современной культуры. Таким образом, современный миф, как культурный феномен, часто использует элементы и символы традиционных мифов, но при этом подрывает их первоначальное значение. Как уже было упомянуто, в современном искусстве и литературе можно наблюдать, как классические мифы переосмысливаются через призму актуальных проблем — социальных, политических, личностных и т.д. В этом процессе деконструкции важно отметить, что миф не утрачивает своей функции носителя

7. **П. Беленок.**
Бег в пространстве.
1985.
Оргалит, смешанная техника.
88,5 × 74.
Источник: sovcom.ru





8. **П. Беленок.**
Без названия.
1976.
Оргалит, смешанная техника.
115 × 62.
Источник: vladey.net



9. **П. Беленок. Падающие.**
1978.
Оргалит, смешанная техника.
90 × 120.
Источник: vladey.net

коллективной памяти и опыта, а, напротив, становится пространством для столкновения устоявшихся и новых парадигм мышления. Творцы современности активно используют этот подход, возвращаясь к мифологическим основаниям, но адаптируя их под реалии текущего времени.

«Неомифологическая эстетика» также становится реакцией на постмодернистский скептицизм и кризис метанарративов. В условиях, когда традиционные источники смысла и идентичности подвергаются сомнению, неомиф предлагает новые способы осмысления человеческого опыта. Он позволяет создавать альтернативные нарративы, которые не претендуют на универсальность, а наоборот подчеркивают многообразие и сложность современного мира. Этот процесс не только актуализирует мифы, но и создает новые возможности для понимания человеческого опыта в контексте современных вызовов и проблем. Сегодня формирующаяся «неомифологическая эстетика» представляет собой сложное и многогранное явление, которое включает в себя использование архетипов и символов, интертекстуальность, плюралистический и полифонический подходы, деконструирование и реконструирование смыслов. Эти составляющие позволяют создавать гибридные выразительные системы, новые художественные формы и смыслы, выражающие сложность современного человеческого опыта, в том числе и на уровне, невыразимом вербально.

Основной вывод исследования заключается в том, что творцы всё чаще обращаются к неомифологическому нарративу как к инструменту, который переносит архетипичный опыт в формат глубоко личного переживания. Через такой перенос коллективного архетипического кода в область индивидуального самосознания происходит вовлечение субъекта в процесс самопознания, поскольку индивидуум начинает воспринимать устойчивые образы не только как далекие культурные артефакты, но и как отражение внутренних конфликтов, стремлений и переживаний своего

времени. Неомифология обогащает эстетический опыт и способна воздействовать на процесс формирования целостного понимания человеком самого себя.

Соответственно, неомифологические нарративы позволяют выстраивать личностное представление о реальности, где идентичность и ценностные ориентиры переосмысливаются через призму знакомых архетипов, наделенных элементами современной культуры. Этот феномен отражает тенденцию к синтезу прошлого и настоящего, создавая пространство для нового видения реальности, в которой миф продолжает играть ведущую роль, оставаясь одновременно и критическим зеркалом, и источником творческой энергии для бесконечного поиска истины в изменяющемся мире.

Список источников

1. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. 352 с.
2. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция. М.: Рипол Классик, 2013. 204 с.
3. Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф / пер. с фр. С.Л. Фокина. СПб.: Фонд «Университет», 2002. 88 с.
4. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 559 с.
5. Пачнер М. От литеры до литературы. Как письменное слово формирует мир, личность, историю. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. 448 с.
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М.: АСТ, 2015. 414 с.
7. Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество. М.: Водолей, 2009. 207 с.
8. Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. Культурология. Теория культуры. М.: ЮнитиДана, 2004. 365 с.
9. Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное. М.: АСТ, 2019. 496 с.

References

1. Barthes, R. (2014) *Mythologies.* Moscow: Academic Project. (In Russ.)
2. Baudrillard, J. (2013) *Simulacra and simulation.* Moscow: Ripol Classic. (In Russ.)
3. Lacoue-Labarthe, F. and Nancy, J.-L. (2002) *The nazi myth.* Saint Petersburg: University Fund. (In Russ.)
4. Losev, A.F. (2001) *Dialectics of myth.* Moscow: Mysl. (In Russ.)
5. Pachner, M. (2019) *From letters to literature: How the written word shapes the world, personality, history.* Moscow: KoLibri, Azbuka-Atticus. (In Russ.)
6. Nietzsche, F. (2015) *Thus spoke Zarathustra.* Moscow: AST. (In Russ.)
7. Nancy, J.-L. (2009) *The inoperative community.* Moscow: Aquarius. (In Russ.)
8. Sadokhin, A.P. and Grushevitskaya, T.G. (2004) *Kulturology. Theory of culture.* Moscow: UnityDana. (In Russ.)
9. Jung, K.G. (2019) *Archetypes and the collective unconscious.* Moscow: AST. (In Russ.)

Информация об авторе

Табунова Надежда Андреевна, кандидат философских наук, научный сотрудник отдела теории искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, tabun.silenzio@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9807-714X, SPIN-код (Science Index): 9355-8800.

Information about the author

Nadezda Andreevna Tabunova, Cand. Sc. (Philosophy), Research Fellow, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, tabun.silenzio@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9807-714X, SPIN-code (Science Index): 9355-8800.

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

Статья поступила в редакцию 28.12.2024; одобрена после рецензирования 26.02.2025; принята к публикации 28.02.2025.
The article was received by the editorial board on 28 December 2024; approved after reviewing on 26 February 2025; accepted for publication on 28 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 196–209. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 196–209. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036:75.056(510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.012

Ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад»: знаковые работы в истории китайских графических новелл





Чжан Исинь

Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация
994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, https://orcid.org/0009-0002-3542-5335

Чернова Анна Викторовна

Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация
chernova.av@dvfu.ru, https://orcid.org/0000-0002-6519-397X, SPIN-код (Science Index): 3718-2991

Аннотация. Один из значимых китайских классических романов «Путешествие на Запад» сочетает в своем содержании историю, мифы и народные предания, транслируя важные культурные ценности, религиозные и философские идеи. В статье исследуются результаты синтеза этого литературного повествования с его живописным воплощением в виде уникальной китайской художественной формы ляньхуаньхуа. Ляньхуаньхуа как синтетическое направление искусства, графическая или живописная новелла, с помощью последовательных изображений и кратких текстовых пояснений представляет и визуализирует сложные литературные произведения, делая их доступными для широкой аудитории. Цель исследования заключается не только в том, чтобы подчеркнуть значимость ляньхуаньхуа как уникальной художественной формы, обладающей культурно-исторической ценностью, но и в демонстрации процессов эволюции китайского изобразительного искусства. Статья охватывает важные издания «Путешествия на Запад» в версиях ляньхуаньхуа с начала 1920-х годов до основания Китайской Народной Республики, анализируя, как эти версии через художественные инновации и сочетание различных форм отражают культурные особенности и художественные стили разных исторических периодов. В статье рассматриваются различные ракурсы трех различных версий ляньхуаньхуа «Путешествия на Запад» с целью определить изменения в визуальном стиле. В конце 1920-х годов ляньхуаньхуа «Путешествия на Запад» переживает переход от традиционного уплощенно-примитивного китайского театрального стиля к интеграции западной перспективы, что постепенно привело к модернизации визуального стиля произведений ляньхуаньхуа разной тематики. Это особенно заметно в произведении 1950–1960-х годов, которое заимствовало западные художественные техники, придавая произведениям более явную пространственную глубину и выразительность. В процессе эволюции визуального стиля ляньхуаньхуа не только способствовала более широкому распространению истории «Путешествия на Запад», но и стала неотъемлемой частью модернизации китайской живописи. В рамках данного исследования также предлагается рассмотреть использование мифологических произведений как основу для создания визуально-нарративных форм, которые воплощают их культурные и художественные особенности, открывая новые возможности для сохранения и распространения классических литературных текстов. Авторы статьи приходят к выводу,

© Чжан Исинь, Чернова А.В., 2025

что такое направление китайского искусства как ляньхуаньхуа, опираясь на значимые классические литературные произведения, способствует эволюции изобразительного искусства в XX веке и является инструментом трансляции важных культурных и исторических ценностей.
Ключевые слова: изобразительное искусство Китая, ляньхуаньхуа, графическая новелла, китайская живопись, иллюстрация, Путешествие на Запад, классический китайский роман, мифологическое повествование

Для цитирования: Чжан И., Чернова А.В. Ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад»: знаковые работы в истории китайских графических новелл // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 196–209. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.012. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1158.

Original article

Lianhuanhua “Journey to the West”: landmark works in the history of Chinese graphic novels

Zhang Yixin

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation
994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, https://orcid.org/0009-0002-3542-5335

Anna V. Chernova

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation
chernova.av@dvfu.ru, https://orcid.org/0000-0002-6519-397X, SPIN-code (Science Index): 3718-2991

Abstract. This article explores the results of synthesizing the literary narrative of the Chinese classic novel Journey to the West with its graphic embodiment in the form of lianhuanhua, a unique Chinese art form. Lianhuanhua, a synthesis of art forms, employs sequential images and concise textual explanations to present and visualize complex literary works, making them accessible to a broad audience. The study aims to underscore the cultural and historical significance of lianhuanhua as a distinctive art form, while also illuminating the evolution of Chinese visual arts. The article examines significant editions of Journey to the West in lianhuanhua versions from the early 1920s to the founding of the People’s Republic of China, analysing how these versions, through artistic innovation and the combination of different forms, reflect the cultural characteristics and artistic styles of different historical periods. The paper explores the different perspectives of three different versions of the lianhuanhua Journey to the West in order to identify changes in visual style. In the late 1920s, lianhuanhua Journeys to the West underwent a transition from the traditional flattened and primitive Chinese theatrical style to the integration of Western perspective, which gradually led to the modernization of the visual style of lianhuanhua works with different themes. This transition is particularly evident in the works of the 1950s and 1960s, which drew upon Western artistic techniques, endowing the works with a heightened sense of spatial depth and expressiveness. In the process of evolving its visual style, lianhuanhua not only contributed to the broader

dissemination of the Journey to the West narrative, but also became an integral component of the modernization of Chinese painting. This study proposes an examination of the use of mythological works as a basis for creating visual narrative forms that embody their cultural and artistic characteristics. This opens up new possibilities for the preservation and dissemination of classical literary texts. The authors of the article conclude that lianhuanhua, a particular direction of Chinese art, relies on significant classical literary works and contributes to the evolution of visual art in the 20th century. They also argue that it is a tool for transmitting important cultural and historical values.
Keywords: China fine art, lianhuanhua, graphic novel, Chinese painting, illustration, Journey to the West, classic Chinese novel, mythological narrative

For citation: Zhang, Y. and Chernova, A.V. (2025) 'Lianhuanhua "Journey to the West": landmark works in the history of Chinese graphic novels', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 196–209. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.012. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1158. (In Russ.)

Введение

В китайской литературе выделяется группа произведений, которые считаются вершинами классической художественной литературы и имеют огромное значение для понимания китайской культуры и истории. Работы «Троецарствие», «Сон в красном тереме», «Речные заводи» и «Путешествие на Запад» часто определяются как «Четыре великих шедевра» (四大名著). Каждая из них освещает важные аспекты китайского общества, его истории и мышления. Авторы этих произведений — Ло Гуаньчжун, Цао Сюэцинь, Ши Найань и У Чэнъэнь — в своих произведениях не только создавали выдающиеся художественные образы, но и поднимали глубокие философские, социальные и политические вопросы, актуальные и по сей день.

«Путешествие на Запад» — это произведение, созданное в эпоху династии Тан, в котором переплетаются мифология и народные поверья. Этот роман не только повествует о путешествии за священными писаниями, но и использует аллегории, через которые автор поднимает социальные и моральные вопросы своего времени, показывая, как герои преодолевают физические и философские преграды на пути к просветлению. В романе содержится множество скрытых символов и использованы элементы сатиры для отражения человеческих пороков и призыва к духовному очищению.

Повествование включает описание различных миров — мира фей, мира людей, подземного мира, мира монстров, мира демонов и мира Будды, создавая таким образом многослойную и величественную мифологическую вселенную. В нем также присутствуют элементы буддизма, даосизма и конфуцианства, а автор использует фантастические образы богов и демонов, что через аллегории позволяет представить философские и религиозные идеи. «Путешествие на Запад» стало неотъемлемой частью китайской мифологической и литературной традиции, оказывая на протяжении веков значительное влияние не только на литературу Китая, но и на такие области, как искусство, массовая культура, анимация, игры и другие формы художественного выражения.

В Китае мифология является культурным ресурсом, который «объясняет первоначальное происхождение Вселенной, человечества (включая богов и некоторые этнические группы) и культуры, а также установление первоначального земного порядка» [1, p. 5]. Как отмечает Е.М. Мелетинский, «миф — один из центральных феноменов в истории культуры и древнейший способ концепирования окружающей действительности и человеческой сущности. Миф — первичная модель всякой идеологии и, как только что было сказано, синкретическая колыбель не только литературы, искусства, религии, но, в известной мере, философии и даже науки» [2, с. 419]. В дополнение к тому, что большинство персонажей в «Путешествии на Запад» происходят из древних китайских мифов и легенд, этот роман не является полностью вымышленным, в нем также присутствуют элементы реальных исторических событий. Писатель У Чэнъэнь через этот роман проводит метафору социальной и политической реальности династии Мин, охваченной беспорядками и коррупцией. Произведение насыщено религиозными мотивами и глубокой социальной критикой. Через приключения четырех главных героев, мастера и его учеников, автор высмеивает различные социальные явления своего времени, одновременно подчеркивая важность стойкости в вере и стремления к движению вперед.

Ляньхуаньхуа (в переводе с китайского языка «связанные изображения») — это уникальный жанр китайского искусства, серии иллюстраций

к литературным произведениям. Он представляет собой графическую или живописную новеллу, где рассказ разворачивается через последовательность изображений с небольшими текстовыми включениями, создающими яркое и динамичное представление происходящих событий. Связанные сюжетом крупные и выразительные иллюстрации с минимальным количеством текста на каждой странице, делают этот формат доступным для широкой аудитории. Такая форма искусства обладает мощной повествовательной функцией, не уступающей другим художественным жанрам, и служит не только для рассказа увлекательных историй, но и для сохранения исторической памяти, культурных традиций и социальных изменений, передаваемых через поколения, что объясняет ее популярность среди читателей. Как отмечает Ю.Б. Борев, «картина — это цепь событий, рассказ, развернутый в ряде фигур» [3, с. 109]. Эта мысль идеально отражает суть ляньхуаньхуа, где несколько последовательных изображений вместе создают целую историю, развивающуюся шаг за шагом. В книгах ляньхуаньхуа в основном используются изображения для описания хода событий, поэтому, хотя сами иллюстрации статичны, непрерывность перехода от одной к другой несет в себе смысл действия. Таким образом, природа книги ляньхуаньхуа оказывается очень близкой к театру и кино, поскольку она выражает действие (а также текстовые элементы) и строится на непрерывности изображений.

Теоретик ляньхуаньхуа Бай Юй отмечает, что при выборе темы для такого произведения необходимо сочетать сюжетность и графичность. Прежде всего следует учитывать сам сюжет произведения, так как именно он играет ключевую роль — как правило, произведения с ярко выраженной сюжетной составляющей открывают широкие перспективы для визуализации [4, p. 94]. «Путешествие на Запад» является примером такого литературного произведения, которое предоставляет художникам огромную свободу для творческого самовыражения. Книги ляньхуаньхуа стали важным носителем для распространения сюжета «Путешествие на Запад». С 1920-х до 1950–1960-х годов различные версии ляньхуаньхуа «Путешествия на Запад» продемонстрировали яркие черты эпохи в художественном стиле и методах исполнения, отражая развитие искусства китайской графической новеллы.

Таким образом, выбор ляньхуаньхуа по мотивам «Путешествия на Запад» в качестве объекта исследования обоснован важным местом этого произведения в китайском искусстве и культуре. Жанр ляньхуаньхуа предоставляет уникальную перспективу для изучения взаимодействия литературы и визуальных искусств, особенно в контексте визуализации классических литературных произведений и реконструкции текста.

К сожалению, книги, или живописные серии, ляньхуаньхуа как особый жанр изобразительного искусства Китая до сих пор не получили полноценного отражения в искусствознании. В настоящий момент российское искусствознание располагает только одним объемным исследованием на эту тему — диссертацией Лю Ци и рядом опубликованных статей данного автора [5; 6; 7; 8; 9], в которых сделан акцент на популяризаторской функции ляньхуаньхуа и на возможности данного жанра искусства представить публике сюжеты российских и советских писателей, но не на художественных особенностях и достоинствах этих графических или живописных новелл и их роли в эволюции изобразительного искусства Китая. Зарубежные исследования в основном сосредоточены на историческом и культурном контексте ляньхуаньхуа, а также на их влиянии на массовые медиа, таких как анимация и кино. Анализ самих изображений, эволюции стиля и различий между версиями ляньхуаньхуа остается слабо развитым. Что касается именно ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад», то совершенно не изучена ее версия 1920-х годов. Данная статья призвана восполнить этот пробел.

Новизна представленного исследования заключается в том, что в нем впервые детально изучается ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад» 1920-х годов и сравнивается с другими версиями, выявляются особенности художественного стиля и эволюции искусства ляньхуаньхуа.

Цель статьи — определить особенности и направление эволюции визуального стиля в версиях ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад», созданных в разные периоды. В исследовании использован комплексный подход, включающий сравнительно-исторический метод, и искусствоведческие методы — иконографический и формально-стилистический.

Ранняя версия ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад» начала 1920-х годов, выполненная в художественном стиле китайской оперы

В истории китайского искусства существует множество различных художественных форм, иллюстрирующих сюжет «Путешествия на Запад», таких как ляньхуаньхуа, иллюстрации и новогодние картины. Согласно рассказам коллекционера китайских народных книг ляньхуаньхуа Чжао Гана, наиболее ранняя версия ляньхуаньхуа по мотивам интересующего нас литературного произведения, которую мы можем увидеть сегодня, была издана в начале 1920-х годов под названием «Исторические популярные издания — Путешествие



1. **Серия ляньхуаньхуа «Исторические популярные издания — Путешествие на Запад»**, Ювэнь, [1920]. Источник: Lianqu.com

на Запад» (历史通俗刊物—西游记, ил. 1) издательством «Ювэнь» (有文书局).

Изобразительный стиль этой работы полностью основан на образах китайской оперы: воспроизведен облик демонов и декорации, часть фонового реквизита. Использование известной визуальной символики, легко воспринимаемой широкой аудиторией, одновременно способствовало сочетанию традиционного искусства с новыми изобразительными методами. В этом контексте вспомним утверждение Ролана Барта: «Миф создается на основе уже существующей семиологической цепочки, это вторичная семиологическая система. Материалы, из которых создается миф, могут быть разнородными, включая язык, фотографию, живопись и другие, но попадая во владение мифа, они сводятся к голой знаковой функции» [10, с. 272]. Таким образом, изображения, основанные на образах китайской оперы, превращаются в своеобразные знаки, которые, будучи привнесенными в новый контекст, начинают выполнять функции мифа, упрощая восприятие и передавая универсальные символы для широкой аудитории.

Рассмотрим иллюстрацию, основанную на сцене из романа, в которой Сунь Укун получает титул *Би Ма Вэнь* (弼马温, страж конюшни) в небесном дворце (ил. 2). Визуальный стиль изображения включает элементы китайской оперы: фон оформлен облачными узорами, а колонны с наклонными волнообразными линиями с обеих сторон придают уравновешенность и замкнутость композиции, апеллируя к традиционной китайской архитектуре и оформлению театральных сцен в представлениях данного жанра изобразительного искусства. Персонажи одеты в традиционные китайские театральные костюмы. Рядом с персонажами написаны их имена. Эти элементы отражают особенность искусства ляньхуаньхуа, заимствованную из китайской живописи эпохи Мин и Цин. Практика добавления имен персонажей рядом с их изображениями восходит к китайской *сюсян* (绣像, вышитой картине) той эпохи. *Сюсян* восходит к древнему искусству вышивки, а в эпоху Мин и Цин этот термин постепенно стал обозначать форму книжной иллюстрации. Изображения *сюсян* обычно размещались в начале романа в качестве книжных иллюстраций, где с помощью тонких линий



2. **Страница ляньхуаньхуа «Исторические популярные издания — Путешествие на Запад»**, Ювэнь, [1920]. Источник: book.kongfz.com

изображались персонажи, а рядом указывались имена, что помогало читателям легко распознавать героев и лучше воспринимать сюжет. В ляньхуаньхуа эта традиция сохраняется, имена персонажей помещают рядом с их изображениями, что улучшает восприятие и понимание происходящего в произведении. Кроме того, такие пометки компенсируют недостаток передачи информации в изображении, делая рассказ более полным и последовательным.

В этой версии ляньхуаньхуа композиция построена таким образом, что пояснительные надписи расположены на правой стороне иллюстрации, и их направление письма идет справа налево. Это связано тем, что в древнем Китае основными материалами для письма были бамбуковые дощечки и деревянные таблички, которые имели вертикальное положение, и письмо, соответственно, шло сверху вниз, справа налево. Эта традиция сохранялась и после изобретения бумаги, став неотъемлемой частью культурной практики. Способ письма, идущий справа налево, не только соответствует древнекитайской традиции письма, но и отражает культурный контекст и общественные взгляды того времени. В древнем Китае правая сторона считалась почетной, и эта концепция также нашла отражение в письменных традициях. Ляньхуаньхуа этого периода всё еще находится на стадии начального развития, и форма исполнения продолжает совершенствоваться. Как мы уже отметили, включение имен персонажей — это интуитивно понятный и эффективный способ помочь зрителю легко воспринимать и понять сюжет, повышая плавность и завершенность рассказа.

Ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад» конца 1920-х годов, сочетающая стиль китайской оперы и западную перспективу

Следующая версия ляньхуаньхуа данного содержания — издание книги «Ляньхуаньтухуа — Путешествие на Запад» (连环图画—西游记) в период с 1925 по 1929 год, осуществленное Шанхайским всемирным книжным издательством (ил. 3). Поскольку к этой версии уже обращались ученые, она стала более известна широкой аудитории, чем ранее представленное издание. Известный



3. **Цзинь Шаомэй, Чжан Синжуй. Обложка книги «Ляньхуаньтухуа — Путешествие на Запад»**. 1925–1929. Источник: silkroads.org.cn

исследователь ляньхуаньхуа А Ин отмечает: «Только в четырнадцатом году эпохи Мин (в 1925 году) Шанхайское всемирное книжное издательство выпустило издание “Путешествие на Запад”, назвав его “Ляньхуаньтухуа”, и с тех пор это название стало общепринятым» [11, p. 380]. Этот термин является китайской транскрипцией. В начале 1920-х годов использовалось название *ляньхуаньтухуа*, где «ту» (图) означает «картина». Со временем этот термин упростился до *ляньхуаньхуа*. В то время искусство ляньхуаньхуа было любимо широкой публикой, что также повлияло на художников, создателей ляньхуаньхуа, и вдохновило большое количество известных мастеров этого жанра на поиски новых технических и выразительных средств [12, с. 43].

В этой серии ляньхуаньхуа сохранились элементы театрального стиля эпохи Мин и Цин. Композиция, пейзаж и изображения гор в ней выполнены в традиционном стиле, но в целом внимание больше уделяется представлению сюжета. В этом изображении (ил. 4) композиция смещена влево, группа богов Небесного двора окружает нефритового императора слева, формируя круг. Это подчеркивает его власть и статус, отражая иерархическую структуру Небесного двора, которая также символизирует социальное устройство. Сунь Укун (царь обезьян) стоит отдельно с правой стороны. Его поза и выражение лица демонстрируют упрямство, что резко контрастирует с торжественной атмосферой Небесного двора. Этот прием не только подчеркивает индивидуальные черты Сунь Укуна, но и отражает его дух сопротивления. В китайской культуре образ Сунь Укуна символизирует противостояние авторитету и стремление к свободе. Через продуманную композицию и яркие образы персонажей передана сцена принятия Сунь Укуна Небесным двором, полная глубокого символического смысла.



Хотя образы героев всё еще сохраняют черты персонажей оперной сцены, художники в работе над одеждой и окружающей обстановкой значительно отходят от театрального стиля, акцентируя внимание на героях, постепенно двигаясь в сторону, более подходящую для требований ляньхуаньхуа. Кроме того, здесь использована прямая линейная перспектива в изображении пола помещения — с помощью пересекающихся горизонтальных и вертикальных линий, имитирующих текстуру плитки. Это отражает интеграцию западной живописной техники, придающей изображению объем и глубину. Действия и выражения персонажей, хотя и остаются несколько скованными, начинают стремиться к более живым и ярким, что отражает стремление искусства ляньхуаньхуа сохранить традиции, одновременно активно заимствуя западные художественные техники и новаторские подходы и постепенно переходя к модернизации. Можно сказать, это начало современного искусства ляньхуаньхуа. В этой версии «Путешествия на Запад» пояснительные надписи расположены в верхней части страницы, при этом направление текста остается справа налево. Такая компоновка представляет уникальный визуальный опыт для читателя. Кроме того, шрифт в этой версии стал более аккуратным по сравнению с предыдущей, он ближе к печатному, что делает текст более четким и удобным для чтения и отражает прогресс в области печатной техники, а также отвечает новым эстетическим требованиям.

4. **Цзинь Шаомэй, Чжан Синжуй. Страница книги «Ляньхуаньтухуа — Путешествие на Запад»**. 1925–1929.
Источник: mr.baidu.com

Формирование современного стиля в ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад» 1950–1960-х годов

Ранние выпуски ляньхуаньхуа по мотивам «Путешествия на Запад» положили начало визуализации классической литературы, став важным



〔一四〕妖精心想：你会防，我能变，看你不落入我的圈套。脑袋一晃，妖精便隐身到岩石后面去了。

5. **Чжао Хунбэн, Цянь Сяодаи. Страница ляньхуаньхуа «Сунь Укун трижды побеждает Демона белой кости»** (с. 17). Шанхайское народное издательство изобазительных искусств, 1962.
Источник: mr.baidu.com

этапом в истории ее адаптации к новой художественной форме графической новеллы и представляя ценнейший опыт для последующих ляньхуаньхуа. После основания нового Китая в 1949 году, под воздействием китайско-советских отношений, произведения советского социалистического реализма массово проникли в Китай, оказав значительное влияние на творчество художников ляньхуаньхуа, что привело к заметным изменениям в их художественном стиле в этот период. Лю Ци вкратце упомянул: «Китайские серии иллюстраций к литературным произведениям, созданные на основе творчества советских и российских писателей, являются важной частью китайского искусства ляньхуаньхуа XX века» [5, с. 4]. Эта точка зрения связана с действительно позитивным влиянием российского и советского искусства на развитие китайского жанра ляньхуаньхуа, особенно в отношении техник и тематики. Как отмечает Э. Гомбрих, «художники избегали прямых и ломаных линий, характерных, например, для египетского искусства; их влекли мягко изгибающиеся, волнообразные очертания» [13, с. 147–148]. Это утверждение подчеркивает приверженность ранних китайских художников к плавным, изогнутым линиям.

С 1954 по 1962 год издательство «Шанхайская народная художественная типография» выпустило 11 томов ляньхуаньхуа по мотивам «Путешествия на Запад», каждый из которых был издан отдельно, и по историческим причинам они не образовали полное собрание. Среди них серия иллюстраций к главе «Сунь Укун трижды побеждает Демона белой кости», созданная художниками Чжао Хунбэном и Цянь Сяодаем в середине XX века, которая считается классическим произведением ляньхуаньхуа нового Китая и получила первую премию в номинации «Живопись» на первом китайском конкурсе по созданию ляньхуаньхуа. Создание этой серии заняло у художников один год и девять месяцев, большинство работ было выполнено в свободное время. Чжао Хунбэн позже отметил, что главным уроком для него стало слово «старание» — как и в любой другой профессии, в живописи нельзя допускать фальши и небрежности [14].

Этот цикл ляньхуаньхуа заимствовал форму китайской живописи, известную как вертикальное свитковое оформление. Вертикальный свиток — одна из традиционных форм оформления китайской живописи, которая обычно имеет узкую ширину и большую высоту, и изначально использовалась для подвешивания на стенах. Такая вертикальная композиция не только подходит для изображений горных пейзажей, людей, цветов и птиц, но и способствует созданию глубокой пространственной атмосферы, а ее использование в ляньхуаньхуа эффективно усиливает многослойность изображения и глубину повествования. На картине сохраняется традиция китайской живописи с использованием, согласно классическому китайскому выражению, смелого белого пространства, что предоставляет зрителям свободу воображения (ил. 5). В технике исполнения художники применили один из важнейших традиционных приемов китайской живописи — «железный контур» (铁线描, *те сянь мяо*). Эта техника характеризуется мощными, ровными линиями, напоминающими железную проволоку, и часто используется для изображения значимых и серьезных тем в ляньхуаньхуа. Рисунок отличается высокой детализацией и тщательностью, при этом сохраняет декоративность и выразительность. Этот прием ярко отражает оригинальное произведение, подчеркивая живость персонажей и их образы, что усиливает художественную ценность и историческое значение работы.

Художники мастерски использовали методы построения композиции с дальним, средним и передним планами, создавая большую глубину и ощущение пространства картины. На дальнем плане три героя окружены защитным кругом, нарисованным Сунь Укуном с помощью золотого посоха (Цзиньгубан), что символизирует их единство и защитную позу. На среднем плане Байгуцзин (демон Белой кости, 白骨精) летит, оглядываясь назад. Ее выразительная поза в сочетании с текстом на левой стороне страницы ярко подчеркивает хитрость и злые намерения. Байгуцзин находится слева от точки золотого сечения, что делает ее визуальным центром композиции. На переднем плане ветви деревьев, тянущиеся вперед, придают глубину пространству, а горы слева искусно заполняют пустое пространство, уравновешивая визуальную нагрузку картины. Кроме того, художники используют закон перспективы «ближе — больше, дальше — меньше», что придает картине яркие черты реализма и усиливает ощущение глубины. Сочетание таких элементов, как горы, облака, деревья и персонажи, создает многослойную и эстетически привлекательную композицию. Ее взаимодействие с техникой исполнения не только усиливает художественное воздействие, но и подчеркивает тему произведения, ярко демонстрируя контраст между хитростью Байгуцзин и настороженностью героев, что подчеркивает драматизм и напряженность повествования.

Совершенствовалась не только изобразительная техника, художники также внесли новшества в создание персонажей. Благодаря творчеству мастеров, образы чудовищ и богов были наделены человеческими чертами. Например, в оригинале «Путешествия на Запад» Байгуцзин является не красавицей, а всего лишь женским скелетом, который превращается в человеческую форму,

вобрав в себя силы природы и поглощая энергию солнца и луны. Здесь же художники обрисовали Байгуцзин легкими красивыми линиями, придав ей вид молодой женщины. Ее головной убор изображен как «лингцы» (или «чжи-вэй», 雉尾, то есть «хвост дикой курицы»), традиционный атрибут китайской оперы, используемый для украшения прически женских персонажей, он придает рисунку ярко выраженный оперный стиль. Такой подход позволяет наделить чудовище и божественные образы эмоциями и индивидуальностью, делая этих сверхъестественных персонажей более доступными и понятными для зрителей. Одновременно прием «очеловечивания» делает изображение более живым и насыщенным, усиливая эмоциональную связь между персонажами и аудиторией. Такое сочетание традиционных элементов китайской оперы и «очеловечивания» мифологических персонажей не только демонстрирует инновации в китайском искусстве ляньхуаньхуа, но и показывает современную интерпретацию мифологических повествований.

С тех пор как в 1956 году председатель Мао Цзэдун провозгласил политику «Пусть расцветают сто цветов и спорят сто школ» (百花齐放、百家争鸣), стали происходить преобразования в разных областях культуры. Так, Гунь Куэйлин пишет, что «романы “семнадцатилетнего периода” сразу после их выхода привлекли внимание представителей массовых искусств: драмы, музыкальных представлений, живописи, кинематографа, создателей комиксов, гравюр, вырезок из бумаги, что способствовало становлению механизма распространения, необходимого для канонизации произведений и формирования национального сообщества» [15, p. 95]. Здесь под «семнадцатилетним периодом» имеется в виду время с 1949 года, когда была основана Китайская Народная Республика, до начала Культурной революции в 1966 году.

В 1964 году Пекинское издательство иностранных языков выпустило немецкую версию ляньхуаньхуа «Сунь Укун трижды побеждает Демона белой кости». Она была переведена и переиздана несколько раз в 1970-е годы. В предисловии к немецкому изданию редактор кратко представил «Путешествие на Запад» и сосредоточил внимание на истории, связанной с тремя ударами Сунь Укуна по Демону белой кости. В отличие от оригинала, в этой версии ляньхуаньхуа сюжет был изменен и во многом совпадает с одноименным фильмом Шаосиньского театра, снятым на Шанхайской киностудии в 1960 году [16, p. 48]. Фильм оказал значительное влияние на адаптацию ляньхуаньхуа, что видно, например, в изменениях в изображении головного убора женщины — Демона белой кости.

В этой версии ляньхуаньхуа по произведению «Путешествие на Запад» заметно изменился способ расположения текста. В отличие от ранних версий, он теперь размещен в нижней части страницы, а способ чтения был изменен с традиционного справа налево, сверху вниз на современный порядок чтения слева направо, сверху вниз. Данное изменение не только усилило плавность чтения, но и больше соответствовало современным привычкам читателей, подчеркивая художественную форму ляньхуаньхуа, в которой изображения занимают главное место, а текст служит вспомогательным элементом. В то же время языковой стиль текста в этой версии становится более разговорным — проще и понятнее. Аналогично тому, как, по словам Ю.М. Лотмана, «редактируемый Карамзиным и Петровым журнал “Детское чтение для сердца и разума” адаптировал содержание, что сделало литературу более доступной для детей и женщин» [17, с. 26], в ляньхуаньхуа изменение формы и стиля книги делает историю легче воспринимаемой, особенно для детей и подростков. Современный стиль текста не только упрощает понимание содержания, делая его более актуальным для читателей, но и ярче подчеркивает ведущую роль изображения, что способствует расширению аудитории этого жанра изобразительного искусства.

Выводы

Таким образом, сопоставляя три версии ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад» XX века, мы наблюдаем, что в их визуальном стиле прослеживается переход от мягких и округлых линий к более жестким и выразительным. На ранних этапах работы, выполненные в стиле китайской оперы, демонстрируют утонченные контурные линии, создающие ощущение пластичности, гибкости и мягкости. Эти плавные линии также отражают ценности китайской традиции, такие как гармония, плавность и естественность, что связано с философией «срединного пути» и стремлением к внутренней и внешней гармонии. Со временем художники начали внедрять элементы современного искусства, такие как перспектива и светотень, предпочитая прямые линии криволинейности, что придавало стилю более жесткий и выразительный характер. Это отражает перемены в обществе и культурных взглядах, а также стремление к более прямолинейному и мощному художественному выражению. Сравнив динамику стиля разных периодов, можно увидеть, как китайские художники нашли баланс между традицией и современностью, используя изменения в линии для отражения социально-культурных перемен и развития художественного языка. Эти новации отражают процесс усвоения художниками советской реалистической живописи и ее техник, что придало произведению объемность и выразительность, а также усилило

визуальное воздействие. Сравнение различных версий позволяет четко увидеть эволюцию от плоскостности к объемности, от простоты к сложности. Эти изменения не только демонстрируют развитие искусства ляньхуаньхуа, но и отражают перемены в социально-культурном контексте и художественном мировоззрении.

Версии ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад» не только стали явлением в искусстве своего времени, но и сыграли значительную роль в передаче культурных традиций. Благодаря живописным иллюстрациям и лаконичным текстам они донесли классическую историю «Путешествия на Запад» до более широкой аудитории, войдя в общее культурное наследие нескольких поколений. Художники не просто иллюстрируют сюжет, а создают цельный визуальный мир, насыщенный деталями, отражающими наследие китайской живописи, каллиграфии и народных художественных традиций. Образы персонажей, такие как Сунь Укун (царь обезьян), Тан Саньцзан, Чжу Бацзе и Ша Уцзин, стали узнаваемыми не только в Китае, но и далеко за его пределами. Их внешний вид, одежда, атрибуты — всё это отражает не только характер персонажей, но и символику, заложенную в китайской культуре. Огонь, волны, горы и мифические существа изображаются с учетом традиционной китайской эстетики, с использованием специфических приемов. Даже композиция картин в ляньхуаньхуа подчиняется определенным правилам, отражающим принципы китайской живописи и рассказывания историй. Помимо изобразительных средств, в ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад» задействованы и языковые средства: диалоги и заголовки иллюстраций обогащают повествование, делая его более глубоким и многогранным. В процессе адаптации романа и преобразования его в формат ляньхуаньхуа художники часто прибегали к упрощению сюжета, сохраняя при этом его ключевые элементы и символику. Это требовало глубокого понимания как самих литературных текстов, так и художественных традиций Китая, виртуозного владения мифологическими кодами. Влияние ляньхуаньхуа «Путешествие на Запад» на развитие китайского искусства неоспоримо. Разные ее версии стали неиссякаемым источником идей и вдохновения для создания последующих анимационных фильмов, телесериалов, кинофильмов и игр, что способствовало дальнейшему расширению культурного влияния этого произведения. В современных интерпретациях часто переосмысливаются традиционные символы, обретая новые значения и соответствуя современным тенденциям. Таким образом, «Путешествие на Запад» является важной вехой в развитии китайского искусства ляньхуаньхуа и не просто пересказывает классическую историю, но служит живым мостом между традиционным и современным китайским искусством, свидетельствует о непрерывной инновации и трансформации традиционной культуры в современном обществе.

Список источников

1. 杨利慧. 神话与神话学 [M]. 北京: 北京师范大学出版社, 2009 [Ян Лихуэй. Мифология и мифоведение. Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2009. 274 с.]. (На кит. яз.)
2. Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М.: РГГУ, 1998. 576 с.
3. Борев Ю.Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1988. 496 с.
4. 白宇. 连环画学概论. 济南: 山东美术出版社, 1997 [Бай Юй. Введение в изучение ляньхуаньхуа. Цзинань: Издательство изобразительных искусств Шаньдун, 1997. 307 с.]. (На кит. яз.)
5. Лю Ц. Синтез изобразительного искусства и литературы в китайских книгах ляньхуаньхуа : дис. … канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2022. 246 с.
6. Лю Ц. Возрождение китайских ляньхуаньхуа в начале XXI века // Университетский научный журнал. 2019. № 48. С. 120–127. https://doi.org/10.25807/РВН.22225064.2019.48.120.127.
7. Лю Ц. Роман «Как закалялась сталь» в китайских книгах в картинках // Университетский научный журнал. 2018. № 36. С. 155–160.
8. Лю Ц. Социальная значимость книг в картинках для образования и воспитания китайского общества в 1949–1985 годы // Университетский научный журнал. 2016. № 21. С. 173–176.
9. Лю Ц. Ян Илинь — китайский художник-график, работающий в жанре ляньхуаньхуа // Университетский научный журнал. 2020. № 53. С. 97–103. https://doi.org/10.25807/РВН.22225064.2020.53.97.103.
10. Барт Р. Мифологии / пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический проспект, 2019. 351 с.
11. 阿英. 王稼句整理. 中国连环图画史话 [M]. 济南: 山东画报出版社, 2009 [А Инь. История китайских ляньхуаньтухуа / сост. Ван Цзяцзюй. Цзинань: Шаньдунское издательство художественных журналов, 2009. 382 с.]. (На кит. яз.)

12. 我们的祝贺我们的想法 — 骆文同志的讲话. 连环画论丛 第7辑. 北京: 人民美术出版社, 1983: 41–43. [Ло Вэнь. Наши поздравления. Наши мысли. (Речь на учредительной конференции Китайской ассоциации по исследованию ляньхуаньхуа) // Сборник статей о ляньхуаньхуа. Вып. 7. Пекин: Издательство народной художественной литературы, 1983. 41–43]. (На кит. яз.)
13. Гомбрих Э. История искусства / пер. с англ.: В.А. Крючкова, М.И. Майская. М.: Искусство – XXI век, 2013. 688 с.
14. 沈冠东. 红色画家赵宏本及其连环画艺术成就 [J]. 盐城工学院学报(社会科学版), 2021, 34(01): 9–15 [Шэнь Гуандун. Красный художник Чжао Хунбэнь и его достижения в искусстве ляньхуаньхуа // Журнал Яньчэнского технологического института (Общественные науки). 2021. № 1 (34). С. 9–15. https://doi.org/10.16018/j.cnki.cn32-1499/c.202101002]. (На кит. яз.)
15. 龚奎林. 论“十七年”小说的艺术改编与媒介传播 [J]. 当代文坛, 2016, (1): 95–98 [Гунь Куэйлин. О художественной адаптации и медиапропаганде романов «семнадцатилетнего периода» // Современная литературная сцена. 2016. № 1. С. 95–98]. (На кит. яз.)
16. 万玥.《西游记》在德语世界的译介研究 [D]. 四川: 西南交通大学, 2022 [Ван Юэ. Исследование перевода «Путешествия на Запад» в немецкоязычном мире : дис. PhD. Сычуань: Юго-Западный транспортный университет, 2022. 266 с. https://doi.org/10.27414/d.cnki.gxnju.2022.003336]. (На кит. яз.)
17. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство – СПб, 1994. 194 с.

References

1. Yang Lihui. Shenhua yu shenhua xue [M]. Beijing: Beijing shifan daxue chuban she, 2009 [Yang, Lihui (2009) *Mythology and myth studies.* Beijing: Beijing Normal University Press]. (In Chinese)
2. Melentinsky, E.M. (1998) *Selected articles. Memoirs.* Moscow: Russian State University for the Humanities. (In Russ.)
3. Borev, Yu.B. (1988) *Aesthetics.* Moscow: Politizdat. (In Russ.)
4. Bai Yu. Lianhuanhua xue gailun. Jinan: Shandong meishu chuban she, 1997 [Bai, Yu (1997) *Introduction to lianhuanhua studies*. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House]. (In Chinese)
5. Liu, Qi (2022) *Synthesis of visual art and literature in Chinese lianhuanhua.* Cand. Art Sc. thesis. St. Petersburg. (In Russ.)
6. Liu, Qi (2019) ‘Revival of the Chinese lianhuanhua in the first quarter of the 21st century’, *Universitetskiy nauchnyy zhurnal = Humanities and Science University Journal,* (48), pp. 120–127. doi:10.25807/PBH.22225064.2019.48.120.127. (In Russ.)
7. Liu, Qi (2018) ‘The novel «How the Steel Was Tempered» in Chinese picture-story books’, *Universitetskiy nauchnyy zhurnal = Humanities and Science University Journal,* (36), pp. 155–160. (In Russ.)
8. Liu, Qi (2016) ‘The importance of the social role of lianhuanhua for education and parenting in the Chinese society (1949–1985), *Universitetskiy nauchnyy zhurnal = Humanities and Science University Journal,* (21), pp. 173–176. (In Russ.)
9. Liu, Qi (2020) ‘Yang Ilin — the Chinese graphic artist working in the lianhuanhua genre’, *Universitetskiy nauchnyy zhurnal = Humanities and Science University Journal,* (53), pp. 97–103. doi:10.25807/PBH.22225064.2020.53.97.103. (In Russ.)
10. Barthes, R. (2019) *Mythologies.* Moscow: Academic Prospect. (In Russ.)
11. A Ying. Wangjiaju zhengli. Zhongguo lianhuan tuhua shihua [M]. Jinan: Shandong huabao chuban she, 2009 [A, Ying (2009) *History of Chinese lianhuanhua picture books.* Jinan: Shandong Huabao Publishing House]. (In Chinese)
12. Women de zhuhe, women de xiangfa — Luo Wen tongzhi de jianghua. Lianhuanhua lun cong di 7 ji. Beijing: Renmin meishu chuban she, 1983: 41–43. [Luo, Wen (1983) ‘Our congratulations and our thoughts. (Speech at the Founding Conference of the Chinese Association for the Study of Lianhuanhua)’, in *Collection of articles on lianhuanhua.* Vol. 7. Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, pp. 41–43]. (In Chinese)
13. Gombrich, E. (2013) *The history of art.* Moscow: Iskusstvo – XXI vek Publ. (In Russ.)
14. Shen Guandong. Hongse huajia zhaohongben ji qi lianhuanhua yishu chengjiu [J]. Yancheng gong xueyuan xuebao (shehui kexue ban), 2021, 34(01): 9–15 [Shen, Guandong (2021) ‘The red artist Zhao Hongben and his achievements in lianhuanhua art’, *Journal of Yancheng Institute of Technology (Social science edition),* 34(01), pp. 9–15]. (In Chinese)

15. Gong Kuilin. Lun “shiqi nian” xiaoshuo de yishu gaibian yu meijie chuanbo [J]. Dangdai wentan, 2016, (1): 95–98 [Gong, Kuilin (2016) ‘On the artistic adaptation and media propaganda of “Seventeen-Year Novels”’, *Contemporary literary scene,* (1), pp. 95–98]. (In Chinese)
16. Wan Yue. “Xiyou ji” zai deyu shijie de yi jie yanjiu [D]. Sichuan: Xinan jiaotong daxue, 2022 [Wan, Yue (2022). *Research on the translation of “Journey to the West” in the German-speaking world.* PhD thesis. Sichuan: Southwest Jiaotong University]. (In Chinese)
17. Lotman, Yu.M. (1994) *Conversations about Russian culture: Life and traditions of the Russian nobility. (18th – early 19th centuries).* Saint Petersburg: Iskusstvo – SBp Publ. (In Russ.)

Информация об авторах

Чжан Исинь, аспирантка, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация, 994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, https://orcid.org/0009-0002-3542-5335.

Чернова Анна Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация, chernova.av@dvfu.ru, https://orcid.org/0000-0002-6519-397X, SPIN-код (Science Index): 3718-2991.

Information about the authors

Zhang Yixin, Postgraduate Student, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, 994536661@qq.com, chzhan.is@dvfu.ru, https://orcid.org/0009-0002-3542-5335.

Anna Viktorovna Chernova, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation, chernova.av@dvfu.ru, https://orcid.org/0000-0002-6519-397X, SPIN-code (Science Index): 3718-2991.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 06.02.2025; одобрена после рецензирования 25.02.2025; принята к публикации 28.02.2025.

The article was received by the editorial board on 06 February 2025; approved after reviewing on 25 February 2025; accepted for publication on 28 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 210–239. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 210–239. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036+7.04
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.013

Мифологическое наполнение произведений «сибирской неоархаики»: к вопросу об изучении художественного направления



Чирков Владимир Фёдорович

Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация
chirkovart@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1945-5816



Галыгина Ольга Михайловна

Благотворительный фонд «Современное искусство Сибири», Новокузнецк, Российская Федерация
galyginaom@mail.ru

Аннотация. Об интересе к мифологии в современном отечественном искусстве говорит рост числа философских и искусствоведческих публикаций на эту тему. Причины интереса очевидны, в различных регионах страны проходят выставки мифологического и архаического профилей. Одним из самых заметных, длящихся не одно десятилетие, является художественное направление, утверждающее себя под названием «сибирская неоархаика». Истоки направления находятся в глубокой истории, первые же собственно профессиональные изобразительные опыты относятся к середине – второй половине XIX столетия. Терминологически первое название «сибирский стиль» относится к началу XX века, затем, через паузу периода официального социалистического реализма, произошло возвращение к мифологии древних культур и памятникам первобытного искусства Сибири (Алтай, Восточная Сибирь). Граница последнего периода художественного направления «сибирская неоархаика» условно находится в последней четверти XX века, когда произошло спонтанное творческое сближение художников разных регионов Западной и Восточной Сибири. Выставки, круглые столы, культурологические пленэры, акции дарения авторских произведений в музеи, крупные издательские опыты объединили художников, искусствоведов, музейных специалистов, частных коллекционеров. Творчество художников «сибирской неоархаики» стало предметом научных изысканий, в том числе диссертационных исследований по философским и искусствоведческим дисциплинам, изданы альбом-каталог и сборник статей. Настоящей публикацией авторы преследуют цель описать и обобщить как художественный, так и исследовательский материалы по теме «сибирская неоархаика». Показано, как именно художники этого направления обращались к мифологическому мышлению и использовали мифологические знаково-символические средства в своем творчестве.

Ключевые слова: современное искусство, изобразительное искусство Сибири, сибирская неоархаика, мифология, миф

© Чирков В.Ф., Галыгина О.М., 2025

Для цитирования: Чирков В.Ф., Галыгина О.М. Мифологическое наполнение произведений «сибирской неоархаики»: к вопросу об изучении художественного направления // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 210–239. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1172.

Original article

Mythological content of works of “Siberian neoarchaic”: on the study of this the artistic direction

Vladimir F. Chirkov

Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation,
chirkovart@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1945-5816

Olga M. Galygina

Charity Foundation “Contemporary Art of Siberia”, Novokuznetsk, Russian Federation
galyginaom@mail.ru

Abstract. The interest in mythology within contemporary domestic art is evident through the increasing number of scientific publications in philosophy and art history. This interest is driven by the numerous exhibitions of mythological and archaic art being held in various regions of the country. One of the most notable exhibitions, which has been ongoing for over a decade, is the “Siberian neoarchaic” (or Siberian neo-archaism) art direction. This direction has its roots in the deep history of art, with the first professional pictorial experiments dating back to the mid to late 19th century. The term “Siberian style” was first used in the early 20th century, and after a pause during the period of official socialist realism, there was a resurgence of interest in the mythology of ancient cultures and primitive art of Siberia (specifically Altai and Eastern Siberia). The boundary of the last period of the “Siberian neoarchaic” art direction is typically placed in the final quarter of the 20th century, as this was when artists from both Western and Eastern Siberia came together in a spontaneous creative convergence. This convergence led to exhibitions, round tables, cultural plein airs, and actions of donating artists’ works to museums, as well as large publishing experiments that brought together artists, art critics, museum specialists, and private collectors. The creativity of the artists within the “Siberian neoarchaic” direction has become the subject of scientific research, with dissertations being written on philosophical and art history disciplines, and the publication of an album-catalogue and a collection of articles. The authors of this publication aim to describe and summarize both the artistic and research materials related to the topic of “Siberian neoarchaic”. The analysis demonstrates how artists of this direction incorporated mythological thinking and utilized mythological symbols in their artwork.
Keywords: contemporary art, modern art, fine art of Siberia, Siberian neoarchaic, neo-archaism, mythology, myth

For citation: Chirkov, V.F. and Galygina, O.M. (2025) ‘Mythological content of works of “Siberian neoarchaic”: on the study of this the artistic direction’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 210–239. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.013. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1172. (In Russ.)

Социокультурный контекст становления «сибирской неоархаики»

Определяя актуальность заявленной темы, прежде всего ответим на вопрос, в какие времена и при каких обстоятельствах искусство — изобразительное, музыкальное, театральное, литературное — обращалось к историческим периодам, окрашенным мифологическими смыслами, событиями и героями; и почему именно те или иные темы, сюжеты, образы становились актуальными.

Во Франции в XVIII веке патриотические настроения гражданского общества подсказывают художнику-классицисту Луи Давиду вспомнить историю вражды между городами Римом и Альба-Лонга. Кульминацией этой древнеримской истории становится клятва братьев из рода Горациев. Давид именно эту героическую историю берет в основу своей тематической картины «Клятва Горациев» (1784), интерпретируя ее в контексте актуальных идей и задач Французской революции 1789 года — прав человека и гражданина на основе принципов свободы и равенства.

В истории русского искусства XIX века картина А.А. Иванова «Явление Христа народу» (1937–1857) стоит особняком. Художник сакральной истине явления придал монументальность (в прямом, картинном, смысле слова), переведя миф в реальность бытия человека. В письме 1833 года он писал: «…я остановился на Евангелии — на Евангелии Иоанна! Тут на первых страницах увидел я сущность всего Евангелия — увидел, что Иоанну Крестителю поручено было Богом приготовить народ к принятию учения Мессии, а наконец и лично Его представить народу. <…> Предмет сей никем ещё не делан…» [1, с. 108]. Исследователи картины обращают внимание на фрагмент, раскрывающий великую силу божественного мифа,— «обнаженный юноша, чье тело едва прикрыто белоснежной тканью,— это память об античной, языческой красоте, преображенной в крещении»[1]. Это произведение Александра Иванова положило в русском искусстве начало традиции картин на библейские тексты, которых было уже достаточно во второй половине XIX столетия. Живописец Николай Ге в картине «Что есть истина» (1890) делает решительный шаг в сторону пластического «обмирщения» лика Христа, сообщая-приближая тем самым мысль о человеческом начале Бога: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин. 14:6). Картины на библейские сюжеты отвечали на вопросы духовности общества, переживавшего противоречия социального устройства.

Следующий период возросших мифологических настроений в России наступил на рубеже XIX–XX веков. Гуманитарная пара «мифология–искусство» имела возможность и условия для раскрытия своего потенциала. Но эти возможности и условия рождения искусства хоронились далеко не в художественных сферах, тому были причины политического, экономического, государственного характера, находящиеся в очень сложных хитросплетениях,— достаточно упомянуть лишь голод в деревне, массовое переселение сельского населения в Сибирь, Русско-японскую войну и революцию 1905 года, расстрел рабочих на Ленских приисках в 1912 году. Названные события — лишь вершины айсберга, внутри которого искусство искало свой выход. И находило, обращая взоры в прошлое, к мифологии, к народной, крестьянской культуре.

Обращение к народной культуре и мифологии в рубежном художественном творчестве практически не знало пауз в разных видах искусства — от архитектуры до живописи и поэзии. В интересующем нас изобразительном искусстве в первую очередь приходит на память обращение к мифам двух истоков: античных, европейских (например, «Похищение Европы» (1910) Валентина Серова) и славянских, русских (например, «Пан» (1899) Михаила Врубеля). В трактовке «Похищения Европы», отмечает современный исследователь М. Шумакова, «…он [Серов] создает произведение, полное *архаически-первозданного взгляда на мир как арену борьбы сил хаоса и космоса,* что максимально приближает его к мышлению самих древних греков (курсив наш.— *Прим. В. Ч., О. Г.*)» [2, с. 13]. Что касается образа «Пана», то вслед за историками русского искусства скажем, врубелевский пан — чистой воды русский сказочный леший, обликом своим слившийся с окружающей его природой (ил. 1). Эти два примера из опыта художественных объединений рубежа веков подтверждают, что мифологическая, фольклорная культура способна отвечать на вызовы вне культурного порядка, выполняя ту самую социальную функцию, о которой напоминает нам социальная антропология.

А.Ф. Лосев в своем исследовании «Диалектика мифа» сформулировал основы понимания и интерпретации *типологии* мифов. Ученый делает свои выводы на основе «длинного анализа весьма сложных понятий — символа, личности, истории, слова и проч.» и заключает: «*Миф* есть в словах данная *чудесная личностная история*» [3, с. 212]. Личностная история, понимаем уже мы из своего опыта, содержит как *события личной истории художника,* так и внеличностные — *бытийные события,* сопровождающие жизнь художника. Находим этому подтверждение на страницах цитируемого источника: «…оказалось, что миф есть личностное бытие, что

[1] Степанова С.С. «Явление Христа народу» // Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: https://bigenc.ru/c/iavlenie-khrista-narodu-dcd41a (дата обращения: 21.02.2025).



1. **М.А. Врубель. Пан.** 1899. Холст, масло. 124 × 106,3. Государственная Третьяковская галерея

он — историческое бытие, что он — слово. <…> Оказалось, что миф есть *самосознание.* Раз миф есть самосознание, то в нем необходимым образом должна содержаться в *сознательной* форме та отрешенность, которая для него специфична. Миф есть слово: это значит, что он должен высказать, в *чем* именно заключается его отрешенность; отрешенность должна быть выражена и выявлена, *высказана*)» [3, с. 172]. То есть картина художника есть выраженная в красках история самосознания



2. **В.Ф. Капелько. Я приехал на белом коне (Художник на Алтае).** 1970. Холст, масло. 99,5 × 96. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. Источник: surikov-museum.ru

(со-бытий) художника и способ высказывания в метафорической форме, отошедшей от реальности и превратившейся в миф. Ярчайший пример в нашем случае — картина Владимира Капелько[2] «Я приехал на белом коне (Художник на Алтае)» (1970, ил. 2). Любопытнейший и редкий случай в искусстве Сибири: портретное сходство наездника «вписано» в условные знаки пейзажа, а белый конь в яблоках «извлечен» из недр мифологии этносов и наивного искусства Алтая. Владимир Капелько окончательно «порвал» с реальностью, превратил сказ «на белом коне», который исстари на Алтае считается священным, в лосевскую отрешенность от реальности, а поскольку

[2] Владимир Феофанович Капелько (1937–2000) — художник, поэт, археолог, этнограф, альпинист, общественный деятель. Член СХ СССР, заслуженный художник РФ. См.: [4].



3. **Ворсовый шерстяной ковер. (Фрагмент). Пазырыкская культура.** V–IV вв. до н. э. Шерсть, узелковая техника. 183 × 200. (Раскопки С.И. Руденко, 1949 г. Горный Алтай, урочище Пазырык, долина р. Большой Улаган. Пятый Пазырыкский курган). Государственный Эрмитаж. Источник: hermitagemuseum.org

вся рассказанная и показанная история — есть вымысел, то есть мифы, то *художник, обращаясь к истории, народному мифу, поэтизирует сегодняшнюю — свою — повседневность.*

Другим современником Владимира Капелько, кто также «произрос» из алтайской мифологии, был омский художник Николай Третьяков[3]. В его автобиографических записках читаем: «Я родился в с. Малая Черга [в 1926 г., Горный Алтай] за двумя горными хребтами» [6, с. 9, 15], что свидетельствует об этническом составе населения и, соответственно, культурных интересах и ценностях, которые окружали художника с детства. В качестве дополнения о многочисленных культурных истоках творчества Николая Третьякова стоит помнить о его учебе в Алма-Атинском художественном училище. Наконец, важнейший фактор: в 1929 году археологическая экспедиция С.И. Руденко в ходе раскопок обнаружила пазырыкскую усыпальницу — выдающийся памятник железного века (VI–III вв. до н.э., ил. 3), интерес к которой не угасает по сей день[4]. Конечно, выдающееся археологическое открытие не могло не заинтересовать молодого художника. Завершая перечисление обстоятельств, сыгравших роль в интересе Николая Третьякова к архаике, упомянем и факт личной биографии: его женой стала этнограф Ирина Захарова[5], общение с которой, безусловно, обогащало творческое мышление художника.

Археологическая серия «Алтайские мотивы» Николая Третьякова длилась десять лет (с середины 1960-х). В работах, написанных чаще всего в смешанной технике по бумаге, легко прослеживается развитие авторского метода:

[3] Николай Яковлевич Третьяков (1926–1989) — художник-шестидесятник, график, живописец, монументалист, заслуженный художник РСФСР. См.: [5].

[4] Советская археология, как и искусство, переживало свой Ренессанс, в качестве примера вспомним создание СО АН СССР (18 мая 1957 г.), ныне СО РАН, в его составе — Институт археологии и этнографии, где археологическими исследованиями занималась плеяда талантливых ученых во главе с А.П. Окладниковым. Достаточно назвать публикации ученого, чтобы представить, какое значение его труды имели для художников: Окладников А.П. На дне будущего Братского моря // Вечерний Ленинград. 1958. 11 января, № 9 (3707). С. 3–4; Окладников А.П. Археологические находки на великих стройках Востока // Вестник Академии наук СССР. 1961. № 8. С. 71–77; По следам Оленя Золотые Рога (Беседа с советским археологом-исследователем древних культур Азии А.П. Окладниковым, Записала О. Александрова) // Советская культура. 1966. 18 июня; отдельные издания: [7; 8] и др.

[5] Ирина Витальевна Захарова (1923–2014), этнограф, кандидат исторических наук.



4. **Н.Я. Третьяков. Пазырыкские древности.**
1966.
Бумага, гуашь.
89 × 65.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

5. **Н.Я. Третьяков. Девочка с ягненком.** 1966. Бумага, смешанная техника. 85 × 85. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



от повествовательных, иллюстративных сюжетов к поэтическому прочтению образов далекого прошлого. Сегодня можно сказать: «мифология» Третьякова в ряде работ трансформировалась, по А.Ф. Лосеву, в миф. Это «Пазырыкские древности» (1966, ил. 4), «Курган» (1967), «Движение (Красный конь)» (1970), «Белые лошади» (1973), «Алтай» (1976), «Легенда о крылатых конях» (1980-е). Наравне с названными работами, в которых очевидна «отрешенность» от реального прошлого и превращение изображения в живописный миф, существуют другие композиции, где художник не отказывается от иллюстративности, литературного рассказа о древнем Алтае, умело находя повествованиям красивые по живописи, пластике комбинации, выстроенный стилизованный рисунок. Композиции «Девочка с ягненком» (1966, ил. 5), «Старуха с трубкой» (1966), «Мелодия древности» (1971) остаются в пространстве поэтической живописи, по определению Леонида Елфимова, «образов-символов».

Творчество В.Ф. Капелько и Н.Я. Третьякова вошло ярчайшей страницей-периодом в историю «сибирской неоархаики» в 1960–1970-е годы, явившиеся предтечей нелегких испытаний в общественной и культурной жизни страны. Уход социализма ознаменовал собою смену ценностей во всех областях политического, экономического, социального устройства общества. Тяжелейшие испытания выпали на долю искусства. Соцреализм потерял свою актуальность официально, но спровоцировал поиски выхода в двух направлениях: в одном случае — в обращении к модернистским течениям уходящего века, в другом — к архетипам и идеалам культуры этносов бывшего СССР. В России самым активным и убедительным в этих поисках и художественных результатах, на наш взгляд, оказалось направление «сибирской неоархаики».

Обозревая историографию вопроса, обратим внимание на то, что интерес к мифологическим, архаическим темам проявлялся почти одновременно в разных местах — музеях, союзных организациях. Так, например, проект «Томь. 2000 лет на Берегу. Двести текстов культуры» [9] объединил фонды музеев Кемеровской области, с тем чтобы *показать эволюцию культуры и искусства территории* современного Кузбасса. Отдадим должное смелости авторов столь амбициозного проекта, в задачах которого записано: «…создать культурологическую, синтезирующую экспозицию, в которой должны сливаться и звучать голоса и образы Притомья». Отсюда последовал «тип экспозиции — *инсталляция* — пространственно-зонированная композиция, *включающая природные объекты, произведения искусства, промышленные и кустарные изделия, элементы аудио-видео информации* и т.д. (курсив наш.— *Прим. В. Ч., О. Г.*)» [10]. Следом, в 2000–2003 годах, сотрудники Новокузнецкого музея осуществили еще один проект — «Алтын-чер Саяно-Алтая. Диалог культур на пороге третьего тысячелетия», он состоял уже из трех частей[6]. Особенность и достоинство нового проекта[7] заключались в синтетическом подходе к построению экспозиции: произведения современных художников Кузбасса создавали психологически активную атмосферу и таким образом эмоционально обогащали восприятие археологических и этнографических памятников. В конечном счете организаторы достигли конечной цели приобщить зрителя к тому самому *genius loci* — духу места, который свойственен любой древней земле, в данном случае кузбасской.

Рассмотрев два новокузнецких проекта, переходим к следующему, знаменующему собой новое время и новые художественные масштабы. Направление «сибирская неоархаика» от выставки к выставке, от одной акции к другой приобретало иной, более, может быть, социокультурный статус, обусловленный совокупностью художественных и культурных смыслов, генерирующей силой которых стало изобразительное искусство. Подобного опыта в истории художественной культуры Сибири мы не знаем, а потому дефиниции для характеристики явления подбираются не сразу.

Художественное направление «сибирская неоархаика», так получается и так стоит понимать, в 2000 году продолжила уже «вековую» историю своего существования как наследница архаических истоков и образов. Если неоархаические поиски в предыдущие 1960–1970-е годы, как видим на примере творчества Владимира Капелько и Николая Третьякова, носили индивидуальный характер, то на смену к ним пришли опыты художников, изначально тяготевших к коллективным, неизбежно новаторским, экспериментальным формам существования. Так постепенно историческая форма «сибирской неоархаики» стала обретать новые очертания, превратившись, как оказалось позднее, в сложно организованное *социокультурное движение, включившее со временем устоявшиеся художественные и научные формы деятельности,* при этом не теряя главного стержня — связи времен — мифологического, архаического как поэтических ценностей, наполняющих, обогащающих смыслы актуального бытия современного человека.

Формы деятельности «сибирской неоархаики» как социокультурного движения

На первое место произвольно поставим ***выставки***. Старт был дан выставкой «СЛЕД» (2000), инициаторами которой выступили Сергей Лазарев (Томск) и Александр Суслов (Новокузнецк). Развернутая в Новокузнецком художественном музее, она ожидаемо привлекла внимание профессионалов и, конечно, стала поводом для дальнейшего творчества, действий, экспериментов участников движения. Художники интуитивно, точнее сказать, по наитию, двигались к пониманию сути названия своей выставки. Семантика слова «след» неисчерпаема, поле его значений простирается от физического следа (заячьих лап на снегу) до метафорического, поэтического — в нашем случае: памяти о былом в ее актуальном прочтении. Со временем в проект вошли ведущие художники неоархаики Николай Рыбаков и Сергей Ануфриев (Красноярск), Евгений Дорохов (Омск), Лариса Пастушкова (Барнаул), Сергей Дыков (Горно-Алтайск)

[6] В трехчастном проекте первой была выставка из Хакасии (2000), второй — «Окно в центр Азии» из Горного Алтая (2001), третьей частью проекта стала выставка «Окно в центр Азии. Искусство Республики Тыва» (2002) [11].

[7] У авторов статьи сохранилось подробное описание экспозиции.

и многие другие и, конечно, ведущие искусствоведы Сибири — Елена Худоногова и Татьяна Ломанова (Красноярск), Галина Мысливцева (Омск), Евгений Маточкин (Новосибирск), Татьяна Высоцкая (Новокузнецк) и ряд других. Уже в 2001 году Ольга Галыгина (Галерея «Сибирское искусство», позже Благотворительный фонд «Современное искусство Сибири», Новокузнецк) взяла на себя обязательства менеджера многопрофильного, финансово затратного проекта, за наполнение и координацию искусствоведческого сопровождения проекта отвечал Владимир Чирков (Омск). Получилась команда, объединившая всю Сибирь.

Выставки «СЛЕДа», начавшись в 2000 году, завершились в 2015-м, дважды меняя названия в зависимости от содержания и задач. В 2009 году проект именовался «Perpetuum Mobile»[8] (Новокузнецк, Ханты-Мансийск, 2009–2010), в чем отразились романтические настроения участников «СЛЕДа» и солидарность с европейскими участниками проекта. Второй международный проект «сибирской неоархаики» состоялся в 2011 году под названием «Chronotop» (Кемерово). Одноименная выставка [13] сопровождалась международной конференцией «Наскальное искусство в современном обществе» (к 290-летию научного открытия Томской писаницы)» (Кемеровский государственный университет). В рамках конференции было проведено большое дневное заседание секции «Древние образы в современном искусстве». Доклады участников из России и зарубежных стран (Великобритании, Австралии) вошли в двухтомный сборник материалов конференции [14]. Интерес к проекту «Chronotop» был высоким, и организаторы в октябре 2011 года развернули экспозиции в Красноярске — в Региональном отделении Российской академии художеств и в Арт-галерее Романовых.

Со временем все события «сибирской неоархаики» стали происходить по принципу сообщающихся сосудов, как это только что мы увидели на примере проекта «Chronotop». Вслед за выставками неоархаической тематики и эстетики следует назвать ***вторую форму деятельности — культурологический пленэр «Горная Шория».*** Первую пленэрную поездку Ольга Галыгина организовала в 2007 году, за ней последовали еще пять, и все, стартовав в Новокузнецке, проходили через глубинную Горную Шорию: второй пленэр (2008) — Спасск; третий (2009) — Таштагол, Усть-Кабырза, Усть-Анзас, Таштагол, река Мрассу (сплав на лодках), Шерегеш (гора Зеленая); четвертый (2010) — повторили маршрут предыдущего; пятый, последний (2011), в программу которого входила большая работа по созданию скульптурной композиции в технике мозаики *Art in the City* (дизайн А. Галыгиной-Меул, Бельгия) и пяти объектов ленд-арта в Усть-Кабырзе: «Четырехречье», «Внебелайна» (авторы С. Баранов, Г. Гурьянова), «Мировой круг», «Дом ветров», «Тотем» (последние три — реставрация ранее созданных).

Погружение в среду бытования местного населения, коренных этносов, прежде всего, в окружающую природу и предметный мир постепенно подводило участников пленэров к более полному, глубокому пониманию проблематики и стилистики работ неоархаики. Бесценный опыт живого общения со старожилами, новые знания о верованиях и устоявшихся стереотипах поведения (например, как повязан платок на голове), знакомство с бытовыми предметами, пленэры с детьми в природной и этнографической среде (росписи гальки с берегов горной реки Мрассу), лодочные экскурсии по Мрассу к горным водопадам — эта та живая натура, которую неизбежно почувствуешь, глядя на произведения художников. Подчеркнем, это то знание, которое особенно необходимо искусствоведу, когда перед ним стоит задача глубокой интерпретации. Вспоминая определение А.Ф. Лосева «слово есть миф» и перенося его на изобразительную формулу «картина есть миф», мы приходим к выводу о том, что в неоархаике происходит то самое смыкание нравов и наследия природного этноса с историческим знанием, выразителем и носителем чего являются живой этос и те предметы материальной и духовной культуры, которые сохранились в виде отдельных знаков: бытовые и культовые предметы, образцы фольклора. Во время одного из пленэров коренная шорка, кандидат филологических наук и художник-живописец Любовь Арбачакова в качестве яркого примера мифологического этоса напомнила зачин шорского эпического сказания «Ак Плек»:

Раньше нынешнего поколения было,
Позже прежнего поколения было.
Это было в то время,
Когда земля создавалась,
Когда земля-вода между собою схватывались.
Камысом вода разделялась,
Мешалкой земля делилась.
На верхушках белой березы
С золотыми листьями
Золотые птенцы щебетали [Цит. по: 15, с. 88].

Во время пленэров, подчеркнем, особенно во время общения с местными жителями, носителями живой, подлинной народной культуры,

[8] Самый продолжительный проект, начавшись в декабре 2009 года в Новокузнецке, весной (март–май) 2010-го работал в Прокопьевске и Кемерове, завершив свой маршрут в июне 2010 года в составе Международного фестиваля современного искусства «Большая вода» в Ханты-Мансийске [12].

сохраняющей мифологический след прошлого, участники приходили к переосмыслению своих знаний и более критическому взгляду на опыты по сходной тематике, которые не приближают, а лишь засоряют представление о сути проблемы.

«Следовцы», не сговариваясь, решили, что будут заниматься благотворительностью. Так ***благотворительная деятельность стала составной частью «сибирской неоархаики».*** С одной лишь особенностью: инициатива дарения преодолела рамки круга художников неоархаики и включила произведения современных авторов всех направлений изобразительного искусства. Счастливым обладателем первого дара оказался Новокузнецкий художественный музей — в 2003 году 106 произведений живописи, графики, прикладного искусства и скульптуры пополнили коллекцию музея, переживавшего, как и другие подобные учреждения, длительную паузу в пополнении фондов.

Второй, без преувеличения, царский подарок получил Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля. Дар в год 300-летия Омска составил 167 произведений всех видов станкового искусства — живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Коллекция готовилась, составлялась кураторами проекта долгие десять лет, в 2006–2015 годы. С этой целью кураторы объехали всю Сибирь, от Омска до Бурятии, посетив десятки мастерских художников, все музеи и учебные заведения и везде получив теплый прием, поддержку, понимание. Летом 2016 года состоялась торжественная церемония передачи коллекции.

Результаты коллективного дарения отражены в специальном издании, которое дает повод раскрыть содержание еще одной составляющей движения «сибирской неоархаики» — это ***издательская деятельность.*** О.М. Галыгина и В.Ф. Чирков, авторы двухтомного «Профессионального справочника современного искусства Сибири» [10; 16], стремились точно, логично и последовательно изложить материал, наглядно и полно привести необходимые сведения. Книга-альбом (выпуск 2, [16]) построена в алфавитном порядке как в разделах, так и внутри них, от Алтайского края до Хакасии. Внутри каждый раздел открывается статьей об искусстве региона за последние 10 лет, затем представлен художник с биографической и творческой справкой, включая информацию о музеях и собраниях хранения работ автора, перечень основных публикаций об авторе с источниками (на двух языках), качественное воспроизведение фото автора и работ (в цвете) — от 4 до 6 иллюстраций. За персоналиями авторов следуют материалы о музеях, галереях и учебных заведениях по изобразительному и прикладному искусству (университеты, институты, колледжи, училища) регионов — по той же схеме, что и у авторов. Информация о регионе завершается биографическими и творческими (список публикаций, проектов) сведениями об авторе вступительной статьи и справочными сведениями о местном отделении Союза художников России. Фотографам проекта (6 авторов) с краткой информацией о творчестве каждого посвящены три разворота. Следом за изобразительной частью представлен каталог произведений, подаренных ООМИИ имени М.А. Врубеля (не отступая от структуры альбомной части книги). Ценной частью издания является библиографический список изданий по изобразительному искусству Сибири 2007–2015 годов, который сменяется подробно составленным списком принятых сокращений. Послесловие Ольги Галыгиной и фотохроника проекта завершают альбом, автор конспективно излагает проделанную за 10 лет работу, отметив, что в издании приведены «характерные особенности развития художественной жизни десяти сибирских регионов, проанализированы основные тенденции в современном искусстве» [16, с. 434]. Также автор дает важную для истории «сибирской неоархаики» информацию об участии в работе IX Сибирских искусствоведческих чтений. Ценнейшая документальная часть справочника — фотографический проект «В мастерской художника», коллекция которого была передана в дар Региональному отделению Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске в 2018 году.

Все события движения «сибирской неоархаики», начиная с выставок «СЛЕД», культурологического пленэра «Горная Шория» и другие, оказывались в поле зрения искусствоведов, культурологов, философов, журналистов, кинодокументалистов. Материалы направления получили отражение в диссертационных исследованиях, в одной из диссертаций неоархаика рассматривается как «социокультурный феномен» на основе «трансляции и интерпретации мифа в художественной практике» [17, с. 12]. Выставки неоархаики, пленэры, как мы уже знаем, сопровождались рефлексией в форме круглых столов, литературных и музыкальных вечеров, встреч с авторами и кайчи, на основе чего кураторы составили и выпустили в свет сборник статей и докладов 1990–2000-х годов [18], 25 публикаций, посвященных теоретическим и практическим вопросам направления. Ценным представляется раздел «По следам СЛЕДа» (дайджест, 7 текстов), сохранивший живую, оперативную память о художественных событиях. В истории направления отдельное фактологическое и эстетическое значение имеют фотоматериалы и фильм «Сибирская неоархаика». Издание альбома «Сибирская неоархаика» в 2013 году [19] способствовало закреплению в визуальной



6. **С.В. Дыков.**
Чужая земля.
2000-е.
Бумага, тушь.
43 × 61.
Частная коллекция

и эмоциональной памяти зрителей, особенно специалистов, представлений о художественном направлении и, в значительной степени, консолидации мнений о нем. Альбом включает работы 10 авторов, в произведениях которых ярко выражены стилистические, пластические черты направления, по которым и узнается «сибирская неоархаика».

Мифологическое измерение в произведениях представителей «сибирской неоархаики»

Алтайский художник и поэт ***Сергей Дыков***[9] в одном из своих текстов отмечает:

Азбука, забытая в пещерах,
Простота, ты спишь в глубинах духа.
Письменность, ты спряталась повсюду,
В солнечных изломах, на волнах,
В хвойных иглах, трещинах камней,
В дождевых округлых пузырьках,
В наших жестах, наших очертаньях,
В первых произвольных начертаньях[10].

Стихотворение имеет продолжение в рисунках к тексту в авторской транскрипции, демонстрируя единство письменности и изображений (например, «Чужая земля», 2000-е, ил. 6). Эта «произвольность начертаний» — самое трудное как для изображений автора, так и для интерпретаций искусствоведов. Так, по мнению кандидата искусствоведения Н.П. Комаровой (Иркутск), «искусство Сибири всегда отличалось тем, что здесь традиции Азии вбирали в себя опыт создания художественного образа из нескольких источников как прошлой, так и текущей культурной жизни. А с определенного момента и европейская культура здесь смыкается — и исторически, и географически — с культурой местного населения» [20, с. 28]. Как видим, исследователь фиксирует не только явления синтеза в неоархаике, но и, зная контекст, эклектические проявления искусства постмодернизма, с чем строгая академическая наука полемизирует. Профессор А.И. Морозов, регулярно бывая в Сибири в 1995–2009 годах, отмечал: «…наиболее заметная сегодня региональная

[9] Сергей Владимирович Дыков (род. 13 мая 1957 года в Горно-Алтайске) — живописец, график, театральный художник, заслуженный художник РФ, поэт.

[10] Дыков С.В. Линия жизни (книга стихов и рисунков). Горно-Алтайск: Ак-Чечек, 1994. 136 с.



7. **Н.И. Рыбаков.**
Оранжевый луч.
2007.
Холст, масло.
100 × 120.
Тайбэй,
Музей современного
искусства



8. **Н.И. Рыбаков**
Н.И. Проводник.
Кочевые тропы.
2012.
Холст, масло.
120 × 130,5.
Кемеровский областной
музей изобразительных
искусств

специфика проявляется в обращении художников к этническим, мифологическим — почвенным — корням культуры народов Сибири. В определении этого феномена фигурируют различные термины, и правы те, кто с ними осторожно обращается… Археоавангард: “архео” и “авангард” трудно соотносимы между собою…» [21, с. 33]. В суждениях обоих участников дискуссии есть рациональное зерно, которое заключается в попытке «примирить» пластически разное в пространстве нового направления в искусстве.

Для ***Николая Рыбакова***[11] нахождение в «живой» среде этнического населения и археологических памятников «Долины сундуков» в Хакасии[12] превратилось в то бытийное основание, без которого нет творчества. Бытийные основания постигаются по-разному, для Рыбакова это повседневность. По словам В.Н. Топорова, «искусство начинается мифологией, ею живет и ее творит» [24, с. 244]. Живописание самой природы становится актом эстетическим, творимым художником на холсте. Один из самых убедительных примеров — композиция «Оранжевый луч» (2007, ил. 7). Автор определил свои работы как «цвето-световые субстанции», в которых и происходит метафизическое погружение художника в мифологическую, построенную им же самим историю. Цвето-световые субстанции Рыбакова уподобляются сакральным природным объектам, их молчаливая материальность ассоциируется с языческими объектами, нуждающимися если не в поклонении, то в эстетическом внимании, по крайней мере (ил. 8).

По инициативе томского графика и живописца ***Сергея Лазарева***[13] и с его участием начался «СЛЕД». Получив академическое образование в Москве, художник не задержался в столице, вернулся домой, где нашел удовлетворение своего накопившегося годами интереса к сибирским мифам. Сергей Лазарев из категории любознательных, кто активно идет на контакт с людьми, которые знают больше него. По этой причине художник долгие годы общался, дружил с археологами, этнографами, антропологами. Так, например, родилась одна из серий «Посвящается А.М. Сагалаеву»[14] (2002, ил. 9). В записке Сергея Лазарева к археологу Якову Яковлеву, похожей на методичку для студентов, читаем: «Представь себе вместо моей картины свой археологический раскоп. Вскрывая пласт за пластом культурный слой, ты ведь не видишь живую картинку прошлой действительности, к которой стремишься. Под ножом и кистью открываются лишь уцелевшие фрагменты былого. Что-то сохранилось полностью — вот лежит бронзовый нож. Что-то дошло до нас только в обломках — посмотри на фрагменты глиняного сосуда. Что-то исчезло полностью. Вот и получается, что твой образ исторического прошлого — это сплошь его осколки, домысленные до единого целого. И ты никогда не узнаешь, насколько он соответствует объективному образу, давно ушедшему в Лету» [25, с. 4].

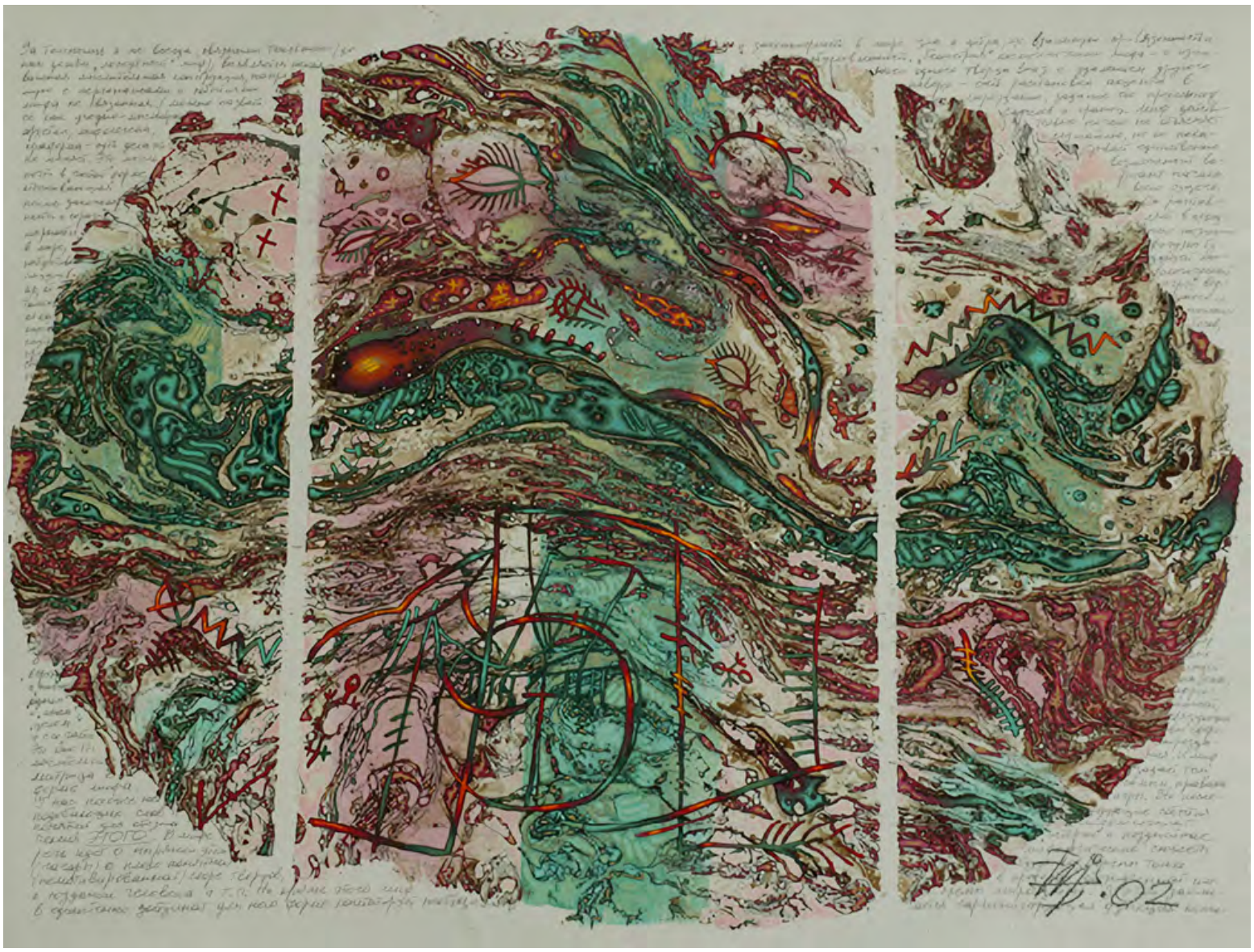
Завораживающий темперамент записки «без купюр» обнаруживается в работах Сергея Лазарева. Стилистика его работ вбирает огромное количество изобразительных элементов, обозначающих фрагменты реального мира. Рукодельные, они тонко прорисованы, расчетливо скомпанованы, тщательно прописаны. И на этом не остановишься в характеристике, потому как они увидены внутренним взором, собирающим части в целое. А природа этого целого, оказывается, находится «внутри» самого автора. Тот самый случай, по А.Ф. Лосеву, когда миф — сам автор. Сергей Лазарев как-то поведал о своем опыте «погружения в транс» под руководством профессионального психолога: однажды у художника появилась возможность прикоснуться к ирреальному миру, представив себя жертвенным оленем — мифологическим существом ненцев, хантов, селькупов. В мифологических мирах человек, превращенный в оленя, с невероятной скоростью преодолевает огромные пространства, чтобы стать закланием, и как бы со стороны наблюдает собственную гибель на алтаре ненецких богов. Этот пережитый трансцендентный опыт отразился и в построении художественного пространства С. Лазарева: космос обращается в такое пространство, где нет ни низа и ни верха, где всё едино. В картинах художника главное не отсутствие «координат», а живопись, в одно мгновение соединяющая спонтанное, идущее от природы, интуитивное ощущение цвета и рациональную, «по-дизайнерски» выстроенную и организованную композицию (серия «Тамги Обдорских князцов. XVII век», 2002; триптих «Вотивы Томску», 2004). Всё это помогает художнику выявить главное: «Одухотворенные и вещные образы на его полотнах не профанны: по сути,

[11] Николай Иосифович Рыбаков (род. 23 мая 1947 г.) — живописец, график, академик РАХ (2021), исследователь петроглифических памятников в районе отрогов Кузнецкого Алатау по рекам Черный и Белый Июсы Республики Хакасии. См. [22; 23].

[12] Загородная мастерская-усадьба художника находится в деревне Сарала, с юности автор путешествует по разным местам Сибири, в странах Азии.

[13] Сергей Петрович Лазарев (1952–2024) — томский художник, график, живописец, педагог, профессор, заслуженный художник РФ (2001). См.: [25].

[14] Андрей Маркович Сагалаев (1953–2002) — философ, этнограф, антрополог; доктор исторических наук, профессор Томского педагогического университета, завкафедрой всеобщей истории. Труды: [26; 27] и др.



9. **С.П. Лазарев. Лист из серии «Посвящается А.М. Сагалаеву».** 2002. Бумага, акрил, лак, перо, тушь. 57 × 77. Томский областной художественный музей

это разнообразие иерофанических символов, отражающих сакральный мир древних и коренных обитателей Сибири. Образное воплощение потусторонних явлений и персонажей, инициирующих мифологические события, одинаково присуще как первобытному художнику, так и современному осмысливающему время и пространство с позиций реальных природных проявлений» [25, с. 30].

Опыт погружения в этнику томича Сергея Лазарева был продолжен с большим приростом в понимании неоархаики другим художником — омичом ***Евгением Дороховым***[15]. Благодаря крепким связям омских художников с профессором археологии В.И. Матющенко и его учениками, стало возможным крупное научно-художественное событие — проект с тщательно выверенным названием «Художник в знаковом поле архаики» (1997). Подчеркнем, проект стал своеобразным отчетом о полевой практике археологов с участием художника в деревне Окунёво Муромцевского района Омской области. Позже, во время работы осеннего коллоквиума по проблеме памятников археологии и художественного творчества, Г.Ю. Мысливцева писала: «Экспозиция Е.Д. Дорохова “Художник в знаковом поле архаики” объединила керамические сосуды бронзового и железного веков с живописными произведениями автора… Переживание единства древнего человека с космосом Дорохов примерил к себе, превратив свою монограмму в изображение “Небесного всадника” и назвав “Автопортретом” ромб с точкой внутри (солярный знак в роли “всевидящего ока” художника)» [29, с. 249] (ил. 10, 11).

С выставочным опытом Евгения Дорохова в построении экспозиции на сочетании древних артефактов с произведениями современного искусства мы были уже знакомы, когда приводили примеры новокузнецкого проекта «Алтын-Чер Саяно-Алтая» (1991), что позволяет нам говорить о наметившейся логике соединения прошлого

[15] Евгений Дмитриевич Дорохов (род. 28 октября 1958 г.) — омский художник-живописец, автор инсталляций, профессор ОмГПУ. См.: [28].

10. **Е.Д. Дорохов. Небесный всадник.** 1997. Холст, масло. 100 × 100. Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



с современностью и стремлении к пониманию единства прошлого и настоящего через методику экспозиционной эмпатии. Отметим, неоархаическая линия в творчестве Дорохова — не эпизодична, это одно из устойчивых направлений в его творчестве, и еще раз подчеркнем, сформировалась она и из актуальных практик с омскими археологами, и из знания литературных источников археологов-романтиков. В.Е. Ларичев[16] писал: «Трудно не восхищаться наблюдательностью, пытливостью, склонностью к логическому анализу и комбинаторике людей древнекаменного века, а также богатству их художественного воображения, позволявшего решить арифметические и геометрические задачи с помощью орнаментального искусства, и, судя по всему, мифологии» [30, с. 228]. Два крупных выставочных проекта «Звездный дождь» (2001) и «Неземная связь» (2008) подтвердили устойчивый, углубленный интерес к синтезу пластических решений, которые

[16] Виталий Епифанович Ларичев (1932–2014) — археолог-востоковед, антрополог, доктор исторических наук, член РАЕН; труды: [30; 31].



11. **Е.Д. Дорохов. Зов космических глубин.**
2002.
Холст, масло.
110 × 120.
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

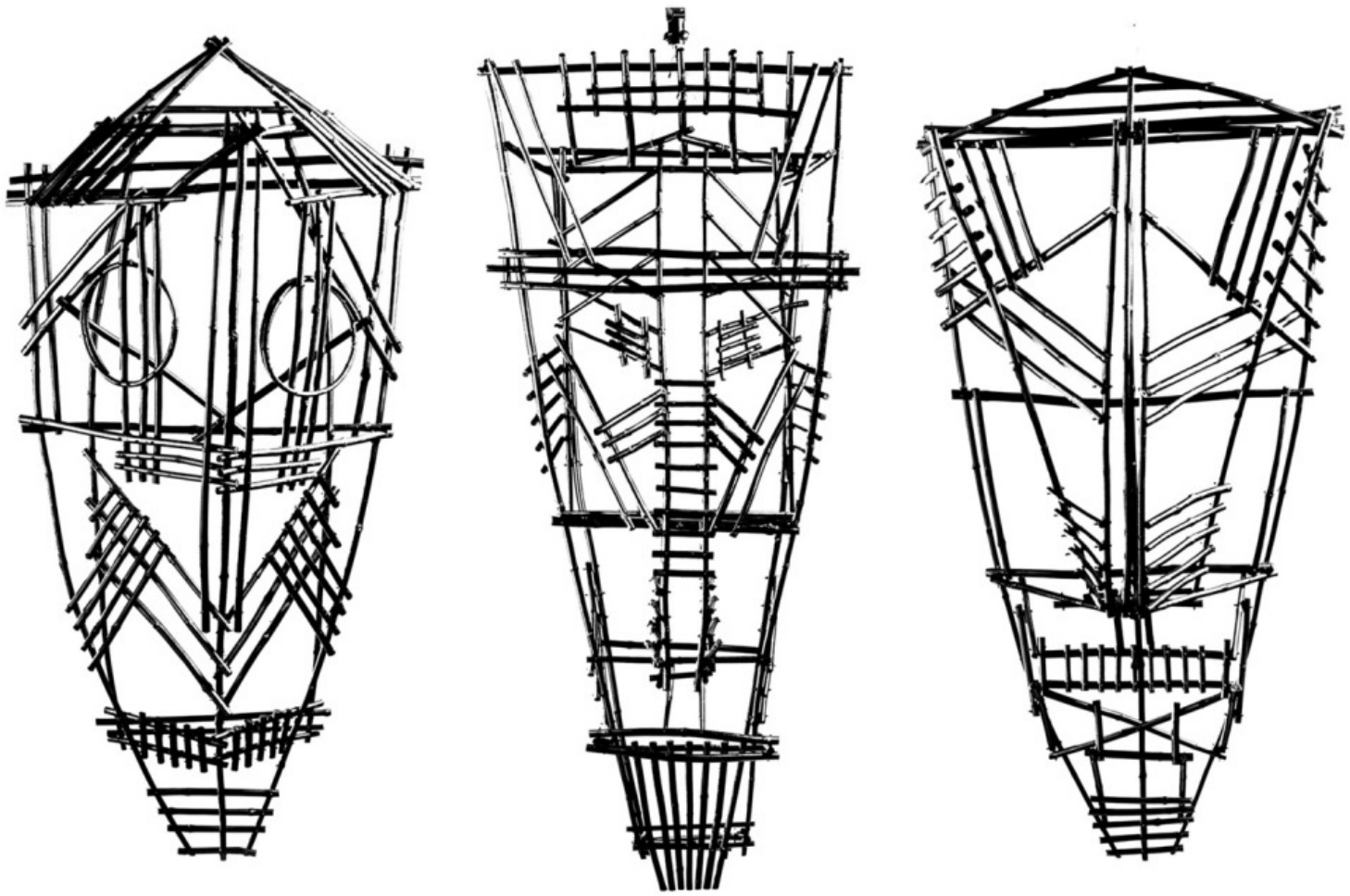
стали откровением для зрителей и исследователей творчества омского художника Евгения Дорохова. Насыщенные экспозиции обеих выставок не только продемонстрировали свежий взгляд на проблематику неоархаики, но и резко расширили живописные возможности художников направления. Исследователь творчества художника Галина Мысливцева сделала очень тонкое наблюдение, признав за космической темой Дорохова свойства сквозного действа: от архаики через тему древнерусского храма к «потаенным струнам человеческой души», устремленной к «Неизведанному и Вечному» — Космосу. Многослойная, пастозная, бугрящаяся живописная ткань холстов Евгения Дорохова («Вертикаль», 2000; «Небесный странник», 2002; «Путешествие во Вселенной», 2011; «Земное и Небесное», 2011–2012 и др.) несет мощнейший позитивный заряд и заставляет видеть его космоархаику в пространстве искусства, духовно возвышающего человека.

Сибирская неоархаика не знает видовых границ, она как-то незаметно, но при этом активно стала «дружить» с декоративно-прикладным искусством (художественной керамикой, стеклом, металлом, бумагой), фотографикой. Молодые авторы из первого выпуска керамистов Красноярского художественного института ***Сергей Ануфриев***[17]

[17] Сергей Евгеньевич Ануфриев (1960–2022) — красноярский художник-керамист, заслуженный художник РФ (2008), академик РАХ (2011). См.: [32; 33].

12. **С.Е. Ануфриев, А.С. Ильичёв. Большая сибирская композиция.**
1995.
Липа, ангобы, дерево.
В.: 250.
Парк скульптур Helena, Монтана, США





13. **С.Е. Ануфриев. Черные маски. Декоративные объекты.** 2011. Дерево, черный лак. 30 × 158 × 130. Частная коллекция

и ***Александр Ильичёв***[18] заявили о себе очень рано, сразу в крупной форме и в международном контексте. «Большая сибирская композиция» (1995, ил. 12) и «Малая сибирская композиция» (1995) остались в парках скульптур Helena и Госуниверситета Биллингс в США.

Нас интересует их композиция, их вертикальная тектоника: стройность с устремленностью к небу отсылают к древним текстам о трех уровнях устройства мира, лежащих в «философии космизма мироздания <…> также и у сибирских азиатских народов» [34, с. 13]. Но их содержание, кажется, не исчерпывается только отсылками к прошлому, думается, смысл глубже. Обратим внимание на время создания композиций, 1995 год, время размывания фундаментальных ценностей, которое очень остро переживали художники. Позднее в одном из интервью С.Е. Ануфриев осознанно и полемически остро скажет: «Великие произведения литературы издаются в виде комиксов, я видел “Войну и мир” в комиксах! А задача искусства — расшевелить в человеке мысль и чувства и тем самым способствовать его развитию. Но не примитивным способом доступности. Иначе можно прийти к тому, что самая лучшая еда — это гамбургер, потому что там всё сразу… И пусть он будет, рядом существует. Но нам нельзя забывать о том, что у нас есть свои корни, и они для нас должны быть главными»[19]. Пафос слов понятен, и его охотно разделяешь, ибо все мы переживаем испытание «большим комиксом» масскульта. Но одно дело — сказанное слово, другое —

[18] Александр Сергеевич Ильичёв (род. в 1958 г. на Алтае) окончил художественно-графическое отделение Бийского педагогического училища, Новоалтайское художественное училище, факультет декоративно-прикладного искусства Красноярского государственного института искусств (1983). Член Союза художников России (1990). На раннем этапе творчества работал в соавторстве с С.Е. Ануфриевым. Живет и работает в подмосковной Электростали. Автор монументального цикла портретов «Гении XX века» (мастихин).

[19] Цит. по: Анненская М. Скульптурная революция // Первый ряд. 2007. 29 марта. С. 7.

14. **Л.Н. Пастушкова.**
Знак Ф.
2001.
Холст, масло.
80 × 100.
Частная коллекция



пластическое искусство, которое говорит своим языком. Ярчайший тому пример триптих «Черные маски» (2011, ил. 13) С. Ануфриева. Архитектоника конструкции вобрала в себя метафорические представления художника о прошлом и настоящем как противоречивом, стремящемся найти компромисс сосуществования, вместилище духовного. Изобразительный текст «высокотехнологичной» конструкции масок, особенно центральной, заполнен воздухом, который сглаживает жесткие контуры черных прутьев сооружения и одновременно втягивает в свое пространство зрителя, делая его причастным к некоему внутреннему «событию» маски.

Лариса Пастушкова[20] — художница-путешественница из Барнаула. Индия, Тибет, Монголия, Китай, Испания, Греция, Панама, Сибирь, Алтай — это ее места. Насколько перечисление мест путешествий-бытования художницы заманчиво, настолько и озадачивает, как понять и как описать ее композиции. Слово Ларисе Пастушковой: «Для меня важно найти и передать внутренний образ того или иного знака, заново пересочинить реальность. Поэтому высшим воплощением смыслов считается абстракция»[21]. Получается трехглавый ребус, соединяющий абстракцию, архаику, мифологию. Масштабные авторские проекты

[20] Лариса Николаевна Пастушкова (род. 30 мая 1947 года) — барнаульский живописец, график, куратор выставок. Училась в художественных студиях города, рисовальных классах при Московском художественном институте имени В.И. Сурикова, Московском художественно-промышленном училище имени М.И. Калинина. Совершенствовала мастерство в студии В.Ф. Рублёва, домах творчества Союза художников СССР, творческих поездках в Монголию, Индию, Европу. Член Союза художников России. Автор проектов «Номады», «Тайна мембраны», «Колибри в Сибири» и др. См.: [35; 36].

[21] Цит. по: Катренко Н. Алтайская художница отметила 75-летие и полвека творческой деятельности // Вечерний Барнаул. 4 июня 2022. URL: https://barnaul.press/news/altayskaya-khudozhnitsa-otmetila-75-letie-i-polveka-tvorcheskoy-deyatelnosti.html (дата обращения: 26.02.2025).

«Алтай. Архаика» (2019), «Пространство мифа» (2000–2005), «Вольное прочтение мифологических графем» (2005–2007) и другие дают возможность понять то самое мифологическое пространство, которое у Л.Н. Пастушковой индивидуально «одето» в абстракцию. Но и само слово «абстракция» в отношении этой художницы понимаешь персонально: это не привычное модернистское, часто агрессивное цветовое пятно, но красивые, музыкальные цветовые лакуны, плавно, по-женски перетекающие одна в другую. При этом в территориальных локусах можно рассмотреть ведущие цвета: индийский — золотая охра с синим, монгольский — зеленый степной, алтайский — от бело-голубых белков к зеленым долинам, которые и становятся цветным знаком мифа данных мест. Паломница Пастушкова насматривает материал, в котором содержится множество смыслов, вмещающих в себя и историческое знание, и формы в виде знаков, символов, в том числе графических, условных, абстрактных, о чем настойчиво, словно алтайский кайчи, повторяет: «Для меня это высший пилотаж. Ты словно погружаешься в другое измерение. Именно это я и ценю в искусстве»[22] (ил. 14). При этом Лариса Пастушкова остается в пространстве фигуративности. Может быть потому, что для нее, как видит М.Ю. Шишин, «в мифе… коль скоро она апеллирует к этому бесценному опыту человечества, есть хаос и есть космос. Последний отличен от исходной субстанции наличием структуры и реализованной или разворачивающейся иерархической лестницы бытия. Качество космоса — быть всегда животворящим, вечно порождать и способствовать жизни» [37, с. 277].

Погружение в другое измерение полно рисков раствориться в этом другом, утратив свое. Примером может служить творчество участников группы «Номады», существовавшей параллельно с «сибирской неоархаикой» в 2000–2015 годах. Идеолог «номадов» доктор философии Л.К. Зыбайлов активно, даже наступательно, проводил линию на «интертекстуальность» творчества современных авторов. Он утверждал: «Художник-номад не только изучает архив искусства, делая объектом своих экспериментов его “высокие” и “низкие” артефакты, но и расширяет границы своей художественной активности, осваивая *внехудожественные территории* и превращая искусство в *“социальную пластику”* (курсив наш.— *Прим. В. Ч., О. Г.*)» [38, с. 5]. Полагаем, речь идет о постмодернизме, для которого «единственной базовой ценностью остается бесконечная свобода самовыражения»[23]. Размытые границы и в семантике, и в пластике рано или поздно достигают пределов «социальной пластики», в которой искусство остается как бы не у дел. Кроме того, на наш взгляд, состав объединения «Номады» представляет собою «разноцветный ковер», в котором трудно, если вообще возможно, найти скрепы. Постмодернизм способен проникать в творчество даже крупных художников, которые оказываются терпимы к отступлениям от собственно художественных критериев, что, к сожалению, можно наблюдать в крупных проектах[24]. «Сибирская неоархаика» в этом отношении, как показывает наш опыт описания, в своих лучших проявлениях остается в пространстве критериев профессионального искусства. Но необходимо мужественно признать, как всякое художественное направление, течение, пережив лучшую пору своего существования на рубеже веков, в новейшей истории, в 2020-е годы, сохраняет лишь инерцию движения, ожидая, есть поводы так думать, возвращения к истокам. Об этом стоит с убежденностью говорить, зная потенциальный актив участников направления «сибирская неоархаика». Один из ярких примеров в следующем абзаце.

В Сибири есть художники, которые являются, в прямом смысле, слова наследниками и носителями мифологии. Тому пример — красноярский художник ***Валерий Сысоев*** — мифологическая версия Сысоя из рода Бугача[25]. «Сысой из рода Бугач живет в пещере-государстве со своим народонаселением и двумя сверчками, которые, появляясь иногда, заводят свои веселые трели. Уютное государство Бугача занимает небольшой пятачок земли, пропитанный дурманящим запахом стружек и медом желтоголовика… Оно во главе с Сысоем свято хранит предания о рождении Вселенной и своего Рода. Это позволяет им сберечь целостность существующего мира, мира внутри рода, внутри природы, которая является их надежной реальностью»[26]. С первого появления на выставках

[22] Пастушкова Лариса Николаевна // Алтайская краевая универсальная научная библиотека им. В.Я. Шишкова [сайт]. URL: https://altlib.ru/personalii/pastushkova-larisa-nikolaevna/ (дата обращения: 26.02.2025).

[23] Крицкая К.В. Постмодернизм в искусстве // Scientia Potentia Est. 2019. № 1. С. 1–6. URL: https://amgpgu.ru/upload/iblock/929/kritskaya_k_v_postmodernizm.pdf (дата обращения: 27.02.2025).

[24] В ноябре 2022 года стартовал крупный выставочный проект «Сны Сибири», первая экспозиция в Государственном историческом музее, затем во Владивостоке, после на двух выставочных площадках в Красноярске. Каталог выставки содержал избирательно составленный список источников, а экспозиция хранила «память» слов Л.К. Зыбайлова о мифологии, которая «расширяет границы своей художественной активности, осваивая внехудожественные территории».

[25] Валерий Викторович Сысоев (1943–2020) — художник-скульптор, родился и вырос в Хакасии, в местах легенд, наскальных рисунков и степных камней-могильников.

[26] Цит. по: Кубанова Т. Сысой из рода Бугач // Словесница искусств. 2005. № 2 (16). URL: https://www.slovoart.ru/node/2148 (дата обращения: 27.02.2025).

15 16
17 18

15. **В.В. Сысоев.**
Сибирская праматерь.
2009.
Дерево, резьба.
В.: 120

16. **В.Г. Смагин.**
Послание II.
2004.
Доска, медь,
латунь, эмаль.
50 × 43.
Источник: [39]

17. **В.Г. Бугаев.**
Палео-письмена.
Лист № 10.
1994.
Бумага, темпера.
72 × 59,5.
Городской музей
«Искусство Омска»

18. **С.Г. Краснов.**
Из серии «Боги далеких предков».
2013.
Холст, масло.
112 × 80.
Источник: [40]











19. **Б. Доржиев.**
Долина ирисов.
2010.
Холст, масло.
110 × 140.
Собственность
художника.
Источник: [41]



20. **С.В. Лисица.**
Древние исполины.
2015.
Холст, масло.
80 × 120.
Собственность художника





21. **А.А. Ютеев. Сказитель. Триптих.** 2016. Черная бумага, белый карандаш. 68 x 100. Собственность художника. Источник: [42]

22. **С.В. Карлов. Динлины. Триптих, правая часть.** 2012. Камень, станковая мозаика. 300 x 600. Детская художественная школа имени Д.И. Каратанова, Абакан, Республика Хакасия



23. **А.С. Дупчур. Арзылан.**
2013.
Агальматолит, резьба.
15 × 14 × 7.
Источник: [43]



24. **Ж.М. Зомнов. Полет на крылатом Загалмае.**
2010.
Холст, акрил.
60 × 103. Источник: [44]

в 1980-е годы биоморфные, руинированные, «обугленные» скульптурные объекты Валерия Сысоева сопровождались комментариями, ставящими под сомнение принадлежность автора к искусству в привычных для фигуративного искусства дефинициях образности и пластики. А он убежденно повторял: «Я заглядываю в душу дерева, проживающего долгую жизнь, много повидавшего на своем веку. Прежде нужно разгадать, что же внутри его»[27]. Это самое «что внутри» и есть миф, носителем которого является автор и обозначением которого, стоит думать, стал «воздух» — полая часть пластики тела, ограниченная контурами языческой фигуры (ил. 15). В случае с Валерием Сысоевым мы встретились с явлением уникальным — автор является носителем мифологического рода.

Рамки статьи позволяют лишь коротко привести в пример ряд работ других мастеров направления «сибирская неоархаика», использующих язык архаических форм и образов: «Послание II» (2004) В.Г. Смагина, «Палео-письмена» (1994) В.Г. Бугаева, серию «Боги далеких предков» (2013) С.Г. Краснова, «Хозяйка осенних холмов» (1994) А.О. Цыбиковой, «Долина ирисов» (2010) Б. Доржиева, «Древние исполины» (2015) С.В. Лисицы, «Сказитель» (2016) А. Ютеева, «Динлины» (2012) С.В. Карлова, «Арзылан» (2013) А.С. Дупчура, «Полет на крылатом Загалмае» (2010) Ж.М. Зомнова и многие другие (ил. 16–24).

Выводы и заключение

Творчество представленных в статье художников отражает то огромное пространство искусства, которое мы называем направлением «сибирская неорархаика». Ранняя граница рождения направления условно отнесена нами к середине – второй половине XIX столетия, когда художники создавали свои произведения, пользуясь общими представлениями об истории Сибири. Но уже в начале века XX века они смогли сделать первые погружения в мифологию первобытной культуры и искусства. Начавшись как «сибирский стиль» в Иркутске, направление получило развитие в 1920-е годы уже под названием «северный изобразительный стиль» в работах студентов Института народов Севера (ИНС). Пережив забвение в период расцвета социалистического реализма, интерес к архаике «реактивно» вспыхнул в творчестве немногих художников-шестидесятников в бурную эпоху строек коммунизма в Сибири и выдающихся археологических открытий первобытного искусства практически во всей Сибири, от Прииртышья и Алтая до Дальнего Востока. На сломе веков и исторических эпох произошел взрывной интерес к истории, когда направление «сибирская неоархаика» из творчества отдельных художников превратилось в социокультурное движение, включив в себя также и активное научное и культурное строительство.

Работы современных художников, работающих в направлении «сибирская неоархаика», показывают, что период цитирования древних памятников остался далеко позади, настало время художественной самостоятельности. Но такой самостоятельности, которая и впредь будет поверяться прошлым. Необходимо подчеркнуть, ценность «сибирской неоархаики» состоит в том, что направление появилось не по официальному заказу, а родилось изнутри, из потребности художников прикоснуться к тому пласту древней культуры, которая сохранила в чистоте духовные ценности, которая содержит огромный пластический ресурс для развития современного сибирского искусства. Авторы «сибирской неоархаики» демонстрируют тот тип художников, который обязательно предполагает исследователя, ученого. В Сибири мы впервые имеем дело с такой генерацией личностей — и творцов, и исследователей одновременно. С их именами мы всегда будем связывать первопроходцев, благодаря которым колоссальные пласты древних культур Сибири входят в наше сознание, в современную культуру, искусство.

Список источников

1. Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / сост. И.А. Виноградов. М.: XXI век – Согласие, 2001. 774 с.
2. Шумакова М.П. «Живое дыхание мифа»: миф и мифотворчество в русском искусстве конца XIX – начала XX века // Вестник Челябинского университета. Серия 1: История. 2003. № 1 (15). С. 5–18.
3. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 559 с.

[27] Цит. по: История фондов АМВЦ. Валерий Викторович Сысоев // Ачинский музейно-выставочный центр [Электронный ресурс]. 02.11.2024. URL: https://m.ok.ru/group/51482287472796/topic/156246390513820 (дата обращения: 27.02.2025).

4. Капелько В.Ф. Художник я, жадный до жизни. Минусинск: НиМ, 2017. 272 с.
5. Елфимов Л.П. Николай Третьяков. Живопись. Омск: [б. и.], 1994. 125 с.
6. Художник слова или слово художника: из рукописного наследия Н.Я. Третьякова в собрании Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / авт.- сост. Т.Ю. Николаева. Омск: Издательский дом «Наука», 2008. 70 с.
7. Окладников А.П. Олень Золотые Рога. Рассказы об охоте за наскальными рисунками. Л. – М.: Искусство, 1964. 239 с.
8. Окладников А.П. Утро искусства. М. – Л.: Искусство, 1967. 136 с.
9. Томь. 2000 лет на Берегу. Двести текстов культуры / авт. концепт. выст. и вст. ст. Т.М. Высоцкая. Новокузнецк: [б. и.], 1999. 35 с.
10. 100 художников Сибири. Современное искусство: профессиональный справочник современного искусства Сибири. 1995–2005. Вып. 1 / сост. О.М. Галыгина. Новокузнецк: [б. и.], 2004. 238 с.
11. Окно в центр Азии. Искусство Республики Тыва : каталог выставки / сост. Л. Ларина. Новокузнецк: [б. и.], 2002. 58 с.
12. Perpetuum Mobile. Живопись, графика, скульптура, объект, цифровая печать : каталог / сост. О.М. Галыгина. Новокузнецк: Галерея «Сибирское искусство», 2010. 62 с.
13. Chronotop. Живопись, графика, скульптура, объект, цифровая печать : каталог / сост. О.М. Галыгина. Новокузнецк – Красноярск: Галерея «Сибирское искусство», Арт-галерея Романовых, 2011. 67 с.
14. Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы : мат-лы межд. науч. конф. : в 2 т. / сост.: Л.Н. Ермоленко, О.С. Советова, Е.А. Миклашевич, А.Н. Мухарева, А.Е. Рогожинский, В.Ф. Чирков. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. Т. 1. 196 с. Т. 2. 284 с.
15. Кубанова Т.А. Душа моя колдунья. Люди мои — Сотворцы (Запись эпоса от шорского кайчи В.Е. Таннагашева; анализ Л.Н. Арбачаковой) // Сибирская неоархаика : сб. материалов / сост.: В.Ф. Чирков, О.М. Галыгина. Новокузнецк: Сибирское искусство, 2011. С. 88.
16. 100 художников Сибири. Современное искусство: профессиональный справочник современного искусства Сибири. 2006–2015. Вып. 2 / сост. О.М. Галыгина. Красноярск: Поликор, 2017. 440 с.
17. Кичигина А.Г. Искусство неоархаики в контексте современной региональной культуры : автореф. дис. … канд. филос. н. Омск, 2008. 18 с.
18. Сибирская неоархаика : сб. материалов / сост.: В.Ф. Чирков, О.М. Галыгина. Новокузнецк: Сибирское искусство, 2011. 121 с.
19. Сибирская неоархаика : альбом / сост. О.М. Галыгина. Новокузнецк: Сибирское искусство, 2013. 156 с.
20. Комарова Н.П. Границы архетипического в творчестве современного скульптора Даши Намдакова // Пятые Омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как со-бытие» : мат-лы респ. науч. конф. / отв. ред. В.Ф. Чирков. Омск: Наука, 2005. С. 26–28.
21. Морозов А.И. О Четвертой Всесибирской выставке-конкурсе современного искусства Сибири «ПОСТ №1» (в жанре критического экспресс-обзора) // Пятые Омские искусствоведческие чтения «Современное искусство Сибири как со-бытие» : мат-лы респ. науч. конф. / отв. ред. В.Ф. Чирков. Омск: Наука, 2005. С. 33–35.
22. Николай Рыбаков. Живопись, графика, авторские записки : альбом-монография / сост.: Н.И. Рыбаков, Т.М. Ломанова, В.Ф. Чирков. Красноярск: Класс Плюс, 2012. 254 с.
23. Рыбаков Н.И. Цвет тишины : альбом-каталог / сост. Е.Ю. Худоногова. Красноярск: Ситалл, 2021. 160 с.
24. Топоров В.Н. Мифология: статьи для мифологических энциклопедий. Т. 1. М.: Языки славянских культур, 2011. 600 с.
25. Лазарев С.П. Корни. Живопись, графика. Томск – Новосибирск: Печатник, 2008. 79 с.
26. Сагалаев А.М. Урало-алтайская мифология: символ и архетип. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1991. 155 с.
27. Сагалаев А.М. Алтай в зеркале мифа. Новосибирск: Наука, 1992. 175 с.
28. Евгений Дорохов. Живопись, графика, концептуальный проект : альбом-монография / авт.-сост. А.Н. Гуменюк. Омск: Омскбланкиздат, 2013. 224 с.
29. Территория мечты. Сборник трудов Г.Ю. Мысливцевой / сост.: Е. Дорохов, А. Мысливцева, Е. Груздов, Г. Гурьянова. Омск: Омскбланкиздат, 2010. 383 с.
30. Ларичев В.Е. Мудрость змеи: первобытный человек, Луна и Солнце. Новосибирск: Наука, 1989. 272 с.

31. Ларичев В.Е., Сазонов В.В. Интерпретация образов искусства древнекаменного века Сибири. Инновационные методы и реконструктивные технологии анализа геометрии скульптур из бивня мамонта и числовых «записей» на их поверхностях. Новосибирск: Гео, 2016. 356 с.
32. Ануфриев С.Е. Точки соприкосновения : альбом. Красноярск: Поликор, 2010. 95 с.
33. Сергей Ануфриев и его время : монография / сост.: О.М. Галыгина, Е.Ю. Ануфриева; отв. ред. В.Ф. Чирков. Красноярск: Поликор, 2023. 264 с.
34. Абсамлямов М.Б. Мифы древней Сибири. Красноярск: Красноярский государственный аграрный университет, 2004. 303 с.
35. Пастушкова Л.Н. Путешествие в пространстве мифа: живопись, графика. Барнаул: [б. и.], 2008. 10 с.
36. Пастушкова Л.Н. Здравствуй, Индия! Живопись. Барнаул: [б. и.], 2009. 40 с.
37. Шишин М.Ю. «Животворящий космос» в искусстве Ларисы Пастушковой (опыт философской рефлексии) // Наскальное искусство в современном обществе. К 290-летию научного открытия Томской писаницы : мат-лы межд. науч. конф. : в 2 т. / сост.: Л.Н. Ермоленко, О.С. Советова, Е.А. Миклашевич, А.Н. Мухарева, А.Е. Рогожинский, В.Ф. Чирков. Кемерово: Кузбассвузиздат, 2011. Т. 2. С. 275–278.
38. Арт-группа «Номады». 15 лет. Живопись, графика, инсталляции / сост. Л.Н. Пастушкова. Барнаул: [б. и.], 2015. 30 с.
39. Виталий Смагин : художественный альбом / сост.: В. Смагин. Иркутск: Артиздат, 2007. 127 с.
40. Григорий Краснов. Солнечное послание: графика, живопись, избранные произведения : альбом / авт.-сост. Т.М. Высоцкая. Новосибирск: Офсет-ТМ, 2021. 163 с.
41. Бальжинима Доржиев. Живопись, графика, сценография, поп арт : каталог / авт. вступительной ст. Л.И. Цыреннимаева. М.: Новости, 2011. 145 с.
42. Аз.Арт.Сибирь – 2017. Восьмая Межрегиональная молодежная художественная выставка : альбом-каталог / сост. Н.С. Зайков. Барнаул: Алтапресс, 2017. 122 с.
43. Региональная художественная выставка «Сибирь–XI». Живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное и народное искусство, монументально-декоративное, театрально-декорационное, храмовое искусство, искусствоведение : альбом-каталог / сост.: Л.К. Богомолова, А.Н. Машанов, В.Ф. Чирков. Омск: Омское региональное отделение ВТОО «Союз художников России», 2013. 297 с.
44. Форма. Межрегиональная художественная выставка. Урал, Сибирь, Дальний Восток. Живопись, графика, скульптура, объекты : альбом-каталог / сост.: А.В. Суслов, Е.В. Чепис. Новокузнецк: НГО ВТООО СХР, 2019. 294 с.

References

1. Vinogradov, I.A. (comp.) (2001) *Alexander Ivanov in letters, documents, memoirs.* Moscow: XXI vek – Soglasiye Publ. (In Russ.)
2. Shumakova, M.P. (2003) 'The living breath of myth: myth and myth-making in Russian art of the late 19th – early 20th centuries', *Vestnik Chelyabinskogo universiteta. Seriya 1 = Bulletin of Chelyabinsk University. Series 1: History,* (1), pp. 5–18. (In Russ.)
3. Losev, A.F. (2001) *The dialectics of myth.* Moscow: Mysl. Publ. (In Russ.)
4. Kapelko, V.F. (2017) *I am an artist, greedy for life.* Minusinsk: NiM Publ. (In Russ.)
5. Elfimov, L.P. (1994) *Nikolai Tretyakov. Painting.* Omsk: s. n. (In Russ.)
6. Nikolaeva, T.Yu. (comp.) (2008) *Artist of the word, or the artist's word: from the manuscript heritage of N.Ya. Tretyakov in the collection of the Omsk Regional Museum of Fine Arts named after M.A. Vrubel.* Omsk: Nauka. (In Russ.)
7. Okladnikov, A.P. (1964) *Deer golden horns. Stories about the hunt for rock paintings.* Leningrad – Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
8. Okladnikov, A.P. (1967) *Morning of art.* Leningrad – Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
9. Vysotskaya, T.M. (comp.) (1999) *Tom'. 2000 years on the Shore. Two hundred cultural texts.* Novokuznetsk: s. n. (In Russ.)
10. Galygina, O.M. (comp.) (2004) *100 Artists of Siberia. Contemporary art: a professional guide of contemporary art in Siberia. 1995–2005. Vol. 1.* Novokuznetsk: s. n. (In Russ.)
11. Larina, L. (2002) *Window to the center of Asia. Art of the Republic of Tuva* [Exhibition catalogue]. Novokuznetsk: s. n. (In Russ.)

12. Galygina, O.M. (comp.) (2010) *Perpetuum Mobile. Painting, graphics, sculpture, object, digital printing* [Catalogue]. Novokuznetsk: Gallery “Siberian Art”. (In Russ.)
13. Galygina, O.M. (comp.) (2011) *Chronotop. Painting, graphics, sculpture, object, digital printing* [Catalogue]. Novokuznetsk – Krasnoyarsk: Gallery “Siberian Art”, Art Gallery of the Romanovs. (In Russ.)
14. Ermolenko, L.N., Sovetova, O.S., Miklashevich, E.A., Mukhareva, A.N., Rogozhinsky, A.E. and Chirkov, V.F. (comps.) (2011) *Rock art in modern society. On the 290th anniversary of the scientific discovery of the Tomskaya Pisanitsa,* in 2 vols. [Conference proceedings]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat. (In Russ.)
15. Kubanova, T.A. (2011) ‘My soul is a sorceress. My people are Co-Creators (Recording of the epic from the Shor kaichi by V.E. Tannagashev; analysis by L.N. Arbachakova)’, in Chirkov, V.F. and Galygina, O.M. (comps.) *Siberian Neo-archaic* [Collection of articles]. Novokuznetsk: Sibirskoye iskusstvo. (In Russ.)
16. Galygina, O.M. (comp.) (2017) *100 Artists of Siberia. Contemporary art: a professional guide of contemporary art in Siberia. 2006–2015. Vol. 2.* Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
17. Kichigina, A.G. (2008) *Neoarchaic art in the context of modern regional culture.* Cand. Philos. Sc. thesis. Abstr. Omsk. (In Russ.)
18. Chirkov, V.F. and Galygina, O.M. (comps.) (2011) *Siberian Neo-archaic* [Collection of articles]. Novokuznetsk: Sibirskoye iskusstvo. (In Russ.)
19. Galygina, O.M. (comp.) (2013) *Siberian Neo-archaic* [Album]. Novokuznetsk: Sibirskoye iskusstvo. (In Russ.)
20. Komarova, N.P. (2005) ‘Boundaries of the archetypal in the works of contemporary sculptor Dashi Namdakov’, in Chirkov, V.F. (ed.) *Fifth Omsk art history readings “Contemporary art of Siberia as a co-event”* [Conference proceedings]. Omsk: Nauka, pp. 26–28. (In Russ.)
21. Morozov, A.I. (2005) ‘On the Fourth All-Siberian Exhibition-Competition of Contemporary Art of Siberia “POST No. 1” (in the genre of critical express review)’, in Chirkov, V.F. (ed.) *Fifth Omsk art history readings “Contemporary art of Siberia as a co-event”* [Conference proceedings]. Omsk: Nauka, pp. 33–35. (In Russ.)
22. Rybakov, N.I., Lomanova, T.M. and Chirkov, V.F. (2012) *Nikolay Rybakov. Painting, graphics, author’s notes.* Krasnoyarsk: Class Plus. (In Russ.)
23. Rybakov, N.I. and Khudonogova, E.Yu. (comps.) *The color of silence.* Krasnoyarsk: Sitall Publ. (In Russ.)
24. Toporov, V.N. (2011) *Mythology: articles for mythological encyclopedias,* vol. 1. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur. (In Russ.)
25. Lazarev, S.P. (2008) *Roots. Painting, graphics.* Tomsk – Novosibirsk: Pechatnik. (In Russ.)
26. Sagalaev, A.M. (1991) *Ural-Altaic mythology: symbol and archetype.* Novosibirsk: Nauka, Sibirskoye otdeleniye. (In Russ.)
27. Sagalaev, A.M. (1992) *Altai in the mirror of myth.* Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
28. Gumenyuk, A.N. (comp.) (2013) *Evgeny Dorokhov. Painting, graphics, conceptual project.* Omsk: Omskblankizdat. (In Russ.)
29. Dorokhov, E., Myslivtseva, A., Gruzdov, E. and Guryanova, G. (2010) *Dream territory. Collection of works by G.Yu. Myslivtseva.* Omsk: Omskblankizdat. (In Russ.)
30. Larichev, V.E. (1989) *Wisdom of the snake: primitive man, the moon and the sun.* Novosibirsk: Nauka. (In Russ.)
31. Larichev, V.E. and Sazonov, V.V. (2016) *Interpretation of art images of the old Stone Age in Siberia. Innovative methods and reconstructive technologies for analysing the geometry of mammoth ivory sculptures and numerical “records” on their surfaces.* Novosibirsk: Geo. (In Russ.)
32. Anufriev, S.E. (2010) *Points of contact* [Album]. Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
33. Galygina, O.M., Anufrieva, E.Yu. (comps.), Chirkov V.F. (ed.) (2023) *Sergey Anufriev and his time.* Krasnoyarsk: Polikor. (In Russ.)
34. Absamlyamov, M.B. (2004) *Myths of Ancient Siberia.* Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Agrarian University. (In Russ.)
35. Pastushkova, L.N. (2008) *Journey in the space of myth: painting, graphics.* Barnaul: s. n. (In Russ.)
36. Pastushkova, L.N. (2009) *Hello India! Painting.* Barnaul: s. n. (In Russ.)
37. Shishin, M.Yu. (2011) ‘“Life-giving cosmos” in Larisa Pastushkova’s creations (a trial of the philosophical reflexion)’, in Ermolenko, L.N., Sovetova, O.S., Miklashevich, E.A., Mukhareva, A.N., Rogozhinsky, A.E. and Chirkov, V.F. (comps.) *Rock art in modern society. On the 290th anniversary of the scientific discovery of the Tomskaya Pisanitsa,* in 2 vols. Vol. 2 [Conference proceedings]. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, pp. 275–278. (In Russ.)
38. Pastushkova, L.N. (comp.) (2015) *Art group “Nomads”. 15 years. Painting, graphics, installations.* Barnaul: s. n. (In Russ.)

39. Smagin, V. (comp.) (2007) *Vitaly Smagin* [Album]. Irkutsk: Artizdat. (In Russ.)
40. Vysotskaya, T.M. (comp.) (2021) *Grigory Krasnov. Solar Message: graphics, painting, selected works* [Album]. Novosibirsk: Ofset-TM. (In Russ.)
41. Tsyrennimaeva, L.I. (intr.) (2011) *Balzhinima Dorzhiev. Painting, graphics, scenography, pop art* [Catalogue]. Moscow: Novosti Publ. (In Russ.)
42. Zaikov, N.S. (comp.) (2017) *Az.Art.Siberia – 2017. Eighth Interregional Youth Art Exhibition* [Album-catalogue]. Barnaul: Altapress. (In Russ.)
43. Bogomolova, L.K., Mashanov, A.N. and Chirkov, V.F. (comps.) (2013) *Regional art exhibition "Siberia–XI". Painting, graphics, sculpture, decorative and applied and folk art, monumental and decorative, theatrical and decoration, temple art, art history* [Album-catalogue]. Omsk: Omsk regional branch of Union of Artists of Russia. (In Russ.)
44. Suslov, A.V. and Chepis, E.V. (comps.) (2019) *Form. Interregional art exhibition. Ural, Siberia, Far East. Painting, graphics, sculpture, objects* [Album-catalogue]. Novokuznetsk: NGO VTOOO SHR. (In Russ.)

Информация об авторах

Чирков Владимир Фёдорович, член-корреспондент Российской академии художеств, кандидат философских наук, доцент, главный специалист (искусствовед), Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Красноярск, Российская Федерация; член комиссии по искусствоведению и художественной критике ВТОО «Союз художников России», член Ассоциации искусствоведов (АИС), chirkovart@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 1945-5816.

Галыгина Ольга Михайловна, президент, Благотворительный фонд «Современное искусство Сибири», Новокузнецк, Российская Федерация; член ВТОО «Союз художников России, galyginaom@mail.ru.

Information about the authors

Vladimir Fedorovich Chirkov, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philosophy), Chief Specialist, Regional branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; member of the Commission on art criticism of the Union of Artists of Russia, member of the Association of Art Critics and Art Historians (AIS), chirkovart@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 1945-5816.

Olga Mikhailovna Galygina, President, Charity Foundation "Contemporary art of Siberia", Novokuznetsk, Russian Federation; member of the Union of Artists of Russia, galyginaom@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 03.03.2025; одобрена после рецензирования 18.03.2025; принята к публикации 20.03.2025.

The article was received by the editorial board on 03 March 2025; approved after reviewing on 18 March 2025; accepted for publication on 20 March 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 240–251. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 240–251. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.027.1:7.046.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.014

Рецепции античности в творчестве современных петербургских скульпторов



Чуприкова Дарья Петровна

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация
dariachuprikova@gmail.com

Аннотация. Рецепции античности — одна из ярких тенденций в современной петербургской пластике. Обращение к классическим темам и мотивам через призму настоящего момента создает богатый материал для исследований. Данная статья является попыткой системного анализа отражения античных образов в современной скульптуре. Целью исследования является изучение и введение в научный оборот ряда имен современных петербургских авторов и их произведений скульптуры, которые апеллируют к античным мотивам. Задачи статьи — ввести в научный оборот новые имена современных петербургских скульпторов и некоторые аспекты их творчества, проанализировать произведения скульптуры, обозначить развитие «античной линии» в современной пластике, выявить основные подходы мастеров и способы работы с материалами. Рассмотрено творчество круга авторов, чьи произведения связаны как с обработкой классических скульптурных материалов, так и с применением новых материалов и технологий. Акцент в статье сделан на новых подходах к разработке антикизирующей линии в скульптуре.
Ключевые слова: античные мотивы, петербургская скульптура XXI века, современное изобразительное искусство, классические традиции, материалы и технологии скульптуры, станковая скульптура

Для цитирования: Чуприкова Д.П. Рецепции античности в творчестве современных петербургских скульпторов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 240–251. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.014. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1166.

© Чуприкова Д.П., 2025

Original article

Receptions of antiquity in the works of modern Saint Petersburg sculptors

Daria P. Chuprikova

The State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation
dariachuprikova@gmail.com

Abstract. Receptions of antiquity are a prominent trend in modern Saint Petersburg sculpture. By incorporating classical themes into contemporary contexts, this movement provides a rich source of material for research. This article aims to systematically analyse the representation of ancient images in modern sculpture. Its purpose is to introduce and explore the work of modern Saint Petersburg sculptors who draw inspiration from ancient motifs. The article seeks to achieve several objectives: to introduce new names in the field of modern Saint Petersburg sculpture, to analyse their works, to trace the evolution of the “antique line” in contemporary sculpture, and to identify the main approaches and techniques used in working with sculptural materials. It focuses on a group of artists who work with both traditional and innovative sculptural materials and techniques. The article places particular emphasis on the new approaches being taken in the development of the antiquing trend in sculpture.

Keywords: antique motifs, Saint Petersburg sculpture of the 21st century, contemporary fine art, classical traditions, materials and technologies of sculpture, easel sculpture

For citation: Chuprikova, D.P. (2025) ‘Receptions of antiquity in the works of modern Saint Petersburg sculptors’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 240–251. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.014. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1166. (In Russ.)

Введение

В настоящий момент скульптура переживает новый, активный виток развития. Поиски формы, способной выразить идею, порой приводят к неожиданным творческим решениям и выбору нетрадиционных материалов. Например, пластик с его широкими возможностями моделировки формы завоевывает всё больше симпатий со стороны художников. Возникают произведения, находящиеся на стыке скульптуры как вида искусства и дизайна, который подразумевает прикладное назначение — быть в пространстве дома или общественного места. В то же время, новые поколения мастеров продолжают работать с традиционными скульптурными материалами, такими как камень, металл, дерево. Кроме того, круг тем, к которым обращаются авторы, чаще всего остается вполне классическим — состояния человека, образы жизни и смерти, античные мифы о богах и героях. Темы и приемы звучат по-новому в контексте современности.

Изучением проблем современной скульптуры занимается ряд исследователей. Недавно увидел свет новый труд А.Д. Боровского «От монумента до граффити. Городская среда в мозаиках, росписях, рельефах и инсталляциях…» [1], посвященный городской скульптуре Санкт-Петербурга. В книге рассматриваются в том числе и особенности творчества современных авторов. В 2018 году опубликовано коллективное исследование «Искусство скульптуры в XX–XXI веках. Мастера, тенденции, проблемы» [2]. Фундаментальной энциклопедией, посвященной скульпторе и скульпторам Санкт-Петербурга с начала XVIII по начало XXI века, стала книга О.А. Кривдиной и Б.Б. Тычинина «Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007» [3]. Говоря об изучении городских памятников, отметим «Бронзовый век» М.Н. Золотоносова [4], который является наиболее полным справочником памятников, памятных знаков, городской и декоративной скульптуры Ленинграда —

Санкт-Петербурга в период 1985–2003 годов. Также среди специальных исследований интерес представляет труд А.В. Рычкова «Мемориальная пластика в некрополях Ленинграда — Санкт-Петербурга» [5], где автор подробно освещает работы, созданные в период 1960–2010-х. Кроме того, в последние годы Государственным Русским музеем организованы несколько выставок скульптуры XX–XXI веков, которые сопровождались каталогами с научными статьями, посвященными теме, положенной в основу экспозиции: «Скульптура в камне» [6], «Бумажная скульптура» [7], «Шаг к бронзе» [8], «Русская скульптура в дереве» [9], «Пластическая масса» [10]. Отдельно стоит упомянуть недавнюю выставку «Античный миф и современный мир» [11], представляющую особый интерес в рамках данного исследования. Также в ЦВЗ «Манеж» была организована выставка «Сопряжение форм. Русская скульптура XX век» (2023)[1], ставшая настоящим событием. Были представлены 333 уникальных произведения скульптуры XX века. В настоящее время готовится к публикации каталог выставки[2]. Кроме того, источником информации о современных скульпторах служат публикации интервью[3] на интернет-ресурсах и кураторские тексты[4] к выставкам, с которыми можно ознакомиться на официальных сайтах галерей.

Актуальность данного исследования заключается в расширении изученности современной скульптуры и более узко — такого ее тематического направления, как «античная линия». Целью статьи является введение в научный оборот ряда имен современных петербургских авторов и изучение их произведений скульптуры, отражающих античные образы. В задачи статьи входит рассмотреть произведения скульптуры современных мастеров с точки зрения воплощения художественных образов античной мифологии; выявить особенности работы скульпторов как с традиционными материалами, так и с новыми; обозначить обращение к античности, как одну из тенденций в современной скульптуре. Материалом для исследования стали произведения ряда современных петербургских скульпторов, в творчестве которых заявленная тема проявляется наиболее ярко и последовательно.

Санкт-Петербург — город, для которого чрезвычайно важно сохранение классических традиций. Нередко современные мастера сознательно занимаются интерпретацией искусства прошлых эпох. Одной из устойчивых на протяжении столетий является антикизирующая тенденция. Рассмотрим, как она проявляется в творчестве современных скульпторов.

Обращение к античным мотивам как одна из тенденций в современной петербургской скульптуре

Говоря об обращении к классическому наследию, невозможно не отметить тот факт, что «античная линия» довольно ярко проявлена в творчестве современных скульпторов. «Античная мифология оказала огромное влияние на развитие общечеловеческой культуры, предложив мировому искусству множество поводов для исторических, художественных, эстетических, нравственных аналогий. Обращение к древнегреческим сюжетам как источнику вдохновения и в наше время свойственно практически каждому художнику».[5] Отметим значительное количество амазонок, афродит (венер), кариатид, аполлонов и гераклов, которые неизменно находятся в мастерских скульпторов.

Станковая пластика в этом отношении представляет собой наиболее яркий срез процессов, которые происходят в современной петербургской скульптуре. Творчество таких авторов, как Дмитрий Жуков, Антонина Фатхуллина, Александр (КИТ) Никитин, Александр Перминов, Роман Тугай, Вильгений (Сергей) Мельников,— хорошо их иллюстрирует. Указанные авторы имеют как групповые выставки, так и персональные, работы мастеров находятся в частных собраниях и в коллекциях Русского музея, Музея городской скульптуры, Музея искусства Санкт-Петербурга (филиал ЦВЗ «Манеж») и других музеев.

Увлечение античностью в Новое и Новейшее время началось с путешествия «в апреле 1758 года Иоганном Винкельманом в район древнего Пестума, как называли его римляне, или Посейдонии, как его называли греки. На берегу Салернского залива в пустынной местности взору путника предстали “три дорических, почти полностью сохранившихся

[1] Выставочный проект «Сопряжение форм. Русская скульптура. XX век» // Manege.spb.ru [официальный сайт ЦВЗ «Манеж»]. URL: https://manege.spb.ru/events/vystavochnyj-proekt-sopryazhenie-form-russkaya-skulptura-xx-vek/ (дата обращения 10.02.2025).

[2] К открытию выставки был выпущен альбом с фотографиями скульптур: «Сопряжение форм. Русская скульптура. XX век» [12].

[3] «Жизнь на острове Ата». В мастерской Антонины Фатхуллиной // Store.didigallery.com [официальный сайт галереи DiDi]. URL: https://store.didigallery.com/blog/articles/zhizn-na-ostrove-ata-v-masterskoj-antoniny-fathullinoj (дата обращения 10.02.2025).

[4] Дмитрий Жуков // Szena-gallery.com [официальный сайт галереи Szena]. URL: https://szena-gallery.com/artists/etel-adnan-11/ (дата обращения 10.02.2025).

[5] Античный миф и современный мир // Сайт Государственного Русского музея. URL: https://rusmuseum.ru/marble-palace/exhibitions/antichnyy-mif-i-sovremennyy-mir/ (дата обращения 10.02.2025).

храма". Они произвели на ученого неизгладимое впечатление» [13]. Последовавшие за этим археологические раскопки, особенно в XX веке, прославили древний Пестум как сокровищницу искусства Древнего Мира и способствовали популяризации «античной линии».

Санкт-Петербург — город классический с точки зрения архитектуры, которая проявляет тот самый «античный код». Жителей города, его гостей каждый день окружают произведения искусства, отсылающие к античным мотивам: здание Биржи на Стрелке Васильевского острова, Горный институт на набережной Лейтенанта Шмидта, Манеж, колоннада Аполлона в Павловске, триумфальная арка на Московском проспекте и многие другие.

Классические традиции Петербурга проявляются и в системе образования: традиции обучения в скульптурном классе Академии художеств в XIX веке, А.Т. Матвеев [14] и его принципы работы с формой в начале XX века, и, наконец, современная система образования в художественных вузах используют в первоначальном обучении копии антиков и предполагают изучение художественных образов античного времени.

«Античная линия» в скульптуре из металла

«Античная линия» ярко проявляется в творчестве таких скульпторов, как Антонина Фатхуллина и Дмитрий Жуков. Оба мастера работают преимущественно с металлом. При этом подходы к работе с пластикой формы и интерпретацией классических мифов различаются, что мы рассмотрим на примерах ниже.

Антонина Фатхуллина (род. 1982) — мастер разносторонний. Будучи выпускницей кафедры скульптуры СПГХПА имени А.Л. Штилглица[6] (2008), отдает предпочтение работе с металлом. Сейчас Фатхуллина работает в области станковой скульптуры, монументальной пластики и иногда живописи. Она постоянный и активный участник выставок в музеях и галереях, а также имеет несколько персональных выставок. Является обладательницей диплома «Honourable mention» за проект «Чернореченские Львы» (2022) в рамках V международной премии «Золотой Трезини».

Станковые скульптуры А.Е. Фатхуллиной, как и большинство монументальных, отличает авторский прием — прозрачность форм. А.Д. Боровский характеризирует работы мастера с композиционной точки зрения как «открытые структуры»[7]. Эта особая прозрачность форм сродни хорошо сделанному рисунку по дисциплине «композиция», которую штудируют студенты всех художественных вузов. Чистый рисунок, лишенный «шума» линий и пересечений,— настоящий дар и вместе с тем мастерство художника. Металлические скульптуры Фатхуллиной обладают теми же качествами. Помимо эффектного впечатления, производимого на зрителей, пытливый взгляд обнаружит в них сходство с карандашной штудией, выполненной с особым мастерством.

На выставке «Античный миф и современный мир» в Русском музее (2023) была представлена ее работа «Кронос» (2021, ил. 1) [11, с. 22]. Скульптура представляет собой погрудное изображение античного бога Кроноса (Хроноса), выполненное из металлической проволоки и прутьев. Миф о боге Кроносе повествует о том, что он был младшим сыном первого бога Урана (неба) и богини Геи (земли). Кронос боялся предсказания Геи, по которому кто-то из его детей, рожденных ему Реей, свергнет его, поэтому проглатывал их одного за другим. Фатхуллина «заполняет» объем скульптуры морской галькой, собранной на берегу Финского залива. Впечатление драматического образа скульптор достигает в том числе за счет контраста свойств материалов: камень матовый, металл обладает блеском; камень статичен, линии металла задают ощущение динамичного движения головы. «Кронос» изображен скульптором с раскрытым ртом, в котором зловеще виднеются металлические зубы. Не то крик, не то стон вырывается из нутра античного божества. Взгляд «Кроноса» обращен прямо на зрителя, возникает ощущение взгляда, который пронизывает насквозь.

Дмитрий Жуков (род. 1973) — скульптор, художник по металлу. В искусство Жуков пришел зрелым человеком, окончив кафедру художественной обработки металла СПГХПА имени А.Л. Штиглица в 2006 году. Скульптуры Дмитрия Жукова хорошо известны как в Санкт-Петербурге и Москве, так и за рубежом. Является обладателем золотой медали Российской академии художеств за работу «Французский DE SAD» (2022).

Пожалуй, самая известная работа Дмитрия Жукова, установленная в Санкт-Петербурге,— это парная композиция «Эра» и «Арта». Монументальные работы, выполненные в металле, были установлены в 2009 году по сторонам парадной лестницы частного музея современного искусства «Эрарта». Их высота — 4,6 м. Пластическое решение и авторская техника художественной ковки сделали эту скульптурную группу очень узнаваемой. Композиционно обе скульптуры апеллируют к статуе «Ники Самофракийской», безусловному шедевру мирового искусства.

Парная работа «Мужской и Женский торсы» (2021–2022) — еще одна отсылка к античности. Обращаясь к наследию прошлого, Жуков не цитирует напрямую, а переосмысляет традицию

[6] Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица.
[7] Официальный сайт Антонины Фатхуллиной. URL: https://antonina-fa.ru/ (дата обращения 10.02.2025).



1. **А.Е. Фатхуллина. Кронос.**
2021.
Металл, камень.
80 × 70 × 50.
Собственность автора, Санкт-Петербург.
Фото: Д.П. Чуприкова

2. **Д.А. Жуков.**
Мужской торс.
2021–2022.
Сталь, ковка, сварка,
авторская техника.
100 × 50 × 30.
В коллекции
девелоперской компании
RBI, Санкт-Петербург.
Фото: Д.П. Чуприкова



через призму современности. «Мужской торс» (ил. 2) тонко перекликается по форме с знаменитым «Бельведерским торсом». Поворот корпуса, направление линий и общий характер его динамики «вступают в диалог» с классическим образцом античной скульптуры.

«Бельведерским торсом» восхищались художники и зрители уже в XVI веке, о нем восторженно отзывался в том числе и Микеланджело. Многие мастера делали рисунки и гравюры, порой пытаясь реконструировать Торс. Жуков не вдается в историческую семантику произведения, позволяя форме свободно преломляться через восприятие современности. Выбрав металл основным материалом и подчинив себе его свойства, скульптор буквально «прядет» объем «Мужского торса» из полос металла, фокусируясь на ритме и соразмерности деталей.

Д.А. Жуков работает в технике ковки, используя традиционную кузнечную сварку — древнейший метод сварки металлов с помощью давления: после нагрева металла до нужной температуры, необходимо совместить сварные поверхности нужным образом, а затем произвести давление, нанося в местах соединения удары молотом. Эта техника известна с III тысячелетия до нашей эры.

Обобщая, можно сказать, что классическая форма, несмотря на кажущуюся ограниченность, дарит широкое поле для смысловых трактовок. «Мифологическая» наполненность не так сильно отдаляет авторов от исконной формы воплощения, хотя здесь возможны разные варианты. При этом, подходы их совершенно противоположны: Д.А. Жуков, не лишая скульптурную форму объема, уделяет внимание общей тектонике поверхности, буквально придавая ощущение внутреннего движения при помощи металлических «каннелюр». А.Е. Фатхуллина, напротив, работает с общим абрисом формы, убирая плотность материала, «облегчая» саму конструкцию. В руках скульпторов Жукова и Фатхуллиной жесткий материал — металл, становится мягким и податливым, принимая ту форму, которую задумывают авторы.

Камень как традиционный материал для нетрадиционной скульптуры

Мрамор — пожалуй, самый традиционный материал для скульптуры. Способность отражать свет и прочность сделали его основным выбором величайших скульпторов, включая древнегреческих мастеров, таких как Фидий, Мирон, Поликлет и Пракситель, а также художников более поздних эпох — Донателло, Микеланджело, Бернини, Кановы и Родена. Современные скульпторы, несмотря на активное распространение новых материалов, также часто работают с мрамором. Его цвет, плотность и рисунок поверхности зависят от месторождения и способа обработки. Работы Александра Перминова и Александра (КИТ) Никитина ярко иллюстрируют современные подходы к обработке классического материала — мрамора.

Александр Перминов (род. 1984) — скульптор среднего поколения, в 2014 году с отличием окончивший СПГХПА имени А.Л. Штиглица. Он зарекомендовал себя как создатель оригинальных пластических композиций, сочетающих каменные и бронзовые элементы, а также с успехом работающий с современными материалами.

«Ника» (2021) раскрывает одно из направлений творчества скульптора — интерес к античной теме. Пластически данное произведение апеллирует к древнегреческой скульптуре и является ее современной интерпретацией. В небольшой, станковой скульптуре Перминов сумел передать мощную энергию движения, заложенную в классической «Нике Самофракийской». Выбирая резцом материал, автор задает направление складок одежды, развеваемой встречным ветром. Кроме того, авторский прием нанесения насечек на поверхность проявляет всю палитру оттенков куска мрамора, из которого шаг за шагом скульптор «освобождает» задуманную форму. Отметим, что по словам самого А.С. Перминова, глядя на кусок материала, он уже видит в нем очертания будущей работы.[8] Так, общий характер линий, заломов и даже цвета подсказывает скульптору будущую пластику формы. Перминов не всегда полирует мрамор до гладкости или блеска поверхности, и это отличает его чувство материала от великих предшественников времен античности.

Александр (КИТ) Никитин (род. 1982) — петербургский скульптор, зарекомендовавший себя как автор пластических арт-проектов в Петербурге и в Крыму, работающий преимущественно в мраморе. Учился в Санкт-Петербургском художественном училище имени Н.К. Рериха (1997–2002) у Е.Г. Кузнецова, на кафедре монументально-декоративной скульптуры СПГХПА имени А.Л. Штиглица (2006–2012) у Л.А. Бейбутяна, В.Ф. Онешко, С.С. Платоновой. Участник выставок с 1999. Член Санкт-Петербургского союза художников (2012).

Основываясь на традиционных приемах ваяния, Александр КИТ Никитин создает такие пластические формы, которые находятся на грани фигуративной и абстрактной пластики. Одно из ведущих мест в спектре его тем занимает античная мифология. «Конь» (2012, ил. 3) — прямая отсылка к самой известной подобной скульптуре — голове лошади колесницы Селены, с восточного фриза Парфенона. Произведение Александра КИТа с точки зрения художественной обработки

[8] Из беседы автора со скульптором А.С. Перминовым, 2025 год.

3. **А.С. Никитин (КИТ). Конь.**
2012.
Мрамор.
50 × 47 × 21.
Собственность автора, Санкт-Петербург.
Фото: Д.П. Чуприкова



материала соединяет в себе вековые традиции и вместе с тем явно подчеркивает современность. С точки зрения композиционного решения «Конь» выразительно работает на силуэт. Его поверхность сочетает в себе как свойства станковой скульптуры, так и невысокого рельефа.

Можно сделать вывод, что обращение к традиционному материалу вовсе не означает создание скульптурной формы, которую можно было бы отнести к почти дословной «цитате» античного оригинала. Мрамор, оставаясь самым классическим скульптурным материалом, вместе с тем оставляет богатое поле для новых приемов обработки. Также он служит поводом для размышлений и интерпретаций античной мифологии через призму современности. Работы А.С. Перминова и КИТа заметно расширяют представление об интересах и возможностях скульпторов нового поколения.



4. **Р.А. Тугай.**
Мойры.
2018.
Пластик, гипс, стекло.
41 × 14 × 12.
Государственный Русский музей, СО-3353,
ГРМ КП-209826.
Фото: Р.А. Тугай

Новейшие материалы и технологии в современной петербургской пластике на античные темы

Новые материалы активно осваиваются таким консервативным видом искусства, как скульптура. Например, пластмасса, благодаря ее податливости и простоте в использовании, завоевывает всё больше симпатий со стороны художников. Подлинный расцвет пластмассы как материала для скульптур, объектов и инсталляций наблюдается в творчестве ряда отечественных художников рубежа XX–XXI веков [10, с. 5]. Однако не стоит забывать, что освоение новых полимерных материалов активно шло уже в 1950-е годы. По результатам первых удачных экспериментов в Киеве в 1951 году был создан цех пластмасс НИИ строительных конструкций Академии строительства и архитектуры УССР. Матвей Манизер и Николай Томский оставили чрезвычайно благожелательные отзывы об отливах станковой скульптуры из синтетических смол. В это же время Киевское товарищество художников организовало специальную мастерскую, в которой к началу 1958 года было отлито около 40 000 миниатюрных статуэток и бюстов из пластмассы. В 1964 году Юрий Нерода создал рельеф «Валентина». Героико-романтический образ первой женщины-космонавта был воплощен в новом материале. В 1960-е годы результатом деятельности лаборатории изучения эстетических свойств и возможностей пластмасс Научно-исследовательского и проектно-технологического института химических товаров культурно-бытового назначения (НИПТХим), привлекшей к работе целый ряд скульпторов, стали серии произведений станкового характера Юрия Слувиса, Николая Силиса и других авторов [10, с. 6–8].

Роман Тугай (род. 1992) — молодой, но уже зарекомендовавший себя на выставках Русского музея и Музея городской скульптуры, петербургский скульптор, получивший профессиональное образование сначала у себя на родине в Белоруссии (Минск), затем в СПГХПА имени А.Л. Штиглица (2021). В своем творчестве художник нередко обращается к современным полимерным материалам, в частности к пластику. Эти эксперименты иллюстрируют скульптуры «Мойры» (2018, ил. 4) и «Икар» (2019), созданные из толстого листа прозрачного поликарбоната. При помощи обдува горячим воздухом автор придал скульптурную форму листам материала. Способность пропускать свет играет и образно-ассоциативную роль. Так, герои античных мифов для скульптора важны не сами по себе, а как повод для экспериментов со светотеневыми эффектами, выявляющими аллегорический смысл персонажей. Кроме того, Тугай так подходит к решению скульптурных форм, что они стоят на грани перехода от фигуративных к абстрактным формам.

Другой автор, активно экспериментирующий с материалами,— Вильгений Мельников



5. **В. Мельников. Три грации (фрагмент).** 2021. Дутая сталь, сварка, химическая обработка. 100 × 200 × 50. Собственность автора, Санкт-Петербург. Фото: В. Мельников

(род. 1984). В 2002–2007 годах учился в Донском государственном техническом университете (ДГТУ, Ростов-на-Дону), на факультете энергетики и машиностроения. В 2007–2009 годах обучался в частной школе искусств В.И. Мироненко (Ессентуки). В 2015 году основал собственную студию экспериментальной скульптуры «OfelyArt» в Санкт-Петербурге.

Основной материал, с которым работает скульптор,— металл. Это не самый податливый и мягкий в обработке материал, но Вильгений сумел его укротить и подчинить своим замыслам. Способ, который он применяет для обработки металла,— гидроформовка. В рамках этой авторской техники Вильгений исследует предел текучести металла не только как механическую характеристику деформационного процесса, но и как акт творчества, где есть место процессам, неподвластным художнику. В результате от малой до большой, «дутые» формы с разорванным краем становятся модулями, благодаря чему автор получает свободу в компоновке элементов скульптуры в пространстве.

В интерпретации автора мифологические темы и образы возникают не только для обозначения актуальных вопросов, но и для пластических экспериментов, ставящих традиционную скульптуру на одну планку с актуальными арт-объектами. Так, «Венера» (2020) представляет собой станковую скульптуру, созданную авторским методом гидроформовки и при этом апеллирует к классическому античному образу. Другая работа — «Три грации» (2022, ил. 5) из той же дутой стали — по своему пластическому решению сильно отличается от любой привычной композиции на эту тему. Одна грация вольготно расположилась на полу, другая на скамейке, а третья готовится к прыжку, замерев в игровой позе. Испытав влияние идей постмодернизма, скульптор с доброй иронией изображает неидеальных богинь современности, которые находят себе место и занятие в XXI веке.

Экспериментальное освоение новых скульптурных материалов носит систематический характер в творчестве определенного круга авторов. Результаты своих творческих изысканий они выносят на публику (в выставочное пространство) смело, не оглядываясь на рамки и традиции прошлого. Так, пластик — один из современных материалов, который благодаря богатым декоративным качествам и простоте в использовании, находит широкое применение в творчестве Романа Тугая. Кроме того, поиски формы, способной выразить идею, порой приводят к неожиданным творческим решениям в традиционных материалах, что хорошо иллюстрируют «дутые» скульптуры Вильгения Мельникова. Оставаясь прочными по своим свойствам, они производят на зрителя впечатление легкости.

Выводы

Подводя итоги сказанного, укажем, что первая декада XXI века была насыщена экспериментами с формой и материалами. Рассмотренные в статье произведения петербургских скульпторов иллюстрируют основные тенденции и направления современной художественной пластики, такие как освоение новых медиумов, создание новых форм, переосмысление традиций прошлого.

История и культура античности — безграничное поле для художественного самовыражения. Скульптура стала, вероятно, самым обширным проявлением этой темы. На протяжении различных эпох художники возвращаются к сюжетам, которые служат бесконечным источником вдохновения. Произведения скульптуры «античной линии» способны быть символом, выражением общего чувства или идей, быть решенными по форме совершенно иным, не «классическим» способом. Последнее утверждение хорошо иллюстрирует творчество современных скульпторов. Традиционные по общему впечатлению, но сложные при детальном рассмотрении, произведения Антонины Фатхуллиной и Дмитрия Жукова ярко проявляют интерес современных авторов к новым приемам работы с металлом. Кованые и сваренные «кружева» Жукова и просвечивающие «структуры» Фатхуллиной по-новому раскрывают металл, который становится мягким и податливым в их руках. Классический мрамор и неклассический подход к работе с ним отражают скульптуры Александра Никитина (КИТа) и Александра Перминова. Приемы работы с пластиком отражают работы Романа Тугая. Новые технологии обработки металла и подход к решению скульптурной формы проявляются в экспериментальном творчестве Вильгения Мельникова. Рассмотренные в статье работы позволили расширить представление о новейших способах обработки скульптурного материала, а также выявить подходы к решению классической темы — античной мифологии.

Список источников

1. Боровский А.Д. От монумента до граффити. Городская среда в мозаиках, росписях, рельефах и инсталляциях... Историко-художественный путеводитель. Петербург XX–XXI вв. М.: Центрполиграф, 2023. 415с.
2. Искусство скульптуры в XX–XXI веках. Мастера, тенденции, проблемы : коллективная монография / отв. ред. М.А. Бусев; ред.-сост. О.В. Калугина. М.: БуксМАрт, 2018. 632 с.
3. Кривдина О.А., Тычинин Б.Б. Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. 1703–2007. М.: Логос, 2007. 768 с.
4. Золотоносов М.Н., Калиновский Ю.Ю. Бронзовый век. Иллюстрированный каталог памятников, памятных знаков, городской и декоративной скульптуры Ленинграда — Петербурга 1985–2003 гг. СПб.: Новый мир искусства, 2005. 624 с.
5. Рычков А.В. Мемориальная пластика Ленинграда — Санкт-Петербурга. Типология и эволюция. 1960–2010. М.: БуксМАрт, 2022. 232 с.
6. Скульптура в камне XX – начала XXI века / науч. рук. Е. Петрова, авт. ст.: Л. Славова, М. Стекольникова. СПб.: Palace Editions, 2015. 96 с.
7. Бумажная скульптура / науч. рук.: Е.Н. Петрова; авт. ст. и сост.: Е.В. Василевская, Е.А. Винтер, Л.А. Славова. СПб.: Palace Editions, 2013. 126 с.
8. Шаг к бронзе частных коллекционеров / науч. рук. Е.Н. Петрова, авт. ст. Е.В. Василевская. СПб.: Palace Editions, 2008. 136 с.
9. Русская скульптура в дереве. XX век / науч. рук. Е.Н. Петрова, авт. ст.: Т.Б. Мантурова, Е.В. Василевская. СПб.: Palace Editions, 2001. 176 с.
10. Пластическая масса / науч. рук. Е.Н. Петрова, авт. ст.: П.Е. Бельский, Е.А. Николаева. СПб.: Palace Editions, 2018. 96 с.
11. Античный миф и современный мир / науч. рук. Е.Н. Петрова, авт. ст. М.Б. Стекольникова. СПб.: Palace Editions, 2023. 132 с.
12. Сопряжение форм. Русская скульптура. XX век / сост. Е. Павлычева и др. СПб.: АНО «Свободные художники», 2023. 132 с.
13. Немировский А.И. Нить Ариадны. В лабиринтах археологии. М.: Вече, 2007. 432с.
14. Александр Матвеев и его школа / науч. рук. Е.Н. Петрова, авт. ст. и сост.: Е.В. Василевская, Л.А. Славова. СПб.: Palace Editions, 2005. 228 с.

References
1. Borovsky, A.D. (2024) *From monument to graffiti. Urban environment in mosaics, paintings, reliefs and installations… Historical and artistic guide. Saint Petersburg 20th – 21st centuries.* Moscow: Tsentrpograf. (In Russ.)
2. Busev, M.A. and Kalugina, O.V. (eds.) (2018) *The art of sculpture in the 20th – 21st centuries. Masters, tendencies, problems.* Moscow: BuksMArt. (In Russ.)
3. Krivdina, O.A. and Tychinin, B.B. (2007) *Sculpture and sculptors of Saint Petersburg. 1703–2007.* Moscow: Logos. (In Russ.)
4. Zolotonosov, M.N. and Kalinovskiy, Y.Y. (2005) *The bronze century. Illustrated catalog of monuments, memorial signs, urban and decorative sculpture of Leningrad — Petersburg 1985–2003.* Saint Petersburg: Novy mir iskusstva. (In Russ.)
5. Rychkov, A.V. (2022) *Memorial plastic art of Leningrad — Saint Petersburg. Typology and evolution. 1960–2010.* Moscow: BuksMArt. (In Russ.)
6. Petrova, E.N. (ed.) (2015) *Stone sculpture of the 20th – early 21st century.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
7. Petrova, E.N., Slavova, L.A., Vasilevskaya, E.V. and Vinter, E.A. (comps.) (2013) *Paper sculpture.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
8. Petrova, E.N. (ed.) (2008) *Step to bronze from private collectors.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
9. Petrova, E.N. (ed.) (2001) *Russian sculpture in wood. 20th century.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
10. Petrova, E.N. (ed.) (2018) *Plastic mass.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
11. Petrova, E.N. (ed.) (2023) *Antique myth and the modern world.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)
12. Pavlycheva, E. et al. (comps.) (2023) *Conjugation of forms. Russian sculpture. 20th century.* Saint Petersburg: Svobodnye khudozhniki Publ. (In Russ.)
13. Nemirovsky, A.I. (2007) *Ariadne's thread. In the labyrinths of Archaeology.* Moscow: Veche. (In Russ.)
14. Petrova, E.N., Vasilevskaya, E.V. and Slavova, L.A. (comps.) (2005) *Alexander Matveev and his school.* Saint Petersburg: Palace Editions. (In Russ.)

Информация об авторе
Чуприкова Дарья Петровна, научный сотрудник-хранитель отдела скульптуры, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация, dariachuprikova@gmail.com.

Information about the author
Daria Petrovna Chuprikova, Researcher and collections curator of Sculpture department, the State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation, dariachuprikova@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 14.02.2025; одобрена после рецензирования 26.02.2025; принята к публикации 28.02.2025.
The article was received by the editorial board on 14 February 2025; approved after reviewing on 26 February 2025; accepted for publication on 28 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 252–267. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 252–267. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.036:75+7.046.3
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.015

Библейские сюжеты в творчестве Льва Табенкина



Юшкова Ольга Артуровна

Российская академия художеств, Москва, Российская Федерация,
yushkovaoa@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 8978-6370

Аннотация. Статья посвящена исследованию библейских мотивов в живописи Льва Ильича Табенкина, известного московского художника, чья творческая деятельность началась в 1980-е годы. Актуальность этой темы определяется, с одной стороны, возобновлением интереса в современном искусстве к картине в классической традиции, понимаемой как законченное, имеющее самостоятельное значение произведение живописи сюжетно-тематического характера. Лев Табенкин — один из немногих мастеров конца XX – начала XXI века, в чьем творчестве картина занимает центральное место. С другой стороны, художник далек от академической традиции, он сумел создать индивидуальный, современный язык, актуализировав картину, однако искусствоведческих трудов, посвященных работам художника крайне мало. В фокусе внимания данной статьи — библейские сюжеты, центральная тема произведений Л.И. Табенкина, где она приобретает оригинальную интерпретацию: в ней сочетается размышление о вечных вопросах и смысле жизни человека на земле с трактовкой самих сюжетов в бытовом или метафорическом аспектах, что выделяет произведения мастера на фоне творчества современников. Автор статьи прослеживает путь становления художественного языка Л.И. Табенкина, выявляет основные периоды в его творчестве и делает акцент на поиске индивидуальной манеры письма, применяя методы формального и компаративного анализа произведений. Раскрывается тип художественного мышления мастера и способ его работы, которые привели к созданию его оригинальной пластической системы. Результаты исследования могут быть использованы в практике музейной работы, в преподавательской деятельности, в исследованиях постсоветского и современного искусства России.

Ключевые слова: современное изобразительное искусство, живопись, Лев Табенкин, картина, библейские сюжеты, бытовой жанр, классическая традиция

Для цитирования: Юшкова О.А. Библейские сюжеты в творчестве Льва Табенкина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 252–267.
https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.015. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1170.

© Юшкова О.А., 2025

Original article

Biblical subjects in the works of Lev Tabenkin

Olga A. Yushkova

Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
yushkovaoa@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 8978-6370

Abstract. The present article is devoted to the study of biblical motifs in the painting of Lev Tabenkin, a famous Moscow artist whose creative activity began in the 1980s. The relevance of this topic is determined, on the one hand, by the renewed interest in contemporary art in the painting in the classical tradition, understood as a complete, having an independent significance work, plot-themed composition. Tabenkin stands as a distinguished figure among the few masters of the late 20th – the early 21st century, whose genre painting occupied a central place in his oeuvre. Notably, the artist transcended the confines of the academic tradition, creating an idiosyncratic, contemporary idiom in painting. However, there is a paucity of art historical works that have devoted significant attention to this remarkable artist. The present article focuses on biblical subjects, a central theme in L.I. Tabenkin's oeuvre, and explores the artist's unique interpretation of such subjects. His paintings combine reflection on eternal issues and the meaning of human life on earth with the interpretation of subjects in everyday or metaphorical aspects, distinguishing the master's work from that of his contemporaries. The author of the article undertakes a comprehensive examination of the evolution of L.I. Tabenkin's artistic language, meticulously identifying the seminal periods in his oeuvre and focusing on the quest for an idiosyncratic style of expression. This analysis employs formal and comparative methodologies, facilitating a nuanced understanding of the evolution of his artistic thinking and the genesis of his original plastic system. The findings of the research can be employed in the practice of museum work, in teaching, and in the research of post-Soviet and contemporary art of Russia.
Keywords: modern fine arts, painting, Lev Tabenkin, genre painting, biblical subjects, domestic genre, classical tradition

For citation: Yushkova, O.A. (2025) 'Biblical subjects in the works of Lev Tabenkin', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 252–267. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.015.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1170. (In Russ.)

Введение

Имя Льва Табенкина известно с середины 1980-х годов, когда голос молодого поколения услышали на XV Московской молодежной выставке (1984), состоявшейся в Манеже. Среди имен, привлекших внимание, в первую очередь называли Льва Табенкина, Максима Кантора и Алексея Сундукова. Затем последовала всесоюзная выставка «Молодость страны» (1987), которая укрепила позиции этих художников как лидеров нового поколения и вызвала к жизни молодежный номер журнала «Искусство» (№ 10, 1988). Он был задуман как единый текст, который писали молодые искусствоведы о молодых художниках, подчеркивая, что «искусство, о котором пойдет речь, мы более, нежели любое другое — прошлое или будущее,— склонны считать своим»[1]. Номер открывался небольшими статьями о творчестве фаворитов упомянутых выставок — М. Кантора, Л. Табенкина, А. Сундукова, И. Ганиковского. О Табенкине писала Екатерина Дёготь, отметив характерные черты творчества художника, проявившиеся уже в ранних работах: «телесность» его живописи и типажность героев, так как все они — «"типы": тип в валенках, тип в кепке, тип в ватнике»; тональность его произведений — приятие, а не отрицание и не суд» [1, с. 8].

[1] Дёготь Е., Левашов В., Тамручи Н. Другое искусство // Искусство. 1988. № 10. С. 5.

На протяжении нескольких лет появлялись публикации, отсылающие к названным молодежным выставкам с целью найти характерные «поколенческие черты», и Л.И. Табенкина в них не забывали. Критики замечали интерес «восьмидесятников» к живописи и в особенности к картине [2]; удивлялись тому, что молодые не боятся огромных холстов и получают удовольствие от движения краски; обращали внимание на философско-этическую направленность их творчества [3]. В статьях этого периода отмечалось, что в отличие от предыдущего поколения «восьмидесятники» ушли от глубоко личностной интонации и «заговорили как бы не от себя, а предоставив это самим вещам и явлениям» [4, с. 5]. Уже тогда обнаружилась склонность к пародии, гротеску, к дегероизации, но в то же время серьезность «последних слов», а также и то, что «“левые” и “те, что правее” равно отзываются не столько на события жизни, сколько на неакцентированный ее поток» [5, с. 3]. Пафос их творчества был далек от личной, интимной беседы со зрителем. В искусстве молодых сквозила тревога, они обращались к человечеству, а не к близкому по духу кругу людей, что было свойственно предшествовавшему поколению. Они ясно осознавали свои задачи и четко обозначили творческое кредо. Лев Табенкин утверждал, что «всё значительное создавали, только забывая о себе, становясь частью большого целого»[2]. Максим Кантор полагал, что «идущее поколение поставит проблему общественного бытия как личную. Поймет ее не как лозунг и абстракцию, а глубоко персонифицировано, как вопрос личной ответственности, индивидуальной судьбы»[3].

О Льве Табенкине искусствоведы упоминают, как правило, в общем контексте художественных процессов конца XX века. Так, А.К. Якимович в книге «Дебюты», посвященной «восьмидесятникам», замечает, что персонажи в картинах Табенкина как бы идут неизвестно куда, но на самом деле это застывшие фигуры [6]. Далее он развивает эту мысль в книге «Полеты над бездной», считая, что персонажи художника «вечно куда-то бегут, но от себя убежать не могут» [7, с. 386]. А.И. Морозов отмечает особую мощь темперамента произведений Л. Табенкина, обладающих моральным пафосом и человеческой энергией [8]. Неоднократно уделяла внимание творчеству Льва Табенкина В.И. Чайковская, которая объединила свои публикации о художнике в книгах «К истории русского искусства: еврейская нота» и «Архаисты-новаторы» [9, с. 42–65; 11]. Она точно замечает, что Табенкин из тех, кто ищет новое, но «ничего нарочито эпатажного, экзотического, деструктивного нет ни в его творческой манере, ни в его судьбе. Он как-то очень естественно подхватывает традиции мировой и русской живописи» [10, с. 107].

В конце 1980-х живопись стали теснить новейшие тенденции в искусстве, отрицавшие классическую практику, а в 1990-е и далее они всё активнее занимали художественное пространство и симпатии критики. Таким образом, талантливые живописцы поколения восьмидесятых оказались в сложных условиях. После первых успехов, когда о творчестве этих мастеров заговорили сразу, для них настала тяжкая пора невнимания, а то и забвения, их буквально вынули из художественной жизни. Остается только удивляться, как, например, Льву Табенкину удалось выжить и не сдать свои позиции ни в угоду коммерции, ни в угоду модным устремлениям, как он смог сохранить живопись и придать новое дыхание картине.

Автор данной статьи продолжает исследование творчества этого незаурядного мастера, начатое в предыдущих публикациях [11; 12]. Новизна этой публикации заключается в том, что здесь изложены результаты впервые предпринятого анализа библейских мотивов в живописи Льва Ильича Табенкина.

Цель настоящего исследования — изучив путь становления художественного языка Л.И. Табенкина, выявив основные периоды в его творчестве с акцентом на поиске индивидуальной манеры письма, проанализировать трактовку библейских сюжетов в творчестве мастера, применяя формальный и сравнительный методы.

Герои Льва Табенкина

Основные черты искусства Л.И. Табенкина определились на раннем этапе творчества. С начала 1980-х годов и до сих пор он занимается преимущественно живописью и пишет картины в классическом понимании этого термина, выражающие программные для художника идеи.

Уже в 1980-е годы в творчестве Табенкина появляются своеобразные бессобытийные жанровые полотна. Следует заметить, что бессобытийность жанра — редкое качество в русской живописи, проявившееся наиболее полно в первой половине XIX века в творчестве А.Г. Венецианова, но уже П.А. Федотов уходит от этой традиции, и в жанровых картинах на первый план выходит рассказ с социальным подтекстом, позже обостренный в живописи передвижников социальной критикой. В советском искусстве А.А. Пластов, братья С.П. и А.П. Ткачёвы, Ю.П. Кугач и другие продолжают традиции бытового жанра передвижников, но социальный контекст становится не критическим, а, напротив, утверждающим образ жизни

[2] Проблемы и поиски. Ваше мнение? Лев Табенкин, Максим Кантор // Творчество. 1986. № 7. С. 18.
[3] Там же. С. 20.



1. **Л.И. Табенкин. Беженцы.** 1987. Холст, масло. 170 × 230. Тольятинский художественный музей. Фото предоставлено художником

советского человека. В творчестве «шестидесятников», особенно в работах мастеров сурового стиля, тема труда стала основным содержанием бытового жанра; здесь элементы рассказа о событии уходят на второй план, уступая место возвеличиванию простого советского труженика.

В картине Льва Табенкина «Переправа» (1986) крупным планом изображена группа людей, выстроившихся в ряд спиной к зрителю. Мотив предстояния героев, характерный для «сурового стиля», здесь словно перевернут. Персонажи Табенкина не взывают к зрителю, они отвернулись от него. Герои объединены не общим делом и не трудовым порывом, а ожиданием переправы неизвестно куда и зачем; они не активны в своей жизненной позиции и ничего не утверждают, а лишь ожидают, как и «Беженцы» (1987, ил. 1).

Этот мотив возник, когда еще не было беженцев, но уже наступила эпоха перестройки и у Табенкина появился целый ряд картин, персонажи которых типизированы и объединены одним чувством — ожиданием. Они чего-то ждут, стоя за прилавками на рынке, сидя в вагоне поезда, герои находятся в каком-то пространстве, лишенном конкретных примет пейзажной или городской среды, как, например, в картине «Беженцы». Есть земля и узкая полоска неба над головой у этой беспомощной кучки людей. Художник лепит цветом застывшие фигуры, как бы увязающие в густом красочном слое. Уже в ранних работах он добивается ощущения огромного внутреннего напряжения при отсутствии внешнего действия. Эта особенность художественного видения станет характерной чертой творчества Льва, как и наполнение жанра глубоким экзистенциальным смыслом.

Очевидный социальный контекст эпохи начала перестройки здесь приобретает более глубокий, философский смысл, связанный с мотивом ожидания в самой широкой трактовке этого понятия. Надо заметить, что подобная тема появилась в конце 1980-х годов у многих молодых мастеров. Максим Кантор по этому поводу заметил: «…вереницы людей, проходящих сквозь холст,— это символы нашего пути, пути к самим себе.



2. **Л.И. Табенкин. Продавцы птиц.** 1997. Холст, масло. 126 × 120. Собственность автора. Фото предоставлено художником

Их неустроенность — это наша неустроенность, их растерянность — наша растерянность, их надежды — наши надежды…»[4]. Но есть большая разница в трактовке «пути к самим себе» в творчестве Льва Табенкина по сравнению с произведениями Максима Кантора и Алексея Сундукова. Герои Табенкина не вызывают ни жалости, ни отторжения. Им сопереживаешь, потому что их экзистенциальный путь соизмерим с личным опытом каждого из нас.

Дополним эту характеристику персонажей Л.И. Табенкина наблюдениями, сделанными на предыдущем этапе нашего исследования: «Герои Табенкина — люди, птицы, рыбы. Они населяют землю, воздух и воду — стихии, которые творят жизнь. Художник никогда не пишет огонь —

[4] Художники в поисках смысла. Наши публикации // Творчество. 1990. № 12. С. 6.



3. **Л.И. Табенкин.**
Спящие.
1996.
Холст, масло.
150 × 200.
Собственность автора.
Фото предоставлено художником

стихию, в которой может погибнуть всё живое. В его полотнах есть всё — грусть и радость, страсть и лирика, ирония и боль, мифология жизни и жизненное начало в мифе. У персонажей Льва нет имен, они минимально индивидуализированы и в то же время пугающе живые. Художник нашел свою пластическую формулу, выражающую понятие “женщина”, “мужчина”, “птица”, “рыба” (ил. 2). Как правило, его люди очищены от временной характеристики, что было присуще ранним работам, и выступают как некие первозданные существа, несущие в себе весь груз будущего удела человека. Именно поэтому от любого персонажа его картин исходит ощущение удивительной жизненной силы и мощи. Они настоящие, их чувства обнажены, как и их тела, а не завуалированы многослойной рефлексией. Им веришь» [11, с. 8–9].

Библейские сюжеты

Многочисленные любовники появляются в серии картин «Спящие» (1996, ил. 3). Тяжелые в своей откровенной плоти тела, которые сон словно застиг врасплох, уложив в неудобные позы. Они с трудом умещаются в формате картины, пространство их тесно, а сон, вероятно, тяжел. Они могут быть изображены в сложном ракурсе, словно летят вниз головой в темную бездну сна, окружающего черным фоном фигуры мужчины и женщины («Спящие», 1995, ил. 4).

Табенкин написал множество вариантов, развивая эту тему и не меняя названия и главной идеи. Это всегда мужчина и женщина, сложный эмоциональный узел, завязывающий тайну рождения и смерти. В этих любовниках нет сентимента, салонной игривости, похотливой эротики, что так часто сопровождает подобные темы в искусстве. Нет в них и конкретных примет времени. Исконная, первозданная сила фигур делает их знаковыми, выражая первоначальное понятие мужского и женского. Способность выразить глубинные смыслы, заложенные в теме, и найти при этом емкое, знаковое ее выражение — особая грань таланта Табенкина.

Из темы «спящих» выросла картина «Песнь песней» (2007, ил. 5). Полновесные и полнокровные фигуры, слившиеся в объятиях, с поразительной



4. **Л.И. Табенкин.**
Спящие.
1995.
Холст, масло.
130 × 120.
Собственность автора.
Фото предоставлено художником

точностью эмоционального переживания даже не выражают, а просто воплощают в себе библейский текст: «Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви. Левая рука его у меня под головою, а правая обнимает меня» (Песн. 2:5).

Ничего не сказано о любви сильнее, чище и красивее, чем «Песнь Песней» царя Соломона. Несмотря на многочисленные аллегорические и символические толкования этого текста, включение книги в канонический состав Ветхого Завета, согласно Талмуду, обсуждалось на синедрионе в Явне в I веке н.э. с таким заключением: «…ибо весь мир не стоит того дня, в который дана была Израилю Песнь Песней, ибо все книги святое, а Песнь Песней — Святое Святых»[5]. Однако в канонический состав книга вошла только во II веке н.э. Силу и красоту этого повествования и символики невозможно воплотить только за счет технического мастерства — нужны редкие сегодня чувство мира как единого целого и понимание изначального смысла жизни человека на земле.

В этих парах персонажей Л.И. Табенкина есть любовь, истинная страсть, или усталость, или

[5] Цит. по: Толковая Библия, или Комментарий на все книги Св. писания Ветхого и Нового завета : в 7 т. / под ред. А.П. Лопухина. [СПб.: Тип. Монтвида, 1904–1913]. М.: Даръ, 2009. Т. 3. С. 707.



5. **Л.И. Табенкин. Песня песней.** 2007. Холст, масло. 75 × 150. Частное собрание. Фото предоставлено художником

желание забытья друг в друге, но в каждом случае это открытое чувство, выраженное с кристальной пластической ясностью. Не случайно возникает множество вариантов воплощения одной темы, что характерно для творчества художника. Эта особенность художественного видения Льва Табенкина часто вызывает замечания в однотипности его произведений. Например, О.А. Кривцун упрекает мастера в том, что колористические и композиционные проблемы он отодвигает на второй план, а на первый выходит «…послание, внезапный эмоциональный удар, месседж» [13, с. 142]. Но эмоциональный удар просто невозможен при отсутствии продуманной композиции и колористического решения, да и послание останется невнятным, если художник не нашел точные выразительные средства. Как раз ясную, словно отлитую форму, ищет Табенкин, что наметилось еще в ранних работах. С годами это стремление оформляется в пластическую формулу мастера. Во второй половине 1990-х годов его индивидуальный язык сложился в целостную художественную систему, но не застыл. Новые повороты появляются в каждой следующей серии работ при неизменных главных свойствах: «масса цвета словно получает плотность и вес, фигуры и предметы обретают подчас скульптурную пластику, форма вмещает в себя любые аранжировки цвета — от сближенной, почти монохромной гаммы, до сложного, симфонического звучания палитры в работах 2000-х годов» [11, с. 8].

В желании словно «обнажить» мысль Лев Ильич ищет путь к чистоте высказывания как пластического, так и эмоционального, что приводит его к новым трактовкам темы, и с особой силой это проявилось в картинах на библейские сюжеты. Например, ощущение бесприютности, лишения чего-то очень важного для человека, утраты почвенности впоследствии вылилось в ряд работ на тему изгнания из рая. Типичный для Табенкина ход мысли: сначала он находит тему для выражения ощущения неприкаянности в этом мире, вызванное тем, что многие уезжали из страны, но со временем это личное переживание уходит на второй план и возникает потребность найти более емкую, общечеловеческую формулу для выражения темы утраты, бегства, обездоленности. Эти формулы не надо придумывать, они все есть в христианской тематике.

Продолжим нашу мысль о жизненной силе, мощи и обнаженности чувств персонажей: «Веришь удивлению на грани отчаяния Адама и Евы, которое вызвано непониманием случившегося («Изгнание из рая», 2008, ил. 6). Словно вылепленные из глины, эти перволюди завораживают своей душевной и телесной наготой. Они будто бы вопиют: “За что ты нас наказал, если ты создал нас такими?” Невольно вспоминаются ревущие Адам и Ева кисти Мазаччо (“Изгнание из рая”, фреска в капелле Бранкаччи, 1426–1427), так непритворно переживающие свое несчастье. Казалось бы, что современный художник в принципе не способен на столь естественное, открытое выражение



6. **Л.И. Табенкин. Изгнание из рая.** 2008. Холст, масло. 120 × 90. Частное собрание. Фото предоставлено художником



7. **Л.И. Табенкин. Изгнание из рая.** 2003. Холст, масло. 110 × 170. Частное собрание. Фото предоставлено художником

чувства, что это осталось где-то в недрах Кватроченто» [12, с. 170].

На предельное обнажение эмоций претендовала одна из самых стойких линий в искусстве XX века — экспрессионизм, которому совсем не чужд Табенкин. Иногда это направление определяют как «искусство кричать». Но в крике XX века — надрыв, часто истерика, боль неприятия жизни. В фигуративном варианте абстрактного экспрессионизма, например, в живописи В. де Кунинга, крик боли экспрессионизма начала XX века превращается в невротические судороги. Ничего подобного в работах Л.И. Табенкина нет — в них есть мужественная экспрессия формы, есть точное и емкое выражение исконных человеческих чувств и переживаний.

Если тема не имеет дна, то и возможности ее интерпретации неисчерпаемы. Кажется, что возможности живописца Табенкина в этом отношении безграничны. Например, «Изгнание из рая» (2003, ил. 7) он воплощает в бытовом жанре, на современном материале и совсем иначе по смыслу и в иной тональности. Перед нами мужчина и женщина начала 2000-х, которые со всем своим скарбом бредут неведомо куда. В работах Табенкина часто сквозит ирония, но никогда обвинение или суд. Так и в данной картине художник точно и красноречиво выражает психологическую реакцию мужчины и женщины на потерю их рая. В данном случае библейский мотив становится метафорой современной жизни и более того, жизни во все времена, так как каждый из нас может потерять свой рай.

Именно в 2000-е годы художник всё чаще обращается к христианской тематике и добивается удивительных результатов. В русском искусстве это достаточно прочная традиция, утерянная в советское время, но привлекающая многих художников постсоветского периода. В XIX веке речь шла о религиозной картине в творчестве Александра Иванова, на рубеже XIX–XX веков это была область богоискательства (Михаил Нестеров и уже в советское время его последователь Павел Корин). В начале XX столетия Наталия Гончарова искала нечто среднее между иконой и картиной. В известном евангельском цикле, отталкиваясь от средневековой иконографии, она создавала современную картину, пытаясь соединить соборное начало и глубоко личностное чувство. В 1920-е годы художники группы «Маковец» мечтали о создании монументальной религиозной живописи в традиции классического искусства, а не иконописания.

В постсоветский период возникло множество вариантов работы с этой темой. Путь Наталии Гончаровой был воспринят, например, Натальей Нестеровой после ее долгих поисков в решении темы «Тайная вечеря» (1996). Появились попытки представить своеобразное «документальное» свидетельство, как в проекте Константина Худякова, задавшегося целью явить миру пугающий своей натуралистичностью мультифрагментарный лик Христа, «парящий над бесконечным столом со стеклянными кубами, в которых видны лики Иуды» [14, с. 40]. Есть и попытки, например, Николая Мухина, говорить на языке иконописи, слегка адаптировав его к современности.

Табенкин далек и от религиозной картины, и от богоискательства. Ближе всего его поиски находятся к классической традиции, сформировавшейся в эпоху Возрождения, когда в персонажах Библии и Евангелия видели, прежде всего, людей. Есть определенная близость и с Александром Ивановым, речь идет, естественно, не о стилистической близости, а скорее о художественной традиции, связанной с психологизмом и осознанием основной задачи искусства — ставить глобальные вопросы, касающиеся миссии человека в этом мире. Для Табенкина христианская тематика — это вечные вопросы, затрагивающие смысл жизни человека на земле.

Художник делает множество вариантов картин на сюжет чудесного улова. В нем мастера привлекает аллегория, выраженная в словах Христа, обращенных к Симону: «Не бойся, отныне будешь ловить человеков» (Лк. 5:10). Известно, что лодка символизирует церковь, сети — христианское вероучение, а рыбы — людей, обращенных в христианскую веру. «Ловить человеков» — значит обращать людей в христианство, менять их сознание. Каждое новое композиционное решение этой темы выносит на первый план либо рыбаков, либо рыб. Чудовищно большие и хищные рыбы вызывают сомнение, можно ли изменить человеческую природу. Интерпретация испуга рыбаков перед явленным чудом колеблется от недоумения («Чудесный улов», 2000, ил. 8) до уверенности в необходимости проделать эту работу («Чудесный улов», 2007, ил. 9).

Христианские сюжеты привлекают мастера потому, что это вечные темы. Табенкин работает с ними, не думая о каноне, он абсолютно свободен в интерпретации и композиционном решении. В то же время Лев Ильич ничего не придумывает, он берет то зерно из сюжета, которое важно для поставленной им задачи, и в этом неповторимость и оригинальность его библейских работ. Так, размышляя о человеческой природе, он обращается к Тайной вечере, но выбирает эпизод, о котором мало кто знает и который практически не попадал в круг известных произведений на эту тему. В Евангелии от Луки есть такие слова: «Был же и спор между ними, кто из них должен почитаться бóльшим» (Лк. 22:24). Этот спор между апостолами возник после того, как Христос сказал, что будет предан одним из них. Недоумевая, кого учитель имеет в виду, они тут же начали спорить, кто займет место старшего. Жизненная конкретность этой сцены поразительна. Спор за власть от самых малых чинов и до самых больших происходит испокон веков, особенно в переломные эпохи. В такую переломную эпоху и была написана картина Табенкина («Тайная вечеря», 1992, ил. 10).

В 2007 году художник создал большое полотно «Христос с учениками» (ил. 11). Он вновь трактует сюжет опосредованно, но главная мысль, пронизывающая сцену последней вечери Христа с учениками, здесь выражена удивительно просто и ясно. Христос предлагает людям не свое учение, а самого себя. Это главная отличительная черта христианства от других вероучений. Фигура Христа среди апостолов, но он погружен в свои думы, перед его глубоким взглядом словно проходит весь его крестный путь. Апостолы с ним, внимают ему, но истинное понимание миссии своего учителя придет к ним много позже.

Ни в первом, ни во втором варианте художник не «пересчитывает» учеников, они есть, а все ли двенадцать вошли в картину, значения не имеет. Напомним: «При всём разнообразии композиционных решений есть основные принципы, свойственные искусству Табенкина: жанровая интерпретация темы, минимум деталей, говорящих о месте и времени события, но обеспечивающих узнавание сюжета, заполненность холста фигурами и предметами изображения. Главное качество его построений — как бы ни была фрагментирована композиция, она всегда имеет закрытый характер, что несмотря на современную стилистику, создает ощущение классичности картин художника. Его художественному языку присуща пластическая ясность и глубина, сила образов, которым веришь, психологизм, построенный не столько на нюансах, сколько на акценте основной мысли» [11, с. 10]. Возникает множество ассоциаций с известными произведениями искусства. Вспоминается и «Тайная вечеря» (1909) Эмиля Нольде, также наполненная внутренней экспрессией при общей немногословности в раскрытии темы.

В персонажах Л.И. Табенкина словно оживают типажи искусства Древнего Востока и не только. При отсутствии цитатности как таковой образы художника отсылают к раннему Возрождению, в особенности к Джотто, в них угадывается традиция, укорененность в истории искусства благодаря классически ясной организации всей художественной

8. **Л.И. Табенкин.**
Чудесный улов.
2000.
Холст, масло.
140 × 170.
Собственность автора.
Фото предоставлено
художником

9. **Л.И. Табенкин.**
Чудесный улов.
2007.
Холст, масло.
75 × 170.
Собственность автора.
Фото предоставлено
художником





структуры картины. Сам способ художественного мышления Табенкина отсылает к древней восточной традиции в искусстве, в основе которой лежит как бы кружение вокруг описываемого явления с целью выпукло показать все его проявления, из которых складывается внутренне содержание данного явления. Это не просто традиция, а определенный способ художественного мышления,



10. **Л.И. Табенкин. Тайная вечеря.** 1992. Холст, масло. 170 × 200. Собственность автора. Фото предоставлено художником

имевший яркое выражение, например, в искусстве Центральной Азии [15]. Так и Л.И. Табенкину для максимально полного раскрытия темы необходимы серии и циклы картин, каждая из которых раскрывает определенный ее аспект.

С. Даниель в книге «Картина классической эпохи» большое внимание уделяет проблеме «сознательного эклектизма», подразумевая под этим определением отношение художников XVII века к традиции, и подробно рассматривает традицию как движущую силу в поисках мастеров Нового времени [16]. Но как бы Веласкес, Рембрандт или Рубенс ни использовали опыт титанов Возрождения, они не перестали от этого быть самими собой в искусстве. В XX веке отношение к традиции было разным, но даже когда художники пытались разорвать все связи с предшествовавшими периодами, тем не менее искали точки опоры то в глубокой древности, то в народном творчестве, то в детском рисунке.

В распоряжении современного художника вся история искусства, все это прекрасно осознают и пользуются ею по-разному. Творчество Табенкина — один из немногих примеров, когда художник на основе классической традиции формирует организм своей художественной системы и делает это вдумчиво и целенаправленно. Именно это качество в первую очередь выделяет его произведения на групповых выставках, как, например, на выставке «Обитаемые острова» [17, с. 86–91]. «Творчество Табенкина обращено к человеку, с которым искусство XX века часто обращалось довольно жестоко; игнорировало его, низводило до полного ничтожества, оправдываясь идеей

11. **Л.И. Табенкин.**
Христос с учениками.
2007.
148 × 198.
Собственность автора.
Фото предоставлено
художником



12. **Л.И. Табенкин.**
Моисей.
2009.
Холст, масло.
95 × 85.
Рязанский
государственный
областной
художественный музей
им. И.П. Пожалостина.
Фото предоставлено
художником



загнивания цивилизации, не оставляло ему никаких надежд на лучшее будущее, вытаскивало из него всё самое низменное и мерзкое, что продолжается и по сей день. Но драма жизни гораздо сложнее и многограннее. Табенкин не рассказывает о человеке разные истории, а показывает эту драму жизни, в которой есть все: красота, надежда, страх, боль, разочарование, тоска, веселье, любовь» [11, с. 10].

Возможно, наиболее емко художник выразил свою жизненную позицию в небольшой по размеру работе «Моисей» (2009, ил. 12): ее герой несет скрижали в мешке за плечами с твердым намерением выполнить свою миссию и донести до людей Десять заповедей, данных ему Богом во второй раз[6].

Выводы

В результате проведенного исследования определена специфика художественного мышления Льва Табенкина, которое сродни традиционному способу мировосприятия, сложившемуся еще в искусстве Древнего Востока, что объясняет необходимость мастера обращаться к одной и той же теме с разными ее интерпретациями.

Раскрывается характерный метод работы художника — работа с темой начинается с личного ее переживания, вызванного собственным жизненным опытом, но затем возникает потребность найти более емкую, общечеловеческую формулу для выражения личностного чувства, что приводит Табенкина к библейским сюжетам. Именно такой путь к христианской тематике выделяет произведения мастера на общем фоне интереса к ней в постсоветском и современном искусстве России.

Исследование обнаруживает особенность бытового жанра в творчестве мастера, функции которого выходят далеко за пределы типичных для этого жанра и становятся по-своему универсальными, способными вместить глубокое философское и экзистенциальное содержание.

Благодаря анализу произведений Л.И. Табенкина и способа его работы оспаривается мнение об однотипности картин художника и его выразительных средств. Объясняется необходимость «пластической формулы» в живописи мастера для наиболее ясного выражения темы. Также раскрывается значение укорененности творчества Льва Табенкина в классической традиции, что помогает ему создать свою художественную систему.

Список источников

1. Дёготь Е. Лев Табенкин и что в этом хорошего // Искусство. 1988. № 10. С. 8.
2. Кантор А.М. Советская живопись на рубеже 70-х и 80-х годов // Советское искусствознание : сб. ст. / ред. В.М. Полевой. М.: Советский художник, 1983. С. 5–31.
3. Якимович А.К. Социально-этический пафос: об одной тенденции в искусстве молодых // Творчество. 1986. № 7. С. 22–23.
4. Тамручи Н. Биография в портретах // Искусство. 1988. № 10. С. 5.
5. Выставка молодых художников. Выступают: А. Сидоров, Г. Ельшевская, В. Перфильев, В. Левашов, А. Смирнова, А. Модекин, О. Колесов // Искусство. 1989. № 3. С. 1–15.
6. Якимович А.К. Дебюты. Молодые художники восьмидесятых. М.: Советский художник, 1990. 290 с.
7. Якимович А.К. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М.: Искусство – XXI век, 2009. 464 с.
8. Морозов А.И. Поколения молодых. Живопись советских художников 1960–1980-х годов. М.: Советский художник, 1989. 256 с.
9. Чайковская В.И. Архаисты-новаторы. М.: БуксМАрт, 2023. 358 с.
10. Чайковская В.И. К истории русского искусства: еврейская нота. М.: Три квадрата, 2011. 154 с.
11. Юшкова О.А. Картина после картины // Пятые Рехловские чтения : сб. мат-лов науч.-практ. конф. / отв. ред. В.И. Терентьева. Шушенское: [б. и.], 2018. С. 3–14.
12. Юшкова О.А. Три века русской картины. Избранное. М.: Галарт, 2012. 192 с.
13. Кривцун О.А. Пластические вариации экзистенциального. Из истории искусства новой России // Искусствознание. 2012. № 1–2. С. 135–168.
14. Строева О.В. Искусство и философия. Удивительные параллели, необычные интерпретации. СПб.: Страта, 2019. 260 с.
15. Юшкова О.А. «От Москвы до самых до окраин…». Киргизские художники в поисках себя // Художественная культура Советского Союза, 1960–1980. Аспекты / отв. ред. О.А. Юшкова, А.К. Якимович. М.: Энциклопедия, 2022. С. 247–269.

[6] Скрижали Завета — две каменные плиты, на которых высечены Десять заповедей. Моисей их получил от Бога на горе Синай, но в первый раз не донес до людей, разбил, увидев, что люди поклоняются золотому тельцу. Однако, по завету Бога, Моисей высек из камня новые скрижали и Бог написал на них те же Десять заповедей.

16. Диниэль С. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 199 с.
17. Обитаемые острова: живопись, скульптура конца XX – начала XXI века / науч. ред. Л.В. Марц; авт. вступ. ст. А.И. Якимович. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2006. 119 с.

References

1. Degot, E. (1988) 'Lev Tabenkin and what's good about him', *Iskusstvo = Art,* (10), p. 8. (In Russ.)
2. Kantor, A.M. (1983) 'Soviet painting at the turn of the 70s and 80s', in Polevoy, V.M. (ed.) *Soviet art criticism* [Collection of articles]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 5–31. (In Russ.)
3. Yakimovich, A.K. (1986) 'Social and ethical pathos: about one tendency in the art of the young', *Tvorchestvo = Creativity,* (7), pp. 22–23. (In Russ.)
4. Tamruchi, N. (1988) 'Biography in portraits', *Iskusstvo = Art,* (10), p. 5. (In Russ.)
5. Anon. (1989) 'Exhibition of young artists. Speakers: A. Sidorov, G. Elshevskaya, V. Perfilyev, V. Levashov, A. Smirnova, A. Modekin, O. Kolesov', *Iskusstvo = Art,* (3), pp. 1–15. (In Russ.)
6. Yakimovich, A.K. (1990) *Debuts. Young artists of the eighties.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Yakimovich, A.K. (2009) *Flights over the abyss. Art, culture, picture of the world. 1930–1990.* Moscow: Iskusstvo – XXI vek. (In Russ.)
8. Morozov, A.I. (1989) *Generations of the young. Painting by soviet artists of the 1960s–1980s.* Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
9. Tchaikovskaya, V.I. (2023) *Archaic innovators.* Moscow: БуксМАрт. (In Russ.)
10. Tchaikovskaya, V.I. (2011) *On the history of Russian art: Jewish note.* Moscow: Tri kvadrata. (In Russ.)
11. Yushkova, O.A. (2018) 'Picture after picture', in Terentyeva, V.I. (ed.) *Fifth Rekhlov readings* [Conference proceedings]. Shushenskoye: s. n., pp. 3–14. (In Russ.)
12. Yushkova, O.A. (2012) *Three centuries of Russian painting. Selected.* Moscow: Galart. (In Russ.)
13. Krivtsun, O.A. (2012) 'Plastic variations of the existential. From the history of art of the new Russia', *Iskusstvoznaniye = Art Studies,* (1–2), pp. 135–168. (In Russ.)
14. Stroeva, O.V. (2019) *Art and Philosophy. Amazing parallels, unusual interpretations.* Saint Petersburg: Strata. (In Russ.)
15. Yushkova, O.A. (2022) 'From Moscow to the very outskirts… Kyrgyz artists in search of themselves', in Yushkova, O.A. and Yakimovich, A.K. (eds.) *Artistic culture of the Soviet Union, 1960–1980. Aspects.* Moscow: Encyclopedia Publ., pp. 247–269. (In Russ.)
16. Diniel, S. (1986) *Painting of the classical era. The problem of composition in Western European painting of the 17th century.* Leningrad: Iskusstvo. (In Russ.)
17. Marz, L.V. (2006) *Inhabited islands: painting, sculpture of the late 20th – early 21st centuries.* Moscow: State Tretyakov Gallery. (In Russ.)

Информация об авторе

Юшкова Ольга Артуровна, кандидат искусствоведения, заведующий отделом художественной критики, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация, yushkovaoa@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 8978-6370.

Information about the author

Olga Arturovna Yushkova, Cand. Sc. (Art History), Head of the Department of Art Criticism, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation, yushkovaoa@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 8978-6370.

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

Статья поступила в редакцию 26.12.2024; одобрена после рецензирования 04.03.2025; принята к публикации 05.03.2025.
The article was received by the editorial board on 26 December 2024; approved after reviewing on 04 March 2025; accepted for publication on 05 March 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 268–285. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 268–285. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75:294.3(571.54)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.016

Наследие буддийской живописи Тибета и Бурятии в творчестве современного художника тханка Александра Кочарова



Деменова Виктория Владимировна

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация
vikina@mail.ru, http://orcid.org/0000-0002-2348-8817, Scopus AuthorID: 57218488094, SPIN-код (Science Index): 8679-6459



Шишминцева Анастасия Максимовна

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация
anshiku241@yandex.ru, http://orcid.org/0009-0000-5740-1786, SPIN-код (Science Index): 8403-2234

Аннотация. С начала 1990-х годов буддийская художественная традиция Бурятии, формировавшаяся в регионе на протяжении XVIII – начала XX века, после десятилетий гонений на религию начала свое постепенное возрождение. В течение последних тридцати лет бурятская буддийская живопись развивается в активном взаимодействии со всем буддийским миром, при этом особое внимание уделяя тибетской традиции. Это можно увидеть на примере деятельности Александра Кочарова, одного из первых в России профессиональных живописцев тханка современного поколения буддийских деятелей, чье творчество до настоящего момента не становилось предметом специального искусствоведческого исследования. Через призму жизни и творчества А.А. Кочарова в статье анализируются основные этапы возрождения буддийской художественной традиции Бурятии в ее взаимодействии с современными тибетскими живописцами. Прослеживается путь художника от встречи с учителем Жимба-Жамсо Цыбеновым в Бурятии (Россия) и обучения в школе тибетской живописи Сангье Еше в Дхарамсале (Индия) до положения наставника и заслуженного мастера живописи тханка в Республике Бурятия и зарубежом. Тханки А.А. Кочарова исследуются на основе стилистического анализа в ракурсе взаимодействия тибетских и бурятских черт. Фиксируются признаки собственного художественного языка мастера, основанного на преемственности традиций двух стран.

Ключевые слова: бурятская живопись, тибетская живопись, буддийское искусство, буддийская художественная традиция, тханка, Ваджраяна, Александр Кочаров

Благодарности: авторы статьи выражают признательность мастеру буддийской живописи Александру Арамовичу Кочарову за предоставленную информацию и материалы.

© Деменова В.В., Шишминцева А.М., 2025

Для цитирования: Деменова В.В., Шишминцева А.М. Наследие буддийской живописи Тибета и Бурятии в творчестве современного художника тханка Александра Кочарова // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 268–285. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.016. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1159.

Original article

The heritage of Tibetan and Buryat Buddhist painting in the oeuvre of contemporary thangka artist Alex Kocharov

Victoria V. Demenova

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
vikina@mail.ru, http://orcid.org/0000-0002-2348-8817, Scopus AuthorID: 57218488094, SPIN-code (Science Index): 8679-6459

Anastasia M. Shishmintseva

Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation
anshiku241@yandex.ru, http://orcid.org/0009-0000-5740-1786, SPIN-code (Science Index): 8403-2234

Abstract. Since the early 1990s, the Buddhist artistic tradition of Buryatia, which was formed in the region during the 18th to early 20th centuries, has been gradually reviving after decades of religious persecution. In the past thirty years, Buryat Buddhist painting has developed through active interaction with the entire Buddhist world, with a particular focus on the Tibetan tradition. This can be seen in the oeuvre of Alex Kocharov, one of Russia's first professional thangka painters of the modern generation of Buddhist figures. However, his oeuvre has not been the subject of significant art historical research until now. This article examines the life and work of Alex Kocharov to analyse the main stages of the revival of the Buddhist artistic tradition in Buryatia, specifically in its interaction with modern Tibetan painters. The article traces Kocharov's path from his initial meeting with his teacher, Zhimba-Zhamso Tsybenov, in Buryatia (Russia) to his studies at the Ven. Sangye Yeshe School of Tibetan painting in Dharamsala (India), and finally to his role as a mentor and renowned master of thangka painting in the Republic and abroad. Through a stylistic analysis, the article examines Kocharov's thangkas and identifies the signs of his own artistic language, which is based on the continuity of traditions from both Tibet and Buryatia.
Keywords: Buryat painting, Tibetan painting, Buddhist art, Buddhist artistic tradition, thangka, Vajrayana, Alex Kocharov

Acknowledgements: the authors of the article would like to express their gratitude to Alexander Aramovich Kocharov, master of Buddhist painting, for the information and materials he provided.

For citation: Demenova, V.V. and Shishmintseva, A.M. (2025) 'The heritage of Tibetan and Buryat Buddhist painting in the oeuvre of contemporary thangka artist Alex Kocharov', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 268–285. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.016.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1159. (In Russ.)

Введение

Как было отмечено нами в тезисах международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (Москва, Институт востоковедения РАН) вслед за А.Ж. Бальжуровой [1, с. 46, 49], «начало формирования бурятской художественной традиции относят к XVIII веку, а сложение художественных школ при дацанах — к концу XIX – началу XX века [2, с. 114]. Бурятская традиция ярко проявила себя как в скульптуре, так и в живописи тханка. Если атрибуция первой не вызывала особенных сложностей — выделено и изучено художественное наследие выдающегося мастера оронгойской школы буддийской скульптуры Санжи-Цыбик Цыбикова (1877–1934) [3],— то с живописью не всё так просто. В силу единовременного бытования внутри буддийских монастырей Бурятии в XVIII–XIX веках тханок из разных стран первые исследователи нередко относили к бурятской школе и позднюю китайскую живопись, то есть место хранения и бытования часто путалось с местом создания [2, с. 114; 4]. Так в первом и до настоящего времени единственном альбоме по буддийской живописи республики из фондов Музея истории Бурятии им. М.Н. Хангалова[1], составленном Ц.-Б. Бадмажаповым в 1995 году [4], наряду с вышивкой и аппликацией представлено 78 живописных работ, не все из которых на современный взгляд можно определить как созданные бурятскими мастерами. Еще раз подчеркнем, «сегодня, благодаря стараниям ряда российских исследователей, среди которых сотрудники Национального музея Республики Бурятия С.Б. Бардалеева и А.Ж. Гомбоева (Бальжурова); Ю.И. Елихина, ведущий научный сотрудник отдела Востока, хранитель монгольской, тибетской и хотанской коллекций Государственного Эрмитажа; Е.В. Асалханова и другие, появились описания отличительных особенностей живописи Бурятии XVIII – начала XX века» [2, с. 114] (см., например, [5; 6; 7]). Тем не менее исследование путей передачи наследия буддийской живописи, выявление личных и стилевых взаимосвязей между учителями и учениками, продолжателями традиций, в современный период представляется крайне актуальным.

Особенностью буддийской художественной среды и буддизма Бурятии в целом является условность границ распространения традиции от ее центра — Тибета, поскольку буддийские сангхи России и Тибета плотно общались и сотрудничали в прошлом и остаются тесно связанными между собой и в наши дни. Так, например, известный факт, что в XVIII веке первым настоятелем первого бурятского монастыря Балдан Брайбун стал тибетец Агван Пунцог [8, с. 121]. На рубеже XIX–XX веков видную роль во взаимоотношениях царского двора с буддийским миром в целом сыграл наставник Далай-ламы XIII бурят Агван Доржиев. «Из Бурятии происходили два учителя тибетского наставника досточтимого Еше Лодоя Ринпоче (1940–2025), который в 1990-х годах сам был приглашен в республику и позже основал дацан “Ринпоче Багша” в Улан-Удэ» [2, с. 116]. Исследования последних лет подтверждают историческую устойчивость и многоуровневость взаимоотношений буддийской сангхи Тибета и России [9]. Тем не менее бурятская художественная традиция, формировавшаяся в этом контексте и в условиях территориальной близости Монголии, отличается самобытными композиционно-стилевыми, цветовыми, орнаментальными, пластическими чертами.

Связи России, Тибета и Монголии стали вновь актуальными во времена активного возрождения буддийской сангхи с начала 1990-х годов после почти полного уничтожения в 1930-х годах. Процесс не был внезапным и одномоментным, так как имел под собой подготовленную почву. Несмотря на все сложности, оставались в живых редкие хранители традиции — ламы, а уже с 1945 года начали проводиться открытые службы в Иволгинском дацане; в 1946 году, спустя десятилетие, был вновь открыт Агинский дацан. То же можно сказать об искусстве. Благодаря таким мастерам, как Данзан Дондоков (1895–1983) и Жимба-Жамсо Цыбенов (1904–1995), художественная традиция Бурятии всё же была сохранена и передана следующему поколению.

Как и в начале XX века, в течение последних тридцати лет бурятская живописная традиция не была замкнутой системой, и художники активно взаимодействовали со всем буддийским миром, особое внимание уделяя тибетской живописи. Это можно увидеть на примере творчества Александра Арамовича Кочарова, который стал одним из первых в России профессиональных живописцев тханка из «возрожденного» поколения буддийских деятелей. Сегодня его работы находятся в собрании Национального музея Республики Бурятия (Улан-Удэ), Общественного музея имени Н.К. Рериха[2] (Москва), в резиденции Его Святейшества Далай-ламы XIV (Дхарамсала, Индия) и других монастырях Индии, в дацанах Бурятии и Забайкалья, среди которых Иволгинский, Агинский, Цугольский и Узонский, а также в государственных и частных коллекциях США, Японии, Франции и других стран.

Цель настоящего исследования — во-первых, осветить творческий путь одного из ключевых современных мастеров буддийской живописи тханка в России с точки зрения важного

[1] Ныне входит в состав Национального музея Республики Бурятия.
[2] В настоящий момент коллекция Государственного музея Востока.

для буддизма Ваджраяны аспекта взаимодействия учителя и ученика, для чего использован историко-биографический метод; во-вторых, с помощью формально-стилистического метода проанализировать, как художественные особенности бурятской и тибетской живописных традиций основных учителей А.А. Кочарова проявляются в его творчестве.

Отметим, что искусствоведческие труды о жизни и творчестве художника практически отсутствуют, поэтому в данной публикации мы будем опираться на авторизованные интервью с живописцем, проведенные авторами в период с октября 2023 по январь 2025 года, и немногочисленные выступления самого А.А. Кочарова, в которых он рассказывает о своей жизни и творческой деятельности[3]. Автобиографические воспоминания живописца, в том числе о встрече с Сангье Еше, вошли в монументальный труд, составленный Ц.П. Ванчиковой «Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье»,— первое комплексное описание истории распространения и бытования буддизма в Забайкалье, вышедшее в 2008 году [10].

«Учитель и ученик»: путь А.А. Кочарова в буддийской живописи

Еще в 1978 году, когда активная религиозная деятельность была под запретом, Александр Кочаров приехал из Центральной России в Бурятию, где встретил своего главного духовного наставника и первого учителя живописи тханка Жимба-Жамсо Цыбенова, продолжателя бурятской живописной линии [10, с. 330] (ил. 1). Стоит отметить, что лама Жимба-Жамсо с детства обучался в бурятских дацанах, Тарбагатайском и Агинском, а в 1923 году отправился в Монголию. Там он пробыл больше 10 лет, постигая философские дисциплины в монастырях и занимаясь с отдельными учителями медициной и живописью [10, с. 331; 11].

Посещение Бурятии мастером стало постоянным. Проучившись у Ж.-Ж. Цыбенова около 10 лет, в 1989 году Александр Кочаров отправляется в город Дхарамсалу (штат Химачал-Прадеш, Индия), где с 1960 года находится резиденция Его Святейшества Далай-ламы XIV. Туда живописец был приглашен после его знакомства с прибывшими в республику членом правительства Индии, ламой Бакулой Ринпоче и представителем Далай-ламы Келсангом Еше [10, с. 334]. «В Дхарамсале А. Кочаров поступает учиться в школу тибетской живописи тханка, основанную в 1977 году при Библиотеке тибетских трудов и архивов (*Library of Tibetan Works and Archives*), которую возглавлял по поручению Далай-ламы его личный художник Ген[4] Сангье Еше» [3, с. 115] (ил. 2). Официально обучение длилось пять лет, однако художники в меру своих способностей и желания могли как завершить его раньше, так и оставаться при учителе на более долгий срок. Получив систематизированное образование живописи тханка, Кочаров окончил школу в 1992 году с дипломом высшей категории.

Что же включало в себя обучение? По словам А.А. Кочарова, первые несколько лет в Дхарамсале преподавали рисунок, и только доведя его до совершенства, запомнив пропорции основных божеств буддийского пантеона, ученик мог приступить к созданию живописного произведения. Художников обучали изготавливать краски из минеральных пигментов и самостоятельно подготавливать холст. Параллельно у других наставников можно было изучать тибетский язык, историю и философию буддизма. Художники читали религиозную литературу на тибетском, связанную с иконографией и иконометрией, должны были знать английский язык для понимания англоязычных искусствоведческих текстов. По окончании школы студенты сдавали экзамены, включающие в себя тесты на тибетском языке по теории буддизма и буддийской живописи и написание трех предложенных экзаменаторами божеств за два часа по памяти. Кроме того, преподаватель живописи рассказывал комиссии, каким образом на протяжении учебы студент писал тханки, показывал его работы или их фотографии и рекомендовал свою оценку. Оценивалась и нравственность кандидата на получение диплома, так как у буддийского художника она должна соответствовать определенным предписаниям. После всех испытаний показатели складывались и выводилась общая оценка. В зависимости от нее художнику присваивалась категория, которая влияла на возможность его трудоустройства и стоимость работы. На экзаменах существовала 100-балльная система, где проходной балл — 50; 75–90 баллов — второй уровень мастерства, 90–100 баллов — высший уровень. Александр Арамович получил 94 балла[5].

Окончив школу Ген Сангье Еше, А.А. Кочаров по рекомендации мастера отправился в Намгьял гомпа — личный монастырь Далай-ламы (также штат Химачал-Прадеш). Там он провел год с монахом Нгаванг Чойджором, обучаясь писать тантрические мандалы (графические обители божеств),

[3] Кочаров А.А. Буддийский взгляд на буряад зураг. Лекция в рамках проекта «САЙНУУ! ЭРДЭМ» в Центре креативных индустрий «Хэб-Хаб», Улан-Удэ, 02.12.2023 // SAINUUDE [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/wall-45071085_1706 (дата обращения: 28.01.2025).

[4] От тиб. *dge rgan* — «учитель».

[5] Кочаров А.А. Буддийский взгляд на буряад зураг. Указ. соч.



1. **А.А. Кочаров с учителем Ж.-Ж. Цыбеновым.** 1986. Агинский дацан, с. Амитхаша, Забайкальский край. Фото А.А. Кочарова из личного архива художника



2. **Мастер Сангье Еше за работой.** 1992. Дхарамсала, Химачал-Прадеш, Индия. Фото А.А. Кочарова из личного архива художника

в числе которых мандала Калачакры. Также около года он ездил в тантрический монастырь Гьюто, где обучался созданию других мандал с мастером Самден Торчином. Кочаров отмечает, что при создании изображения обители божеств точность и выверенность рисунка особенно важна. Для того чтобы исключить любые ошибки или неточности, он ежедневно рисовал прямо при наставнике, а также читал литературу, необходимую для понимания устройства мандалы, и писал конспекты.

После окончания обучения в Дхарамсале А.А. Кочаров едет в Сарнатх, где с января 1994 года начинает работу в Центральном университете высших тибетских исследований (сейчас Центральный институт высших тибетских исследований — *Central Institute of Higher Tibetan Studies)*. Туда его пригласил директор института Самдонг Ринпоче для помощи в открытии кафедры тибетского классического искусства. Кочаров пишет программу обучения, основываясь как на западной литературе, так и на тибетских источниках, включающую историю буддийского искусства и практику живописи тханка, которые остается преподавать сам. Среди его учеников были как монахи и монахини разных восточных стран и направлений буддизма, в том числе тулку (перерожденцы), так и простые люди, заинтересованные в изучении искусства буддизма, например, иностранные студенты и аспиранты. Художник и сейчас продолжает периодически приезжать в Индию и читать лекции студентам Института. Преподавая в Сарнатхе, Александр Арамович параллельно помогал обучать учеников в живописных школах Дхарамсалы, проводил мастер-классы по живописи тханка по всей Индии.

После того как А.А. Кочаров приобрел опыт преподавания в Индии, художника в качестве представителя Сарнатхского университета начали приглашать для обучения студентов в другие страны. Так, в 2000 году в течение одного семестра он читал лекции по истории искусства Гималаев и Тибета и проводил практические занятия по живописи тханка в Университете штата Вирджинии *(University of Virginia)* в США. Весной 2007 года мастер делился знаниями с преподавателями и студентами Университета Буккё *(Bukkyo University)* в Киото (Япония).

Главенство связи учителя и ученика в буддизме Ваджраяны, несомненно, распространяется и на художественную среду. Александр Арамович многократно указывал в беседах на важность нахождения буддийского живописца на орбите своего наставника на протяжении многих лет, как это было принято в прошлые столетия. В таком случае учителя имели возможность не только обучать юных учеников художественным навыкам, но и воспитывать в них личностные качества.

В современных условиях, когда мир стремится к ускорению, трансформируются как модели обучения, так и жизнь буддийских художников в целом. Если раньше они в большинстве своем жили и учились при монастыре или получали знания и навыки в семейных мастерских и мастерских при монастырях, то сейчас появляются независимые школы живописи, расширился спектр форматов обучения. Так, наряду с обучением при монастыре любому человеку доступны единичные мастер-классы или месячные курсы. Это явление требует отдельного исследовательского внимания, в нашем случае важно отметить, что среди многочисленных студентов, в обучении мастерству живописи тханка которых участвовал А.А. Кочаров, можно назвать несколько имен тех, кого он «воспитал». Среди них Мисао Тагами из Японии, обучавшаяся у мастера в 1990-х годах (ил. 3). Она стала ученицей мастера в Дхарамсале, когда ей было около 18 лет. Следует отметить, что перед принятием ученицы Кочаров беседовал с ее родителями, готовы ли они отдать дочь на длительное обучение. В первую очередь японке Мисао необходимо было выучить тибетский язык для чтения текстов и разговоров с тибетцами, так как кроме обучения живописи она посещала классы буддийской философии при Библиотеке тибетских трудов и архивов для постижения Учения и в свое время прошла обряд посвящения в буддизм. Девушка находилась при мастере около 12 лет, прежде чем вернуться в Японию и продолжить деятельность там. Сейчас, по свидетельству А.А. Кочарова, Мисао Тагами работает переводчиком в крупном буддийском центре, преподает тибетский и русский язык, продолжает писать тханки. В 2020-х годах уже в Бурятии мастер взял на обучение студентку Восточно-Сибирского государственного института культуры Анастасию Бугатову, которая проучилась у Александра Арамовича три года и защитила в качестве дипломной работы тханку, выполненную совместно с художником.

Интересно отметить, что А.А. Кочаров косвенно повлиял на становление мастера живописи тханка — ламы Пурэвбата, возродившего монгольскую школу живописи и основавшего Монгольский институт буддийских искусств при монастыре Гандан в Улан-Баторе. Александр Арамович поспособствовал принятию Г. Пурэвбата на обучение в школу живописи Ген Сангье Еше, куда он поступил через год после Кочарова и получил диплом в 1993 году.

Нередко встреча с Александром Арамовичем становилось судьбоносной для россиян, желающих заниматься живописью тханка: вскоре они уезжали в Дхарамсалу для обучения мастерству буддийской живописи с нашим мастером и другими наставниками школы Ген Сангье Еше. Среди



3. **А.А. Кочаров со своей ученицей Мисао Тагами.** 1998. Фото А.А. Кочарова из личного архива художника

них калмыцкий мастер, руководивший росписями хурала Сякюсн-Сюмэ в Элисте, Эрдни Немгиров, бурятские художницы Агама Итигэлова и Баярма Ободоева. Последняя после встречи с А.А. Кочаровым в 2000 году под его руководством начала изучать каноны и пропорции изображений буддийских божеств, а позже по его совету отправилась в школу мастера Сангье Еше в Дхарамсалу, где обучалась с 2003 по 2008 годы[6]. Консультация с А.А. Кочаровым повлияла на решение и Анны Журанской начать обучение в школе учителя Сангье Еше в 2004 году. В настоящее время она вместе с художником Тензином, учеником Ген Сангье Еше, возглавляет школу буддийской живописи тханка «Удумвара» (Дхарамсала), продолжая традиции своего тибетского наставника. У художницы сохранилась тетрадь с конспектами, которую она вела во время бесед с А.А. Кочаровым, прежде чем отправиться в Дхарамсалу.

А.А. Кочаров продолжает писать тханки для буддийских храмов и центров России и мира. Из последнего — четыре охранителя сторон света для нового главного дугана Иволгигского дацана в Республике Бурятия.

Наряду с живописным творчеством, с 1987 по 1989 год Кочаров работал в Бурятпроектреставрации в Улан-Удэ, где занимался проектами восстановления Агинского, Цугольского и Тамчинского дацанов. Также помогал организовывать буддийские центры в Индии и России и поддерживает их в настоящее время. Прекрасно владея тибетским языком, переводит на русский и английский языки выступления видных лам на различных мероприятиях в России и за рубежом, активно участвует в научных конференциях.

Особенности бурятской и тибетской традиции в тханках А.А. Кочарова

Александр Кочаров, подобно мастерам прошлого выстраивая свою манеру живописи тханка, объединил несколько художественных линий преемственности. Надо отметить, что в регионе распространения северной ветви буддизма процесс стилевого размытия начался еще в Новейшее время и был связан с политическим устройством Китайской империи под предводительством маньчжурской династии Цин (1644–1912). Имея тесные взаимоотношения с буддийскими иерархами Тибета, императоры-буддисты поддерживали художественные центры на всей территории своего обширного государства, активно делали заказы на сакральное искусство. Кроме того, буддийские наставники при пекинском дворе (джанджахутухты) могли контролировать проектирование храмов, работу мастерских и нередко сами преподносили императорам произведения, которые были там выполнены. Так, при дворе сосуществовали скульптурные и живописные работы разных художественных школ, в свою очередь формируя императорские вкусы. Появилась возможность тесного сотрудничества монастырей и художественных мастерских при них. Таким образом, в империи параллельно развивалось несколько различных по стилю художественных центров, при этом художники, жившие на территории империи Цин могли передвигаться с большой степенью свободы, что породило возможность появления стилистического синкретизма, названного исследователями сино-тибетский или тибето-китайский стиль [12]. Тибето-китайский стиль ярко проявил себя в живописи и скульптуре в конце XIX – начале XX века, однако для анализа стилевых смешений в живописи Александра Арамовича мы намеренно будем обращаться к наиболее ярким и самобытным образцам тибетской (ил. 4) и бурятской живописи XVIII–XIX веков (ил. 5–6), избегая сходных полистилевых явлений.

Прежде чем перейти к анализу тибетских и бурятских черт в тханках А.А. Кочарова, охарактеризуем традиции отдельно, принимая во внимание и тот факт, что говорить о тибетской живописи как об однородном явлении не представляется возможным.

В XV веке буддийская живопись Тибета переживает расцвет, кристаллизуются первые не привнесенные извне стили, за появлением которых стоят тибетские мастера. Исследователи вслед за тибетскими источниками обозначают такие стили как «менри» (тиб. *sman bris*) или «старый менри» (тиб. *sman rnying*), созданный художником Менла Дондубом из Ментанга; «кхьенри», основателем которого являлся Кхьенце Ченмо; «чиури» (тиб. *byeu bris*) — стиль Тулку Чиу. К XVI веку относят возникновение стиля «карма гардри» (тиб. *kar ma sgar bris*) — коллективное творение монахов школы кармапа и художника Намха Таши под руководством уважаемых учителей-перерожденцев Кончок Янлага (1525–1583) и Гьялцаб Драгпа Дондуба (1550–1617). Пятым значимым стилем, получившим распространение в XVII веке, считается «новый менри» (тиб. *sman gsar*), созданный на основе «старого менри» художником Чойинг Гьяцо (см., например, [15; 16]). «Новый менри», как пишет Ю.И. Елихина, «в конце XIX в. во времена тринадцатого Далай-ламы стал “придворным” стилем» [14, с. 298]. До сегодняшнего дня в том или ином виде дошли четыре из пяти отмеченных стилей, яркого развития не получило творчество Тулку Чиу.

В исследовательской литературе на сегодняшний день нет одного искусствоведческого

[6] Невский Ю. «Зэндэмэни — драгоценность, исполняющая желания» // Буряад Үнэн [Электронный ресурс]. 02.03.2020. URL: https://burunen.ru/blogs/64541-zendemeni-dragotsennost-ispolnyayushchaya-zhelaniya/ (дата обращения: 28.01.2025).



4. **Тханка с изображением ламы Кедруба Гелек Пал Зангпо.**
Ок. 1800,
Тибет.
Грунтованная ткань, минеральные краски.
88,9 × 61,5.
Частная коллекция.
Источник: sothebys.com

5. **Сита Тара.**
XVIII в.,
Бурятия.
Грунтованная ткань,
минеральные краски.
Национальный музей
Республики Бурятия.
Источник: [13, с.]





6. **Манджушри.**
XIX в.,
Бурятия.
Грунтованная ткань,
минеральные краски.
Национальный музей
Республики Бурятия.
Источник: [13, с. 137]

описания отличий «нового» и «старого менри», в том числе потому, что сохранилось ограниченное количество работ, соотнесенных с Менла Дондубом, однако отмечается, что именно «менри» в своих различных местных интерпретациях получил наибольшее распространение в Тибете [16, p. 67–68], а затем начал влиять на буддийскую живопись других регионов тибетского буддизма, в том числе Монголии и Бурятии. Третьим по популярности и распространенности стилем можно считать «карма-гардри», который на современном этапе развивают и тибетцы, и живописцы Индии, и отучившиеся там россияне.

Следует отметить, что Сангье Еше обучал, как написано в дипломах выпускников, традиционной тибетской живописи тханка школы «старого менри» (*Traditional Tibetan Thanka Painting of Men-nying School*). Оставим анализ конкретных различий между «новым» и «старым» стилем дальнейшим исследованиям, здесь выделим несколько описаний, которые приводят известный американский тибетолог, бывший куратор Музея Рубина в Нью-Йорке Дэвид Джексон и хранитель монгольской, тибетской и хотанской коллекций Государственного Эрмитажа Юлия Игоревна Елихина.

В классическом труде Д. Джексона «История тибетской живописи» (1996) можно найти его переводы с тибетского отрывков из трактатов по искусству ранних тибетских авторов, среди которых мы встречаем и описание стиля Менла Дондуба. Деумар Геше в первой половине XVIII века пишет о традиции художника: «Слои пигмента и теней плотные. Во многих отношениях композиция аналогична китайским живописным свиткам, за исключением того, что [здесь] она немного менее упорядочена, чем [в] той. [Кроме того, фигуры] не расположены в [тесных] группах, а немного более распределены по пространству. Позы фигур, структура скелета и контуры мускулатуры/тела превосходны. Шеи длинные, плечи отведены [или: высокие?], преобладает ясность. Здесь много теней. Цвета детально продуманные, мягкие и превосходные. Преобладают малахит и азурит [пигменты]. Из-за синего и зеленого [цвета], издали картина очень великолепна, а если подойти [поближе], то она детализирована. Формы одеяний и шарфов несимметричны. Несмотря на то, что основных пигментов много, их меньше, чем в Китае. В тонах больше богатства, чем в сотне [других нарисованных] изображений. Затенение проявляет большую силу за счет [использования растушевки]. Такова традиция тулку Ментанпа» [15, p. 119]. В более позднем трактате анонимного автора находим следующие строки: «Земля на заднем плане была окрашена в средний малахитовый зеленый цвет (spang shun), а небо — в средний азуритовый синий цвет (mthing shun). Обводка золотом широко использовалась [или была четкой?]. Известно, что это была традиция Ментанга» [15, p. 119].

Со ссылкой на тибетских авторов, Джексон также замечает, что отличие «нового менри» заключается в использовании создавшим его Чойингом Гьяцо особых черт и новых моделей, на что повлияли новые китайские композиционные и цветовые идеи [15, p. 222]. В своих последующих книгах он расписывает на конкретных примерах характерные для той или иной региональной вариации «нового» и «старого менри» облака, расположение фигур, украшения, орнаменты и др. (см., например, [17]). Однако это только демонстрирует многообразие художественных манер тибетской живописи и ставит под сомнение релевантность отсылок к нескольким стилям или обозначение подобных явлений именно «стилем». Кроме того, по способу изображения деталей — характеру трона, цветов, гор, воды, типу облаков и т.д.— действительно можно пробовать различать тханки, созданные в разных художественных центрах Тибета, но это задача непростая, так как с течением времени сложился общий для всего тибетского мира набор элементов — визуальный язык тханки, отличающийся от места к месту и от стиля к стилю лишь нюансами.

В свою очередь, Ю.И. Елихина дает более определенную характеристику «новому менри» на основе анализа тханок, находящихся в собрании Государственного Эрмитажа. Она отмечает, что «для стиля “новый менри” характерно преобладание синего и зеленого цвета в изображении гор, воды, нимбов и подушек. Использование китайских элементов пейзажа таких, как кучевые облака, горы, водопады, реки, радуги, буйная растительность, цветы, храмы, фигурки животных и птиц. На парадных тангка золото используется очень обильно, и живопись отличается тонкостью письма. Фигуры божеств и святых изображаются в естественных свободных позах, они облачены в широкие одежды, декорированные растительным орнаментом, с большим количеством складок. В этом стиле отсутствуют симметрия и статичность. Троны изображаются со скругленными спинками и ручками в виде голов драконов» [14, с. 297–298].

Основываясь на текстах, а также анализе тибетских тханок XVIII–XIX веков и работ Сангье Еше, приведем обобщенную характеристику живописи «менри», чтобы в последующих абзацах раскрыть черты тибетской живописной традиции в творчестве Александра Кочарова. Традицию «менри» — первого тибетского стиля, где божества стали изображаться в пейзаже,— характеризует более плотное нанесение пигмента, за счет чего цвета фона выглядят ярче, чем, например, в традиции «карма гардри», основное отличие

которой — использование бледного фона; тоновые переливы цвета от светлого к темному, мягкие выверенные оттенки, преобладание приглушенных малахитово-зеленого и азуритово-синего, особенно в пейзаже, который отличается разнообразием форм и фактур; активное использование золота. Ощущение трехмерности пространства создается за счет различных градаций оттенков и сопоставления объемов. Граница между синим небом и зеленой землей обычно прочитывается ясно. Кроме того, живописная поверхность не перенасыщена фигурами и объектами, они распределяются несимметрично. Позы божеств свободны, одеяния изысканны, активно декорированы складками. Элементы детально проработаны.

Как уже было отмечено во введении, бурятская буддийская живописная традиция моложе тибетской, ее становление приходится на конец XVIII – начало XIX века. Подробную характеристику живописи тханка Бурятии конца XVIII – первой четверти XX века дает в своей диссертации А.Ж. Бальжурова [5]. Для нас наиболее интересно описание ранней живописи, где начинают аккумулироваться черты национальной школы, которые в дальнейшем будут проявляться в более совершенных технически и разнообразных по манере исполнения бурятских тханках: «Колорит старинных икон отличается умелым и тонким использованием различных оттенков, сдержанным сочетанием довольно сложных тонов и приглушенностью, что достигалось за счет использования местных минеральных (земляных) красок. <…> Бурятские художники строго соблюдали предписания канона относительно цвета основных компонентов иконы — главных персонажей композиции. Но в изображениях их окружения, второстепенных деталей композиции, ландшафтного фона проявлялось самобытное видение художника и привычное сочетание цветов, которое было характерно для традиционного бурятского искусства. <…> Старинные бурятские работы характеризуются идеальной простотой и лаконичностью композиции. <…> В ранний период в основном композиция была упрощена, а именно с одиночным изображением божеств и в большинстве случаев без окружения божеств, второстепенных персонажей. Ландшафтный фон на старинных тхангка отличается строгой и уравновешенной симметрией, а также оригинально изображенными холмами, деревьями, волнами и облаками. На многочисленных иконах облака выполнены без излишней витиеватости, часто они имеют треугольную форму с незначительными завихрениями, водоемы представлены в виде двух, симметрично расположенных, неправильных квадратов или треугольников, волны обычно писались белой краской в виде коротких штрихов или черточек» [5, с. 15–16].

Опираясь на вышеизложенные факты, а также интервью с художником и анализ тханок Тибета и Бурятии XVIII–XIX веков из собрания Национального музея Республики Бурятия, Государственного Эрмитажа и ряда других мировых собраний, постараемся определить отличительные черты различных традиций в произведениях А.А. Кочарова.

Так, к чертам тибетской живописи мы отнесем тонкость и изысканность линии; вдумчивую нюансировку цветовой палитры преимущественно сложных природных оттенков, создание особой многомерности, дышащего объема живописного пространства за счет плавной градации цвета от светлого к темному в небе, земле, воде, в отдельных элементах композиции (лепестки и листья цветов, облака, ленты). В целом как облик божеств, так и пейзаж выстраиваются в соответствии с тибетскими принципами, однако большая укрупненность и мягкость черт лица и фигуры изображенных божеств, а также сглаженность других форм, лишенных излишней витиеватости, равно как и успокоенность изгибов, выбор типа облаков и деликатное использование золота — всё это отсылает нас к произведениям бурятских мастеров прошлого. В дополнение к этому, тханки А.А. Кочарова, как и бурятские живописные работы, отличает особое сбалансированное соотношение фигуры и среды, в которую она помещена. Второстепенные персонажи, крупные или мелкие детали не перегружают фон, что может быть особо свойственно, к примеру, непальскому искусству. Центральная фигура, в свою очередь, изображается несколько больше по масштабу и ближе к созерцающему, чем зачастую принято у тибетских мастеров, «чтобы не быть исторгнутой из живописного пространства, но и не растворяться в нем» [3, с. 115].

Ярким примером может служить созданная А.А. Кочаровым тханка с изображением Белой Тары (ил. 7), находящаяся сейчас в главном дугане Иволгинского дацана. Ранее мы тезисно отмечали, что «в ней крупные и мелкие цветы над ореолом богини, сгармонизированные пространственными паузами между элементами, не загромождают композицию. Общая гамма с преобладанием разных оттенков травянисто-зеленого созвучна природе Бурятии с ее чуть выжженными солнцем сопками. В свою очередь, постепенное сгущение цвета и плавный переход от земли к небу отражают линию тибетской живописи» [3, с. 115]. Добавим, что утонченность тональных переходов добавляет пространству, в котором пребывает бодхисаттва, многомерности. Гармония воздуха и земли, вертикали и горизонтали достигается за счет равномерного распределения масс по пространству свитка, которыми мастер окружает фигуру бодхисаттвы, включая сопки, горки подношений

7. **А.А. Кочаров. Белая Тара.** 2023, Улан-Удэ. Грунтованная ткань, минеральные краски. Иволгинский дацан, с. Верхняя Иволга, Республика Бурятия. Фото А.А. Кочарова из личного архива художника





8. **А.А. Кочаров. Зеленая Тара.** 2006, Дхарамсала. Грунтованная ткань, минеральные краски. Фото А.А. Кочарова из личного архива художника

и деревья внизу; горные вершины на среднем плане; плывущие в ровном ритме облака в небесах. Ритм форм и ритм цвета дополняют друг друга, создавая своеобразную мелодию или танец из поэтапно появляющихся чистых и стройных элементов. Простота форм, отсутствие дробности, спокойствие линий характеризуют и бурятские тханки.

Также отметим, что в течение 40 лет живописная манера Александра Арамовича менялась. В начале своего пути он поступал так же, как и большинство буддийских художников, брал полюбившиеся тханки или те вещи, на которые указывал учитель, и копировал их. В Зеленой Таре, написанной А.А. Кочаровым в Дхарамсале уже после завершения обучения (ил. 8), мы видим, как начинает складываться собственная манера художника: со слоисто-кучевыми облаками на плоском основании, распределенными равномерно по небу; крупными цветами над мандорлой с равными промежутками между ними; сбалансированной композицией пейзажа и типом трона. Однако более насыщенные цвета, изощренность позы и облика богини с декоративной дробностью и активной динамикой деталей и украшений, эмоциональное лицо Тары, разнообразие фактур пейзажа с его чувственными заснеженными холмами и скалами причудливых форм, переливающимися слоями драгоценных жеод, украшенная камнями и позолотой внешняя часть мандорлы отражают большую склонность к тибетской традиции Дхарамсалы.

К концу 2000-х годов автор обосновывается в Бурятии и приближается к той живописной манере, которую мы наблюдаем в его произведениях сегодня. Цвета становятся нежнее, ритмы упорядоченнее, формы проще, с ясно читаемыми отдельными элементами, линии более округлые и спокойные.

Заключение

Таким образом, можно отметить, что в поисках художника не было прямой копийности — шел медленный подбор собственных выразительных средств. В работах А.А. Кочарова тибетская изысканность и утонченность, особая наполненность воздухом пространства божества органично соединяются с бурятской лаконичностью и сбалансированностью. При этом, особенно в ранних тханках мастера, можно явственно уловить отличительные черты, присущие конкретной живописной школе его тибетского наставника – Сангье Еше. Дальнейшее исследование передачи А.А. Кочаровым художественного мастерства в школе Дхарамсалы представляется перспективным и исторически обоснованным. Художественные процессы, которые происходили в 1990-х – начале 2000-х годов в мастерской Ген Сангье Еше, открывают новую главу взаимоотношений российской, в частности, бурятской и тибетской буддийских живописных традиций.

Список источников

1. Бальжурова А.Ж. «Канон» и «лубок» в искусстве бурятской тханки // Современное буддийское искусство: традиции и инновации : сб. ст. междунар. науч. симп. / отв. ред. В.В. Деменова, О.А. Уроженко. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2015. С. 44–51.
2. Деменова В.В., Шишминцева А.М. Продолжение традиций бурятской и тибетской живописи в творчестве буддийского художника А.А. Кочарова // Прекрасное и утилитарное: поиски взаимодействия. Материалы Третьей Международной научной конференции «Искусство Востока и Восток в искусстве» (ИВВИ / AEEA 3) / сост. Н.В. Сафонова, П.В. Моргунова; отв. ред. Д.В. Дубровская. М.: ФГБУН ИВ РАН, 2024. С. 114–116.
URL: https://www.ivran.ru/sites/28/files/Materialy-IVVI-3.pdf (дата обращения 28.01.2025).
3. Бардалеева С.Б. С.-Ц. Цыбиков — создатель первой бурятской школы буддийской скульптуры // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 50–65. https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005.
4. Буддийская живопись Бурятии / авт. вступ. ст., прим. и коммент. Ц.-Б. Бадмажапова. Улан-Удэ: Нютаг, 1995. 211 с.
5. Бальжурова А.Ж. Бурятская буддийская иконопись конца XVIII – первой четверти XX в. (по материалам фонда Национального музея Республики Бурятия) : автореф. дис. ... канд. ист. наук. Улан-Удэ, 2015. 24 с.
6. Елихина Ю.И. Тангка из Анинского дацана в коллекции Государственного Эрмитажа // Кунсткамера. 2022. № 4 (18). С. 78–85. https://doi.org/10.31250/2618-8619-2022-4(18)-78-85.
7. Асалханова Е.В. Дацан Гунзэчойнэй в Санкт-Петербурге. Концепция и программа историко-художественной реконструкции живописного убранства : дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2017. 335 с.

8. Ванчикова Ц.П., Аюшиева И.Г. К истории формирования буддийских монашеских общин среди монголоязычных народов // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 444. С. 120–124. https://doi.org/10.17223/15617793/444/14.
9. Ванчикова Ц.П. Тибетцы в Бурятии: новый феномен в этническом и культурном многообразии республики // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. № 2. С. 128–135.
10. Кочаров А.А. Сияющий меч Манджушри (из опыта общения с ламой Жимба-Жамсо Цыбеновым) // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье / сост. и науч. ред. Ц.П. Ванчикова. М.: Дизайн, информация, картография, 2008. С. 330–335.
11. Терентьев А.А. Досточтимый Жимба-Жамсо Цыбенов // Земля Ваджрапани. Буддизм в Забайкалье / сост. и науч. ред. Ц.П. Ванчикова. М.: Дизайн, информация, картография, 2008. С. 326–329.
12. Деменова В.В. Сино-тибетский стиль буддийской скульптуры: постановка атрибуционной проблемы // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2022. Т. 24. № 2. С. 272–286. https://doi.org/10.15826/izv2.2022.24.2.039.
13. Иконография Ваджраяны / авт.-сост. Ц.-Б. Бадмажапов. М.: Дизайн, информация, картография, 2003. 624 с.
14. Елихина Ю.И. Проблемы формирования и развития тибетского буддийского искусства XI – начала XX в. (по материалам тибетской коллекции Государственного Эрмитажа) : в 2 т. : дис. ... докт. культурологии. СПб., 2022. 783 с.
15. Jackson D.A History of Tibetan painting: The great Tibetan painters and their traditions. Wien: Universitätsbuchdruckerei Styria, 1996. 456 p.
16. Thurman R., Rhie M. Worlds of transformation. New York: Harry N. Abrams Inc., 1999. 512 p.
17. Jackson D.A. The place of provenance: regional styles. New York: Rubin Museum of Art, 2012. 235 p.

References

1. Balzhurova, A.Z. (2015) ‘The “canon” and the “lubok” in Buryat thangka painting’, in Demenova, V.V. and Urozhenko, O.A. (eds.) *Contemporary Buddhist art: traditions and innovations* [Conference proceedings]. Ekaterinburg Ural University Publ., pp. 121–127.
2. Demenova, V.V. and Shishmintseva, A.M. (2024) ‘Continuation of the traditions of Buryat and Tibetan painting in the oeuvre of modern Buddhist artist A.A. Kocharov’, in Safonova, N.V. and Morgunova, P.V. (comps.), Dubrovskaya, D.V. (ed.) *Beauty and Usus: in search of understanding. Third International Academic Conference Art of the East and East in Art (AEEA 3)* [Conference proceedings]. Moscow: Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, pp. 114–116. Available from: https://www.ivran.ru/sites/28/files/Materialy-IVVI-3.pdf (accessed 28 January 2025). (In Russ.)
3. Bardaleeva, S.B. (2019) ‘Tsybikov as a creator of the first Buryat school of Buddhist sculpture’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (4), pp. 50–65. doi:10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.005. (In Russ.)
4. Badmazhapov, Ts.-B. (comp.) (1995) *Buddhist painting of Buryatia.* Ulan-Ude: Nyutag. (In Russ.)
5. Balzhurova, A.Z. (2015) *Buryat Buddhist icon painting the late 18th – first quarter of the 20th centuries (based on the materials of the fund of the National Museum of the Republic of Buryatia).* Cand. Sc. (History) thesis. Ulan-Ude. (In Russ.)
6. Elikhina, Yu.I. (2022) ‘Tangkas from the Aninsky Datsan in the Collection of the State Hermitage’, *Kunstkamera,* (4), pp. 78–85. doi:10.31250/2618-8619-2022-4(18)-78-85. (In Russ.)
7. Asalkhanova, E.V. (2017) *Datsan Gunsechoynei in Saint Petersburg. The concept and program of historical and artistic reconstruction of the picturesque decoration.* Cand. Art Sc. thesis. Saratov. (In Russ.)
8. Vanchikova, Ts.P., Ayushieva, I.G. (2019) ‘On the history of Buddhist monastic communities formation among Mongolian peoples’, *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta = Tomsk State University Journal,* (444), pp. 120–124. doi:10.17223/15617793/444/14. (In Russ.)
9. Vanchikova, Ts.P. (2012) ‘Tibetans in Buryatia: a new phenomenon in ethnic and cultural diversity of the republic’, *Uchenyye zapiski Zabaykalskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedenie = Scientific Notes of the Trans-Baikal State University. Series: Philology, history, oriental studies,* (2), pp. 128–135. (In Russ.)
10. Kocharov, A.A. (2008) ‘The shining sword of Manjushri (from the experience of communicating with Lama Zhimba-Zhamso Tsybenov)’, in Vanchikova, Ts.P. (comp.) *The Land of Vajrapani. Buddhism in Transbaikalia.* Moscow: Dizain, informatsiya, kartografiya Publ., pp. 330–335. (In Russ.)

11. Terentyev, A.A. (2008) 'Venerable Zhimba-Zhamso Tsybenov', in Vanchikova, Ts.P. (comp.) *The Land of Vajrapani. Buddhism in Transbaikalia.* Moscow: Dizain, informatsiya, kartografiya Publ., pp. 326–329. (In Russ.)
12. Demenova, V.V. (2022) 'Sino-Tibetan style of Buddhist sculpture: articulation of the attribution problem', *Izvestiya Uralskogo federalnogo universiteta. Seriya 2: Gumanitarnye nauki = Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts,* (24), pp. 272–286. doi: 10.15826/izv2.2022.24.2.039. (In Russ.)
13. Badmazhapov, Ts.-B. (comp.) (2003) *Iconography of Vajrayana.* Moscow: Dizain, informatsiya, kartografiya Publ. (In Russ.)
14. Elikhina, Yu.I. (2022) *The problems of the formation and development of the Tibetan Buddhist art from 11th to the early 20th centuries (based on the materials of the collection of the State Hermitage).* Dr. Sc. (Cultural Studies) thesis. Saint Petersburg. (In Russ.)
15. Jackson, D.A (1996) *History of Tibetan painting: The great Tibetan painters and their traditions.* Wien: Universitätsbuchdruckerei Styria.
16. Thurman, R. and Rhie, M. (1999) *Worlds of transformation.* New York: Harry N. Abrams Inc.
17. Jackson, D.A. (2012) *The place of provenance: regional styles.* New York: Rubin Museum of Art.

Информация об авторах

Деменова Виктория Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, vikina@mail.ru, http://orcid.org/0000-0002-2348-8817, Scopus AuthorID: 57218488094, SPIN-код (Science Index): 8679-6459.

Шишминцева Анастасия Максимовна, магистрант кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, Екатеринбург, Российская Федерация, anshiku241@yandex.ru, http://orcid.org/0009-0000-5740-1786, SPIN-код (Science Index): 8403-2234.

Information about the authors

Victoria Vladimirovna Demenova, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, vikina@mail.ru, http://orcid.org/0000-0002-2348-8817, Scopus AuthorID: 57218488094, SPIN-code (Science Index): 8679-6459.

Anastasia Maksimovna Shishmintseva, Master's student of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russian Federation, anshiku241@yandex.ru, http://orcid.org/0009-0000-5740-1786, SPIN-code (Science Index): 8403-2234.

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

Статья поступила в редакцию 14.02.2025; одобрена после рецензирования 26.02.2025; принята к публикации 28.02.2025.

The article was received by the editorial board on 14 February 2025; approved after reviewing on 26 February 2025; accepted for publication on 28 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 286–301. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 286–301. ISSN 2518-7767 (online)

CC BY NC

Научная статья
УДК 7.071.1
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.017

Казимир Зеленевский: швейцарские годы в контексте творчества



Овчинникова Лилия Ивановна

Независимый исследователь, Томск, Российская Федерация
oli3791@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 5791-2024

Аннотация. В статье исследуются два швейцарских периода жизни и творчества польского художника Казимира Зеленевского. Прежде они не рассматривались как самостоятельные в широком контексте раннего этапа творчества мастера. Актуальность темы определяется повышенным интересом к творчеству малоизвестных или неизвестных художников второго поколения Парижской школы. Цель работы — не только определить место К. Зеленевского в потоке художественных исканий начала XX века, реконструировать недостающие фрагменты его биографии, но и проанализировать эволюцию его индивидуального стиля. Исследование базируется на применении комплексного подхода, включающего историко-биографический и формально-стилистический методы. В результате дополнены факты творческой биографии художника, подтверждены хронологические рамки пребывания в Швейцарии, приведены произведения, созданные в эти годы. Впервые изучаются особенности формирования собственного стиля К. Зеленевского, выявлена сложная картина влияний — от сезаннизма до пуантилизма, дан искусствоведческий анализ отдельных картин, что позволило сделать вывод о принадлежности художника к одному из современных направлений — синтетизму.

Ключевые слова: Казимир Зеленевский, творческая биография, ранний период творчества, швейцарский период, художественный стиль, синтетизм, Парижская школа, искусство XX века, историко-биографический анализ, формально-стилистический анализ

Благодарности: Автор благодарит наследников К.К. Зеленевского за возможность познакомиться с семейным архивом; Эди Гётшель (Edi Goetschel) за переданные сведения для исследования; ОГАУК «Томский областной художественный музей» за предоставленные репродукции произведений художника.

Для цитирования: Овчинникова Л.И. Казимир Зеленевский: швейцарские годы в контексте творчества // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 286–301. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.017. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1152.

© Овчинникова Л.И., 2025

Original article

Kazimierz Zeleniewski: Swiss years in the context of creativity

Liliya I. Ovchinnikova

Independent researcher, Tomsk, Russian Federation
oli3791@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 5791-2024

Abstract. This article examines two Swiss periods in the life and work of the Polish artist Kazimierz Zeleniewski. Until now, they have not been considered as independent in the broader context of the master's early period. The relevance of the theme is determined by the growing interest in the work of little known or unknown artists of the second generation of the Paris School. The aim of the work is not only to determine the place of K. Zeleniewski in the stream of artistic searches of the early twentieth century, to reconstruct the missing fragments of his biography, but also to analyse the development of his individual style. The study is based on the application of a comprehensive approach, including historical-biographical and formal-stylistic methods. As a result, the author completed the facts of the artist's creative biography, confirmed the chronological framework of his stay in Switzerland and gave names of the works created during these years. The study reveals for the first time the peculiarities of the formation of K. Zeleniewski's own style, a complex of stylistic influences — from Cezannism to Pointillism, gives an art-historical analysis of individual paintings, which allowed author to conclude that the artist belonged to one of the modern trends — Synthetism.
Keywords: Kazimierz Zeleniewski, creative biography, early creative period, Swiss period, artistic style, Synthetism, Paris school, art of the 20th century, historical and biographical analysis, formal and stylistic analysis

Acknowledgements: The author wishes to express gratitude to the heirs of K. Zeleniewski for the opportunity to peruse the family archive; Edi Goetschel for the information provided for the research; and the Tomsk Regional Art Museum for the reproductions of the artist's works.

For citation: Ovchinnikova, L.I. (2025) 'Kazimierz Zeleniewski: Swiss years in the context of creativity', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 286–301. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.017. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1152. (In Russ.)

Введение

Польский художник Казимир Зеленевский относится ко второму поколению художников Парижской школы. Его эстетическое сознание способствовало утверждению нового мышления в России, Польше, Франции, Италии, Японии и Китая. Постоянно перемещаясь по Евразии, он везде оставлял свои произведения, но впоследствии огромное наследие, рассеянное в основном по частным коллекциям, оставалось неизвестным. Было почти забыто имя художника даже в Томске, месте его рождения, хотя неизменно входило в наиболее авторитетные энциклопедические биографические и библиобиографические справочные издания, посвященные деятелям искусства [1, p. 903; 2, p. 463; 3, p. 492; 4, S. 207].

При жизни Зеленевский не был обойден признанием коллег, вниманием коллекционеров, владельцев галерей. Авторитетные критики во вступительных статьях каталогов персональных выставок в Париже отметили самобытность его таланта и художественные достоинства произведений: Луи Воксель [5, с. 1–4], Антонии Потоцкий [5, p. 5–7], Эдвард Воронецкий

[5, p. 13–18], Г. Фредерик Лее [6, p. 11–14], Поль Юссон [6, p. 14].

Посмертное экспонирование произведений Зеленевского утвердило его место в искусстве Евразии. Работы были показаны в зале Салона независимых в 1932 году [7, p. 338, № 4229–4246], где он регулярно выставлялся в 1920-е годы, и в экспозиции в Киото в числе ушедших из жизни японских художников (во время пребывания в Японии с октября 1918 до июня 1919 года в Токио и Киото Зеленевский вступил в объединение японских художников «Nikwa», участвовал до конца жизни в его выставках, имя вошло в историю искусства страны).

После очередного взрыва интереса к художникам Парижской школы в начале 2000-х годов, когда постепенно из тени стало выходить наследие забытых и полузабытых художников, произведения Казимира Зеленевского появились на аукционах Европы, в основном во Франции.

Открытием стали картины из семейной коллекции, показанные на двух выставках в 2008 году в Музее современного искусства в Кальтаджироне (декабрь) и в кафе «Европа» в Центре современного искусства в Риме (сентябрь–октябрь) при поддержке Польского института в Риме.

Почти одновременно творчество художника оказалось в фокусе внимания исследователей разных стран, параллельно воссоздавалась полная картина жизненного пути.

Большое значение имела опубликованная биографом художника Клаудио Гальяноне монография «За искусство и свободу. Жизнь Казимира Зеленевского, живописца и революционера. 1888–1931» [8] в Риме в 2011 году. В ней автор на основе семейных архивов и воспоминаний восстановил цепь событий, в том числе и ранних лет жизни, посвятив несколько страниц пребыванию в Швейцарии[1] [8, p. 57–71].

После открытия Томского областного художественного музея в 1982 году сотрудники приступили к изучению творческой биографии художника. В монографии «Художественная жизнь Томска. 1917–1918» с нашей вступительной статьей и редактированием были детально восстановлены страницы жизни города революционных лет, где имя Зеленевского в разделах «Хроника. Архивные документы» занимало одно из видных мест (упоминалось более 30 раз), были опубликованы обнаруженные в архивах каталоги его трех персональных выставок в Томске [9]. Впоследствии томский период жизни художника был подробно освещен в ряде наших статей [10; 11; 12; 13; 14; 15]. Логическим продолжением стало исследование следующих периодов биографии — японского (с 15 октября 1918 года до июля 1919 года) и московского (июль 1920 года — весна/лето 1921 года), что нашло отражение в публикациях [16; 17].

Актуальным на фоне повышенного интереса к забытым и полузабытым художникам второго поколения Парижской школы остается обращение к швейцарскому периоду, что в основном завершит изучение раннего этапа творческого пути художника. *Цель* настоящего исследования — определить стилистику произведений К.К. Зеленевского этого периода в процессе поисков собственного языка выразительности, реконструировать фрагменты биографии.

Первый швейцарский период

Впервые будущий художник оказался в Швейцарии в юношеском возрасте и вынужденно. Он был сыном сосланного в Сибирь участника польского восстания 1863–1864 годов и теперь сам оказался в потоке событий Первой русской революции. Важные факты обозначены в краткой биографической заметке, написанной им самим или с его слов: «…за революционную деятельность один год Екатеринославской тюрьмы[2], откуда высылка на три года в Березов[3], из Тобольска бежал за границу» [18, с. 2]. Она предваряет каталог персональной выставки в феврале–марте 1918 года в Томске. Подробности удачного побега приведены в монографии Клаудио Гальяноне. Добравшись до Томска, юноша с поддельным паспортом доехал до Петербурга поездом, потом на финском судне через залив до Хельсинки и далее поездом до Женевы, где получил документы на свое имя [8, с. 57–71].

Обнаруженный нами «Список разыскиваемых лиц в 1908–1909 году в Департаменте полиции»[4] позволил установить приблизительное время побега и принадлежность Зеленевского к группе коммунистов-анархистов. После ареста его следовало немедленно обыскать и «препроводить под распоряжение тобольского губернатора».

Сведения о жизни юноши в Женеве фрагментарны. Он наслаждался свободой и сразу начал наверстывать упущенное в образовании. В архиве Женевского университета найден документ, в котором указано посещение занятий зимой 1908/1909 года и летом 1909 года вольнослушателем Казимиром Зеленевским[5]. За плечами

[1] Благодарю наследников К.К. Зеленевского за возможность познакомиться с семейным архивом.
[2] В ряде случаев называется Екатеринбургская тюрьма.
[3] К. Гальяноне ошибочно указывает 5 лет.
[4] Хранится в частном архиве.
[5] Благодарю Edi Goetschel за предоставленные сведения.

у него были только реальные училища (Томское в 1900–1904 годах и Ташкентское в 1905–1907 годах), что, видимо, не позволяло получить статус студента. Гальяноне отметил посещение лекций по ботанике, зоологии, анатомии, физике и химии [8, с. 76]. В биографической заметке также отмечены занятия в течение четырех лет на философских факультетах университетов Женевы и позднее — Парижа и Кракова [18, с. 2], но подтверждений в архивах этих учебных заведений не обнаружено, возможно, Казимир посещал их неофициально.

Юноша арендовал маленькую квартиру на Boulevard de la Cluse, 25, из окон которой открывался вид на Женевское озеро и Альпы. Нашлась интересная работа в книжном магазине, хотя присылаемых родителями денег было достаточно для скромной жизни.

Он оставался в Женеве не позднее лета 1910 года, о чем свидетельствует фотография, отправленная в Томск[6]. На ней респектабельный молодой человек сидит за столом с раскрытой книгой на коленях в окружении папок и книг на фоне интерьера с воспроизведениями картин на стене. Его открытое лицо с усами и небольшой бородой, обрамленное зачесанными назад густыми волосами, с твердым устремленным вперед взором невольно останавливает взгляд. На обороте узнаваемым торопливым подчерком написано краткое изречение, которое звучит как программная жизненная установка: «Чтобы жить, надо творить ее», ниже подпись и дата: «На память от Казимира Зелен… 19 28/VI 10 года. Женева».

Новые повороты судьбы

Пребывание в столице искусств было кратким, но в это время окончательно определились гуманитарные склонности и глубинные интересы Казимира, о чем говорит полученный в январе 1911 года временный пропуск для посещения занятий по истории и филологии в Высшей практической школе *(Ecole Practique des Hautes Etudes Section)*[7].

Ему предстояло сделать трудный выбор: отец настоятельно советовал изучать машиностроение, Казимир же погрузился в художественную жизнь столицы. Владение французским языком со времени учебы в Томском реальном училище помогли ему освоить новое пространство. Он осознал, что его истинное призвание — живопись. Процессы в современном искусстве вызывали вопросы и некоторое смятение, в частности, дерзкие поиски фовистов и кубистов, произведения которых в Осеннем салоне и Салоне независимых занимали целые залы, но ему была близка их новаторская сущность.

Круг его общения в это время практически неизвестен. В статье к каталогу выставки в 1929 году Луи Воксель назвал его другом Модильяни [5, p. 4]. Они могли познакомиться только в это время, впоследствии их пути не пересекались. Среди участников событий в январе 1920 года, когда жизнь легенды Монпарнаса трагически оборвалась, имя Зеленевского не встречается.

В Париже Казимир скорее всего соприкоснулся с представителями многочисленной польской колонии, которые после окончания художественных заведений на родине традиционно совершенствовали мастерство в Париже. В их числе мог быть уже освоивший столицу Моисей Кислинг (в его в мастерской впоследствии иногда работал часто бездомный Модильяни), который учился у Юзефа Панкевича в Краковской академии художеств, что могло оказать влияние при выборе Зеленевским места учебы. Итак, Казимиру 23 года, он неплохо образован, но в отличие от сверстников, уже заявивших о себе или стоявших на пороге признания, как художник не прошел путь даже традиционного ученичества.

С 1912 года К. Зеленевский в числе студентов Краковской академии художеств занимался рисунком под руководством Юзефа Панкевича, живописью — Войцеха Вейса, сторонников новых тенденций в искусстве. Его успехи отмечены двумя медалями на ученических выставках академии, а также стипендией, что позволило в летние каникулы в 1912 и 1913 годах поработать на пленэре на Капри и посетить ряд музеев, основных городов и живописных мест в Италии [18, с. 2].

С началом Первой мировой войны жизнь преуспевающего студента резко изменилась. Клаудио Гальяноне в монографии сообщает, что он был зачислен в польский легион Пилсудского и вскоре отправлен на фронт. Во время смены боевых позиций он потерял сознание, был найден патрулем польского Красного креста, направлен в госпиталь Кракова, где медицинской комиссией был признан непригодным к военной службе [8, p. 112–113]. Его слабое с рождения здоровье было подорвано тюремным заключением, затем неустроенным бытом после побега в Европу.

В условиях расширившихся военных действий зимой 1915 года Казимир с отцом, приехавшим из Томска на лечение, женой-итальянкой и недавно родившейся дочерью нашел временное убежище в Вене. Семья поселилась в историческом центре города на улице Мюльгассе, 10 (Mühlgasse). Никто не знал немецкого, после вступления Австрии в войну на стороне врага прекратились все контакты с родиной, у отца кончились привезенные из Сибири деньги. Кроме того,

[6] Хранится в частном архиве.
[7] Хранится в семейном архиве.

Зеленевский-отец как гражданин вражеской страны должен был еженедельно отмечаться в полиции. Вопреки трудностям Казимир с февраля 1914-го в течение года занимался в Венской академии художеств, совершенствуя мастерство в натурном классе. В коллекции Томского художественного музея хранятся десять студенческих рисунков углем, выполненных с февраля по май 1915 года [19, с. 130].

Второй швейцарский период

После Вены нейтральная Швейцария снова стала спасением. В ней отгородились от войны многие деятели культуры и искусства, включая русских. Семейство Зеленевских обосновалось в небольшом городе Рапперсвиле рядом с Цюрихом. Участник польского восстания 1863–1864 годов Казимир Яковлевич с сыном и его семьей органично влился в польское сообщество, состоявшее из изгнанников нескольких поколений.

Казимир-младший сразу начал работать, новая натура его всегда вдохновляла. Поддержка и признание не заставили себя ждать. Он получил стипендию от Польского народного музея, коллекцию которого вскоре пополнили три картины — «Избушка польского горца», «Пилигримы» и «Вид альпийских гор» (все 75 × 57) — и девять рисунков [18, с. 2]. Их дальнейшая судьба остается невыясненной.

Знаком признания его профессионализма стало включение в экспозицию в Доме искусств в Цюрихе картин Зеленевского «Мой отец», «Домик в Закопане» и «Горы на Капри», созданных в предшествующие годы [20, S. 708]. На выставке, которая работала с 11 февраля до 19 марта 1916 года, участвовало 11 художников, в основном из Цюриха [21]. Картины, пастели и рисунки самого авторитетного из них Отто Вотье из Женевы заняли третью часть экспозиции, стоимость самой дорогой из работ составляла 15000 франков, но некоторых пейзажей 500, за такую же сумму предлагались и произведения Зеленевского [21, № 174, 175].

Созданные в Рапперсвиле произведения, упоминаемые позднее в выставочных каталогах, в настоящее время находятся скорее всего в частных коллекциях и остаются недоступными. Исключением является «Автопортрет» из собрания Томского областного художественного музея. На его лицевой стороне внизу подпись: «Zieleniewsk…», на обороте авторская надпись: «Kazimir Zieleniewski 19 11/V 16 Rapperswil» [19, с. 16]. Впоследствии художник почти всегда отмечал дату и место создания произведения, что, видимо, заменяло ему дневниковые записи, а исследователю позволяет восстановить или уточнить факты творческой биографии.

Картина участвовала в персональной выставке художника, дополненной работами учеников его Школы живописи и рисования в феврале–марте 1918 года в Томске[8] [18, с. 3, № 8 или 12]. Она была передана родственниками после отъезда художника в коллекцию местного Краеведческого музея, откуда в 1982 году поступила в собрание Томского художественного музея.

В «Автопортрете» (1916, ил. 1) художник буквально выплескивает застрявшее в памяти пережитое и одновременно тревогу за будущее. Изображение динамично, оно заполняет всю живописную поверхность, дано оплечно при легком трехчетвертном повороте, резко обрезано по периметру картины. Открытый вопрошающий взгляд, собранность, граничащая с напряженностью, передают внутреннее состояние и не отпускают, ожидая отклика. Сдержанные по цвету сильные раздельные мазки, подчеркивающие или ограничивающие форму, немного «разбросаны», но ложатся плотно и точно. Высветленное лицо с крупными правильными чертами лица окаймлено плотной массой темных волос, открывающих широкой лоб, и небольшой бородой, традиционным знаком принадлежности к творческой профессии. Контрастен нейтральный фон, разделенный в центре цветом, холодный активизирует звучание освещенной правой части лица, теплый обретает силу рядом с затененной левой. Ненавязчивая контурная линия, обегающая изображение, способствует цельности образа.

«Автопортрет» не вызывает сомнений в пристальном внимании молодого художника, как и многих его современников, к творчеству Сезанна. В рассматриваемой работе его влияние проявляется в композиционном и колористическом решении, гармонии цвета, а также в сдержанно эмоциональном звучании образа. С самого начала при остром интересе к искусству ушедших и текущих лет в сферу внимания Казимира попадали только отдельные средства выразительности коллег, способные передать сущность его замыслов. Например, при неизменном почтении к Сезанну начинающий художник, в отличие от французского мастера, уже в ранних работах активнее подчеркивал форму контурной линией, что было веянием времени.

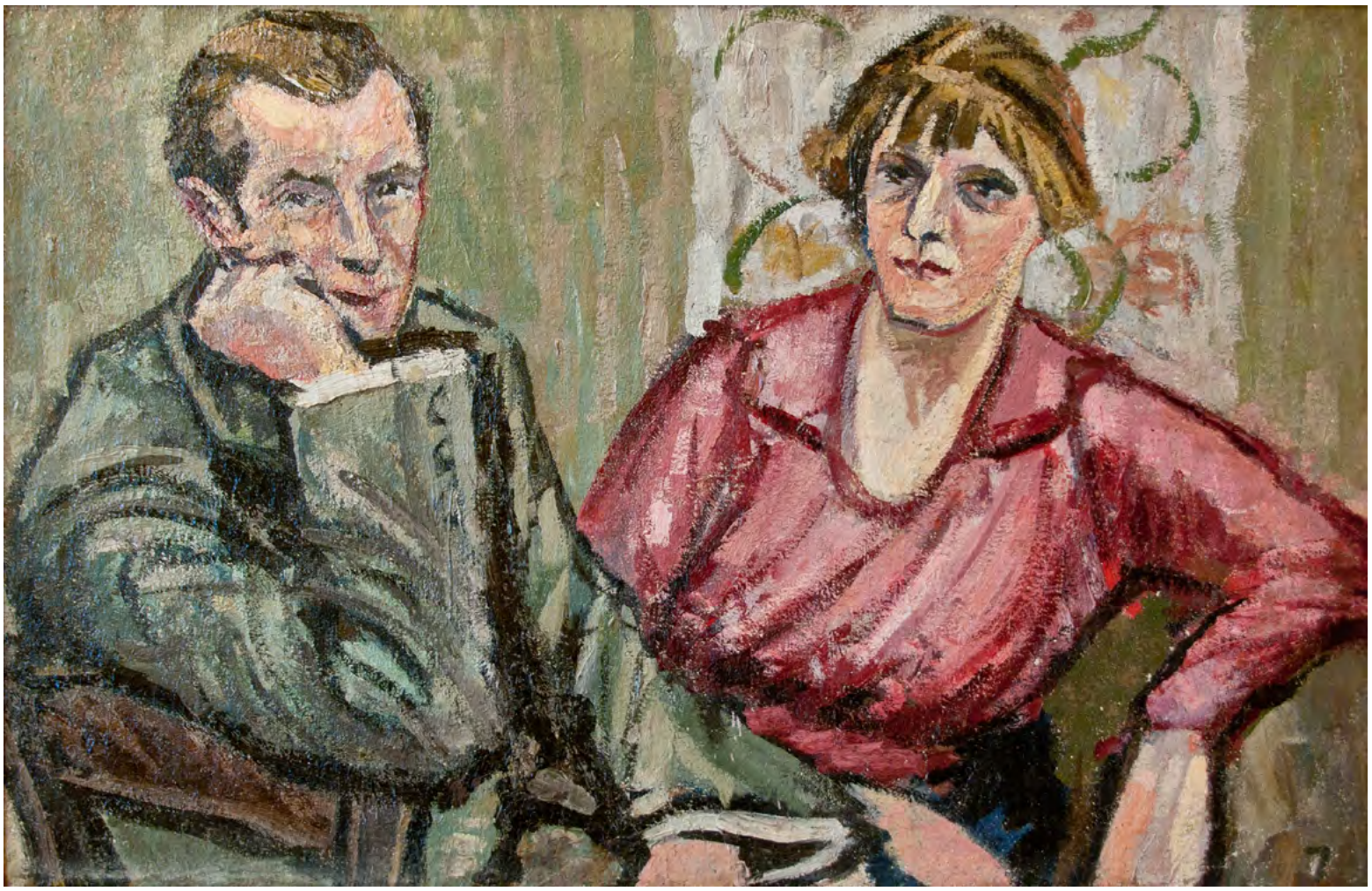
На рубеже 1916–1917 годов семья Зеленевских перебралась из Рапперсвиля в небольшую деревню Пленпале (Plainpalais) в окрестностях Женевы (ныне район города). Казимир восстановил отношения со знакомыми по прошлому пребыванию художниками. В апреле 1916 года в залах центра «Афины» он вместе с двадцатью коллегами показал десять картин разных периодов: итальянского («Вид Капри»), польского («Жена

[8] Сохранилась фотография фрагмента экспозиции выставки с «Автопортретом». Семейный архив.



1. **К.К. Зеленевский. Автопортрет.**
1916.
Картон, масло.
41,4 × 35.
Томский областной художественный музей, Ж-699

в Закопани»), венского («Натюрморт»), раппер-свильского («Кладбище», «Городской вид», «Паломники», «Весенний городской пейзаж», «Орхидеи», абстрактную (?) композицию «Пятно, тон, слово») и студенческую копию «Антоний и Клеопатра» с картины К. Маратти [20, с. 708]. Первая небольшая ретроспектива стала своеобразным итогом раннего периода творчества



2. **К.К. Зеленевский. Двое.**
1917.
Холст, масло.
64 × 99.
Серпуховский историко-художественный музей. Источник: [23]

и свидетельствовала о широких возможностях живописца в различных жанрах.

Одна из лучших известных нам картин этого времени — портрет «Двое» (1917, ил. 2). В правом нижнем углу следы монограммы «KZ», ранее на обороте были подпись, дата и место создания: «Kazimir Zieleniewski 1917 Jeneva», что сохранили инвентарные книги Музея живописной культуры [22, № 162/2794]. Впервые под тем же названием картина появилась в каталоге выставки картин К. Зеленевского в марте 1918 года в Томске, которая проходила под флагом Совета рабочих и солдатских депутатов [18, с. 3].

В обзоре экспозиции на страницах местной газеты на эту работу обратил внимание председатель Губернского комитета народного образования В.М. Бахметьев, подписавшийся монограммой «В. М-ич». Он подробно описал картину и отметил умение автора передать внутреннее состояние героев[9]. Вместе с тем он высказал мнение о том, что «художник не должен пренебрегать сюжетом, не давать увлекать себя красками в ущерб ясности содержания», обнаружив таким образом традиционное для Сибири предпочтение жанровых композиций и непонимание сущности поисков живописца в русле современных тенденций. Для сибиряка, привыкшего к сдержанному цвету в жизни и в картинах, ее яркость показалась чрезмерной.

В женевской работе повторился уточняющий форму мазок, обегающая фигуры контурная линия и др. Для передачи непростой психологической ситуации автор расставил акценты цветом. Оттенки красного при изображении платья женщины, отсылающие к фовистам, звучат несколько агрессивно. Героиня резко отклонилась в сторону, усилив пустое пространство между фигурами, взгляд устремлен внутрь. Колористическое решение мужской фигуры сдержанно, поза менее активна: он устало сидит, подперев голову рукой, и встречается задумчивым взглядом со зрителем.

[9] «Вы видите, что это два мира, связанные между собой единым чувством. Мужчина и женщина — они не смеют смотреть друг другу в глаза, хотя нет сомнений, что они близки друг другу. Что-то произошло между ними. Они не опечалены и не раздражены, но печать разочарования и далекости лежит на их отуманенных, еще не остывших от пережитых волнений лицах. Это минута еще не осознанного до конца отрезвления, на смену которому придет холодная будничная суровость. Они уже чужды друг другу» — в статье: В. М-ич [В.М. Бахметьев]. Выставка картин К.К. Зеленевского // Знамя революции. 1918. № 49, 15 марта.

3. **К.К. Зеленевский. Сидящая женщина.**
1917.
Бумага, уголь.
63 × 48.
Томский областной художественный музей, Г-2503

4. **К.К. Зеленевский. Портрет К.Я. Зеленевского, отца художника (Портрет старика).**
1915.
Бумага, уголь.
48 × 31,5.
Томский областной художественный музей, Г-2495





Показательна история полотна. Одно из лучших произведений на выставке члены особой комиссии Томского губернского исполнительного комитета (отдадим должное их вкусу) по просьбе живописца выбрали в дар Совету народных депутатов в Петрограде[10]. По неизвестным причинам оно осталось в Москве, куда переехало правительство большевиков; в 1921–1922 годах находилось в составе Музейного бюро отдела изобразительных искусств Народного комитета просвещения. В 1923–1924 году под названием «Двойной портрет» в числе других работ ликвидированного бюро хранилось в коллекции Музея живописной культуры, затем в Государственном музейном фонде, откуда в 1925 году поступило в собрание Серпуховского историко-художественного музея. В настоящее время полотно представлено в постоянной экспозиции рядом с работами «бубнововалетцев» Кончаловского и Куприна, тоже испытавших влияние Сезанна. Включено в научный оборот после публикации в издании, подготовленном к выставке «Авангард. Список № 1: к 100-летию Музея живописной культуры» [23, с. 110].

В женевские годы Казимир совершенствовал мастерство в области рисунка. В собрании Томского областного музея хранятся выполненные углем работы: «Сидящая женщина» (1917, ил. 3) и «Портрет старика (Портрет К.Я. Зеленевского, отца художника)» (1915, ил. 4) [19, с. 130]. На литографии «Портрет мужчины» (1917, ил. 5) в правом нижнем углу подпись, дата и место создания: «KZ 19 15 II 17 Jenewa», в левом нижнем углу надписи: «Грав. ЯЛевенштейн, ниже: Лит. Сиб. Т-ва Печ. Дела. Томск)» [24], что документирует место исполнения рисунка в Женеве, литографии — в Томске.

Изображения отличаются четкостью и выверенностью обобщенных линий, максимальной упрощенностью без прорисовки деталей, что свойственно большинству современных течений и направлений, в частности, клуазонизму, недостаточно изученному. Характерные его черты прослеживаются также в живописных работах Зеленевского: интерес к внутреннему миру моделей, гармония цвета и ритма, звучность колорита.

Поиски собственного языка выразительности не прекращались на протяжении всех ранних

[10] Знамя революции. 1918. № 42, 6 марта.



5. **К.К. Зеленевский. Портрет мужчины.** 1917. Бумага, литография. 66,2 × 63. Томский областной художественный музей, Г-2975

лет, что очевидно при сравнении доступных работ. Картина студенческих лет «Квятек и Ясек» (1914, ил. 6) [19, с. 16] отличается гармоничным, но приглушенным, невыразительным колоритом. Возможности звучного цвета открылись начинающему художнику скорее всего во время работы на пленэре в Италии, о чем свидетельствует пейзаж «Капри» из собрания Тобольского музея изящных искусств. Яркие по цвету, энергичные и несколько хаотичные мазки не вызывают сомнений в соприкосновении с исканиями фовистов, экспрессионистов и сторонников ряда других течений. В полотне «Натюрморт с цветами на блюде» (1915, ил. 7) [19, с. 16], написанном уже в Рапперсвиле, колористическая гамма усложняется, сохраняя звучность, сильные обобщенные мазки ложатся точно по форме.

Творчески художник подходит к открытиям пуантилистов. Вслед за ними картину «Улица»[11] (1920, ил. 8) он пишет разноцветными короткими широкими мазками, но оставляет фрагменты

[11] Изображен Театральный проезд в Москве: желтый фасад Малого театра, отель «Метрополь», часовня Пантелеймона Целителя и увенчанный куполом доходный дом Хлудовых. Атрибуция И.С. Кочергиной, Л.Р. Пчёлкиной.

6. **К.К. Зеленевский. Квятек и Ясек.**
1914.
Холст, масло.
75 × 57.
Томский областной художественный музей, Ж-698





7. **К.К. Зеленевский. Натюрморт с цветами в блюде.**
1915.
Холст, масло.
53 × 63.
Томский областной художественный музей, Ж-578

незагрунтованного холста, дополняя таким образом колористическую гамму [23, с. 110; 25, с. 226–227]. Необходимо отметить, что в ряде поздних графических работ нетронутые кистью большие участки тонированной бумаги тоже во многом определяют колористическое решение.

Заимствованные из разных стилистических течений отдельные выразительные средства и приемы обретали гармонию благодаря цвету. Мнением о его определяющей роли в картинах художник поделился в статье «Мысли о живописи»: «В живописи, как и в музыке, можно сравнивать тона. Если аккорды вызывают звуковые тона — гармоничные и дисгармоничные,— то в живописи палитра служит оружием, с помощью которого составляются аккорды цветовые. Эти цветовые тона, согласуясь с гармонией, переносят на полотно как бы уже говорящие звуки — тона цветового. Художник в мастерской терпеливо учится раскладывать и составлять цветовые тона на части. Тона цветовые не определяют ни слов, ни предметов, размещенных различно в литературной мысли. Только внутреннее их чувство дает новое понятие будущей живописи. В живописи нет грязных или предвзятых некрасивых цветов в целом: все они одинаково достойны работы над их сочетаниями и принимают иной характер при умении раскладывать их…»[12].

Незаурядность натуры, философский склад ума, безупречный художественный вкус позволили Казимиру Зеленевскому найти свое место в пестром и зачастую непредсказуемом потоке

[12] К.К. Зеленевский К.К. Мысли о живописи // Красное знамя. 1918. № 17, 21 января.

8. **К.К. Зеленевский. Улица.**
1920.
Холст, масло.
44,5 × 57.
Государственная Третьяковская галерея.
Источник: [23, с. 110]



стилистических исканий современников. В отличие от коллег, которые на разных этапах творчества отдавали предпочтение то одному, то другому направлению или течению в угоду новым модным тенденциям (М. Ларионов назвал это «всечеством»), Зеленевский, оставаясь в центре современного художественного процесса, впрямую не соприкасался ни с одним из них. Он выборочно обращался к отдельным современным средствам выразительности, интерпретировал их иногда до неузнаваемости и подчинял своим замыслам. Вместе с тем он опирался на достижения мастеров прошлого и не выходил за рамки фигуративной живописи. «Нужны все знания и изучение всех периодов живописи, чтобы служить постепенному разрешению разнообразных задач искусства. Прикладывая усилия к достижениям живописи, надо отдать долг и честь всем заслугам, но отнюдь не повторять того, что уже дано ими»,— написал он в упомянутой статье «Мысли о живописи»[13].

Таким образом, в процессе формирования собственного языка выразительности художник творчески подходил к открытиям художников ушедших и текущих времен, что указывает на синтетизм общего художественного решения. Успешные поиски в рамках этого направления вели коллеги Казимира из его ближайшего парижского окружения Морис Лутрей, Владимир Терликовский, существенно обогатив художественный процесс своего времени.

Необходимо заметить, что особенности стиля Казимира Зеленевского, прежде всего в ранний период, по причине немногочисленности сохранившихся произведений, ограниченного доступа к оригиналам и широкого диапазона стилистических предпочтений оставляют ряд вопросов. В частности, названия работ, а также некоторые

[13] Там же.

опосредованные источники позволяют только отметить соприкосновения с символизмом и другими новейшими течениями и направлениями.

Швейцарские годы для Зеленевского были плодотворными, что подтверждается многочисленностью произведений этих лет на выставках. Самое значительное было показано в персональных экспозициях в Томске. Из ста (!) представленных работ на первой выставке (сентябрь–ноябрь 1917 года) созданные в Швейцарии составляли не менее четвертой части [26], из 169 (!) на второй (февраль–март 1918 года) — не менее шестой [18]. За редким исключением наши сведения о них ограничиваются названиями в каталогах. В Рапперсвиле он писал пейзажи города летом, осенью, во мгле, со стороны гор, крыши домов, несколько раз Цюрихское озеро и здание Польского музея; в Женеве — улицы и окрестности, отдельные домики и виллы, включая архитектурные памятники (кафедральный собор св. Петра, башня в Шампеле), парк Арианы и другие.

Видное место произведения швейцарских лет заняли на трех выставках в Японии и Китае [27; 28; 29], отдельные работы вошли в экспозиции выставок в Париже, где Зеленевский обосновался в начале 1920-х годов.

Заключение

Из девяти лет вынужденного пребывания за границей у Казимира Зеленевского со Швейцарией связаны два периода, составляющие в общей сложности примерно четыре года. Они были поворотными в биографии, во многом предопределили дальнейший творческий путь. В первый период он осознал свое призвание, во второй — стремительно стартовал как художник. Швейцарские годы были ознаменованы появлением его имени в истории искусства. В «Лексиконе швейцарских художников» (*Schweizerisches Künstler-Lexikon*) была опубликована биографическая справка, которая долгие годы наиболее полно освещала ранний период [20, S. 708].

Настоящее исследование в определенной степени завершает системно-целостную характеристику раннего этапа творческой биографии. В научный оборот введены новые факты биографии, конкретизированы временные границы каждого из периодов, выявлены истоки творчества, на конкретных примерах рассмотрен путь поисков собственного языка выразительности, отмечен широкий диапазон стилистических предпочтений в процессе эволюции, дан искусствоведческий анализ оригиналов доступных картин и их прованс, определено место художника в контексте современных течений и направлений как синтетиста.

Список источников

1. Benezit E. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs. Paris: Gründ, 1976. T. 10. 942 p.
2. Edouard-Joseph R. Dictionnaire biographique des artistes contemporains. Paris: Art & édition, 1934. T. 3. 478 p.
3. Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexicon der Künstler von der Antike bis Gegenwart. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1942. Bd. 36. 616 S.
4. Vollmer H. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts. Leipzig: E.A. Seemann Verlag, 1961. Bd. 5. 554 S.
5. Exposition K. Zieleniewski. Catalogue. [Paris]: [s. n.], 1929. 29 p.
6. Exposition K. Zieleniewski. Catalogue. [Paris]: [s. n.], 1927. 24 p.
7. Société des artistes indépendants. Catalogue de la 43e exposition [Salon des indépendants]: Paris, Grand Palais des Champs-Elysées, 22 janvier – 28 février 1932. Paris: Société des artistes indépendants, 1932. 340 p.
8. Gaglianone C. Per l'Arte e per la Libertà. Vita di Kazimierz Zieleniewski, pittore e rivoluzionario (1888–1931). Roma: Litos Editrice, 2011. 192 p.
9. Художественная жизнь Томска. 1917–1918. Хроника. Архивные материалы. Каталоги / отв. ред. Л.И. Овчинникова. Томск: Изд-во Томского университета, 2001. 148 с.; ил.
10. Овчинникова Л.И. Казимир Зеленевский: хроника жизни и творчества. Томск: [б. и.], 2014. 44 с.; ил.
11. Овчинникова Л.И. Томский период жизни и творчества К.К. Зеленевского // Сибирская полония: прошлое, настоящее, будущее : мат-лы междунар. науч.-практ. конф. / под ред. В.А. Ханевича. Томск: [б. и.], 1999. С. 135–137.
12. Овчинникова Л.И. Томское общество любителей художеств и художественная жизнь города в 1917–1918 гг. // Художественная жизнь Сибири начала XX в. : мат-лы регион. науч.-практ. конф. / под ред. И.П. Тюриной. Томск: Изд-во Томского университета, 2000. С. 75–85.
13. Овчинникова Л.И. Василий Ефремович Каменев: к истории музейного дела в Сибири // Труды Томского областного краеведческого музея. Т. 16. Томск: ТМЛ-пресс, 2010. С. 341–348.

14. Овчинникова Л.И. Художник Казимир Зеленевский: к истории сибирской полонии // Искусство восточной Европы. Россия: искусство и история [Ежегодник Польского института исследований мирового искусства. Вып. 2] / ред. Е. Малиновский, И. Гавраш и З. Краснопольская-Веснер. Варшава – Торунь: Тако, 2014. С. 214–221.
15. Овчинникова Л.И. Триумф искусства: сибирский эпизод // Современный музей в культурном пространстве Сибири : мат-лы межрег. науч.-прак. конф. / сост. С.П. Голикова. Новосибирск: Новосибирский издательский дом, 2015. С. 166–174.
16. Овчинникова Л.И. Казимир Зеленевский: московский период // Музей живописной культуры. Исследования и открытия : мат-лы междунар. науч. конф. / сост. Л.Р. Пчёлкина, И.С. Кочергина. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2023. С. 111–120.
17. Овчинникова Л.И. Выставки Казимира Зеленевского в Японии: к вопросу диалога искусства XX века // Искусство восточной Европы. Польские и русские художники и архитекторы в художественных колониях за границей и в политической эмиграции 1815–1990 [Ежегодник Польского института исследований мирового искусства. Вып. 3] / ред. Е. Малиновский, И. Гавраш, Д. Зиарковский. Варшава – Торунь: Тако, 2015. С. 311–315.
18. Архив Томского областного краеведческого музея. Оп. 6. Д. 98. Каталог выставки картин художника К.К. Зеленевского и его школы живописи и рисования. Томск: Народная типография, 1918. 8 с.
19. Томский областной художественный музей. Каталог собрания Томского областного художественного музея / отв. ред. Т.Н. Микуцкая. Томск: Красное знамя, 2012. 344 с.; ил.
20. Brun C. Schweizerisches Künstler-Lexikon: 4 Bände. Bd. 4: Supplement A–Z. Frauenfeld: Huber, 1917. 712 S.
21. Kunsthaus Zürich. Ausstellungen. 11 Februar bis 19 Mars 1916. Zürich: [s. n.], 1916. 16 S.
22. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 664. Оп. 1. Ед. хр. 6. Инвентарная книга Музея живописной культуры.
23. Авангард. Список № 1. К 100-летию Музея живописной культуры / отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2023. 360 с.
24. Овчинникова Л.И. Казимир Зеленевский: хроника жизни и творчества. Томск: [б. и.], 2014. 44 с.; ил.
25. Кочергина И.С., Пчёлкина Л.Р. «О сколько нам открытий чудных…». По итогам подготовки выставки «Авангард. Список № 1» // Музей живописной культуры. Исследования и открытия : мат-лы междунар. науч. конф. / сост. Л.Р. Пчёлкина, И.С. Кочергина. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2023. С. 216–231.
26. Архив Томского областного краеведческого музея. Каталог выставки картин Казимира Казимировича Зеленевского. Томск: Типо-лит. Сиб. Т-ва Печ. Дела, 1917. 5 с.
27. Exhibition of painting by K. Zieliniewski. Catalogue. Tokyo: s. n. 1919. 6 p.
28. Exhibition of painting and drawing by K. Zieliniewski. Catalogue. Kyoto: s. n. 1919. 11 p.
29. Catalogue of the exhibition of painting by H. Ishii, Japanese painter, K. Zieleniewski, Polish painter. Palace Hotel. Shanghai: s. n., 1919. 8 p.

References

1. Benezit, E. (1976) *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs,* vol. 10. Paris: Gründ. (In French)
2. Edouard-Joseph, R. (1934) *Dictionnaire biographique des artistes contemporains,* vol. 3. Paris: Art & édition. (In French)
3. Thieme, U. and Becker, F. (1942) *Allgemeines Lexicon der Künstler von der Antike bis Gegenwart,* Bd. 36. Leipzig: Verlag von E. A. Seemann. (In Germ.)
4. Vollmer, H. (1961) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts,* Bd. 5. Leipzig: E.A. Seemann Verlag. (In Germ.)
5. Anon. (1929) *Exposition K. Zieleniewski. Catalogue.* Paris: s. n. (In French)
6. Anon. (1927) *Exposition K. Zieleniewski. Catalogue.* Paris: s. n. (In French)
7. Anon. (1932) *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 43e exposition.* Paris: Société des artistes indépendants. (In French)
8. Gaglianone, C. (2011) *Per l'Arte e per la Libertà. Vita di Kazimierz Zieleniewski, pittore e rivoluzionario (1888–1931).* Roma: Litos Editrice. (In Ital.)
9. Ovchinnikova, L.I. (ed.) (2001) *Artistic life of Tomsk. 1917–1918. Chronicle. Archival documents and materials. Catalogues.* Tomsk: Tomsk State University. (In Russ.)

10. Ovchinnikova, L.I. (2014) *Kazimierz Zeleniewski: chronicle of life and work.* Tomsk: s. n. (In Russ.)
11. Ovchinnikova, L.I. (1999) 'Tomsk period of life and work of K.K. Zeleniewski', in Khanevich, V.A. (ed.) *Siberian Polonium: past, present, future* [Conference proceedings]. Tomsk: s. n., pp. 135–137. (In Russ.)
12. Ovchinnikova, L.I. (2000) 'Tomsk Society of Art Lovers and the Artistic Life of the City in 1917–1918', in Tyurina, I.P. (ed.) *Artistic life of Siberia at the beginning of the twentieth century.* Tomsk: Tomsk State University, pp. 75–85. (In Russ.)
13. Ovchinnikova, L.I. (2010) 'Vasily Efremovich Kamenev: on the history of museum work in Siberia', in *Works of the Tomsk Regional Museum of Local History*, vol. 16. Tomsk: TML-press, pp. 341–348. (In Russ.)
14. Ovchinnikova, L.I. (2014) 'From history of Siberian Polonia (Polish Diaspora): Kazimir Zelenevsky (Kazimierz Zieleniewski)', in Malinowski, J., Gavrash, I. and Krasnopolska-Wesner, Z. (eds.) *Art of the East Europe. Poland – Russia: art and history* (Yearbook of the Polish Institute of World Art Studies, vol. 2). Warsaw – Toruń: Tako, pp. 214–221. (In Polish, Russ. and Engl.)
15. Ovchinnikova, L.I. (2015) 'Triumph of art: Siberian episode', in Golikova, S.P. (comp.) *Contemporary museum in the cultural space of Siberia* [Conference proceedings]. Novosibirsk: Novosibirskiy izdatelskiy dom, pp. 166–174. (In Russ.)
16. Ovchinnikova, L.I. (2023) 'Kazimierz Zeleniewski: Moscow period', in Pchelkina, L.R. and Kochergina, I.S. (comps.) *Museum of painterly culture. Research and discoveries.* Moscow: State Tretyakov Gallery, pp. 111–120. (In Russ.)
17. Ovchinnikova, L.I. (2015) 'Exhibitions of Kazimierz Zeleniewski in Japan: on the issue of dialogue of 20th century art', in Malinowski, J., Gavrash, I. and Ziarkowski, D. (eds.) *Art of the East Europe. Polish and Russian artists and architects in the art colonies abroad and in political exile 1815–1990* (Yearbook of the Polish Institute of World Art Studies, vol. 3). Warsaw – Toruń: Tako, pp. 311–315. (In Polish, Russ. and Engl.)
18. Anon. (1918) *Catalogue of the exhibition of paintings by the artist K.K. Zeleniewski and his school of painting and drawing.* Tomsk: Narodnaya tipografiya. (In Russ.)
19. Mikutskaya, T.N. (ed.) (2012) *Tomsk Regional Art Museum. Catalogue of the collection of the Tomsk Regional Art Museum.* Tomsk: Krasnoe Znamya. (In Russ.)
20. Brun, C. (ed.) (1917) *Schweizerisches Künstler-Lexikon: 4 Bände.* Bd. 4: Supplement A–Z. Frauenfeld: Huber. (In Germ.)
21. Anon. (1916) *Kunsthaus Zürich. Ausstellungen. 11 Februar bis 19 Mars 1916. Zürich:* s. n. (In Germ.)
22. *Russian State Archive of Literature and Art* (RGALI), coll. 664, aids 1, unit 6. Inventory book of the Museum of Painting Culture. (In Russ.)
23. Karpova, T.L. (ed.) (2023) *Avant-garde. List No. 1. For the 100th anniversary of the Museum of Painterly Culture.* Moscow: State Tretyakov Gallery. (In Russ.)
24. Ovchinnikova, L.I. (2014) *Kazimierz Zeleniewski: chronicle of life and work.* Tomsk: s. n. (In Russ.)
25. Kochergina, I.S. and Pchyolkina, L.R. (2023) 'Oh, how many wonderful discoveries for us... Based on the results of the preparation of the exhibition "Avant-garde. List No. 1"', in Pchelkina, L.R. and Kochergina, I.S. (comps.) *Museum of painterly culture. Research and discoveries.* Moscow: State Tretyakov Gallery, pp. 216–231. (In Russ.)
26. Anon. (1917) *Catalogue of the exhibition of paintings by Kazimierz Zeleniewski.* Tomsk: Tipo-litografiya Sibirskogo Tovarishchestva Pechatnogo Dela. (In Russ.)
27. Anon. (1919) *Exhibition of painting by K. Zieliniewski. Catalogue.* Tokyo: s. n.
28. Anon. (1919) *Exhibition of painting and drawing by K. Zieliniewski. Catalogue.* Kyoto: s. n.
29. Anon. (1919) *Catalogue of the exhibition of painting by H. Ishii, Japanese painter, K. Zieleniewski, Polish painter. Palace Hotel.* Shanghai: s. n.

Информация об авторе
Овчинникова Лилия Ивановна, кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Томск, Российская Федерация, oli3791@mail.ru, SPIN-код (Science Index): 5791-2024.

Information about the author
Liliya Ivanovna Ovchinnikova, Cand. Sc. (Art Studies), independent researcher, Tomsk, Russian Federation, oli3791@mail.ru, SPIN-code (Science Index): 5791-2024.

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

Статья поступила в редакцию 05.11.2024; одобрена после рецензирования 20.12.2024; принята к публикации 24.12.2024.
The article was received by the editorial board on 05 November 2024; approved after reviewing on 20 December 2024; accepted for publication on 24 December 2024.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 302–325. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 302–325. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.04:7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.018

Образ Монголии в современном российском искусстве последней трети XX – начала XXI века





Бямбажавын Сарантуяа

Монгольский национальный исторический музей, Улан-Батор, Монголия
zaa_saraa@yahoo.com

Доржсурэнгийн Уранчимэг

Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия
uranchimeg_fineart@yahoo.com

Аннотация. В статье рассматривается современное состояние культурных связей, издавна существующих между художественными школами Монголии и России. Показано, что последние десятилетия характеризуются заметно возросшим интересом российских художников к повседневной жизни, природе и изобразительному искусству нашей страны. Об этом говорит большое количество вернисажей и персональных выставок, на которых экспонировались живописные, скульптурные и графические работы, посвященные Монголии. Рассмотрение этих произведений с помощью стилистического и иконографического методов анализа позволило сделать вывод о том, что монгольская тема в современном российском искусстве находит выражение не только в формах реалистической живописи, но также в изобразительном формате ультрарадикального модернизма. Особенный интерес представляет то обстоятельство, что модернистские произведения российских художников активно развивают изобразительные мотивы, заимствованные из памятников древнейшего искусства, обнаруженных на территории Монголии.
Ключевые слова: Монголия, монгольская тема, современное искусство, российские художники, изобразительное искусство, неоархаика, метаисторизм, петроглифы, миф

Для цитирования: Сарантуяа Б., Уранчимэг Д. Образ Монголии в современном российском искусстве последней трети XX – начала XXI века // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 302–325. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.018.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1161.

© Сарантуяа Б., Уранчимэг Д., 2025

Original article

The image of Mongolia in modern Russian art of the last third of the 20th – early 21st century

Byambajav Sarantuya

National Museum of Mongolian History, Ulaanbaatar, Mongolia
zaa_saraa@yahoo.com

Dorjsurengiin Uranchimeg

Mongolian National University of Arts and Culture, Ulanbaatar, Mongolia
uranchimeg_fineart@yahoo.com

Abstract. This article examines the current state of the long-standing cultural relations between the art schools of Mongolia and Russia. Recent decades have seen a notable increase in the interest of Russian artists in the everyday life, nature and fine arts of Mongolia, as evidenced by a significant number of exhibitions and solo shows featuring paintings, sculptures and graphic works dedicated to Mongolia. Their examination reveals that Mongolian theme in modern Russian art is expressed not only in the forms of realistic painting, but also in the pictorial format of modernism. The analysis of the figurative and artistic structure of the artworks enabled the authors to identify two predominant tendencies. The first one pertains to the evolution of realistic principles in art, leading to a proliferation of landscapes and portraits. The second tendency is characterised by the presence of works that adopt a metahistorical approach, unifying them under the common thread of intuitive penetration into the essence of historical events. It is of particular interest that the modernist works of Russian artists actively develop the visual language of ancient monuments found in Mongolia.
Keywords: Mongolia, Mongolian theme, Russian artists, modern art, fine art, neo-archaic, metahistoricism, petroglyphs, myth

For citation: Sarantuya, B. and Uranchimeg, D. (2025) ‘The image of Mongolia in modern Russian art of the last third of the 20th – early 21st century’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 302–325. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.018. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1161. (In Russ.)

Постановка задачи

История взаимоотношений российских и монгольских художников к настоящему времени насчитывает около ста лет, прошедших с тех пор, как в 1926 году нашу страну посетил в рамках Центрально-Азиатской экспедиции Н.К. Рерих, выдающийся живописец и философ-провидец [1]. Ее периодизация подразумевает разделение исторического процесса на несколько значимых этапов, на протяжении каждого из которых порядок творческих контактов складывался по-разному, в зависимости от менявшейся общественной конъюнктуры и господствующих эстетических установок. Их динамика развивалась в сторону выравнивания позиций, которые занимали обе школы, монгольская и русская, в процессе интенсивного творческого взаимодействия. Уже к 1960-м годам оно проходило в условиях полного равенства сторон, поскольку из учеников, какими были несколькими десятилетиями ранее, монгольские художники превратились в равноправных партнеров, общение с которыми оказывалось полезным и продуктивным для тех из советских коллег, кто вступал в соприкосновение с ними.

Менялось и отношение российских художников к Монголии. Об этом можно составить ясное

представление на основе искусствоведческого анализа их произведений, находящихся ныне в составе отдельного фонда в собрании Национальной художественной галереи Монголии в Улан-Баторе (всего около 100 работ). Те из художников, кто был в нашей стране в 1920-х и 1930-х годах, обращали внимание преимущественно на особенности жизненного уклада монголов, повседневные ситуации и разнообразные подробности бытового антуража (костюмы, предметы обихода), отмеченные признаками яркого национального колорита. Со временем ситуация поменялась, особенно с тех пор, как с 1960-х годов получила развитие практика творческих командировок, когда советские художники приезжали в Монголию на более или менее длительный срок (от двух-трех недель до нескольких лет). Теперь в их поле зрения всё чаще стали попадать жители нашей страны во всём поразительном разнообразии этнических и социальных типов, жизненных судеб и характеров. Возникло немало произведений, показывающих исторические и культурные достопримечательности Монголии, а рядом с ними — бытовые зарисовки, представляющие нашу страну в ту пору, когда она переживала сложное время перехода от старинных установлений, сформировавшихся в эпоху феодализма, к современным условиям жизни. Центром неизменного тяготения оставалась удивительная природа Монголии, бесконечно разнообразный ландшафт, отобразившийся разными своими гранями в произведениях пейзажного жанра, хранящихся в «русском» фонде Национальной галереи (больше половины картин). При всём различии изобразительных манер и подходов к показу природных мотивов объединяющим началом служит развитие реалистической стилистики, преобладавшей в произведениях советских художников 1960–1970-х годов.

События 1990-х годов принесли драматические перемены в систему взаимоотношений, сложившихся между двумя странами, что также не замедлило проявиться с резкой отчетливостью в творческой сфере. Главное заключалось в том, что порядок художественной деятельности стал гораздо более сложным, обогатившись новыми интеллектуальными и духовными измерениями. Образ Монголии в искусстве российских художников приобрел новые черты, заметно поменявшись в сравнении с тем, как обстояло дело в прошлом столетии. Множество живописных и графических произведений посвящено нашей стране и выполнено российскими художниками за последние десятилетия, прошедшие со времени прекращения существования СССР и установления новых отношений между двумя независимыми государствами. Однако до сих пор этот обширнейший художественный материал практически не привлекал внимания исследователей, несмотря на то что в целом он характеризуется очень высоким профессиональным уровнем выполнения и к тому же отражает важные процессы, проходящие в последнее время в сфере творческой деятельности. Осознание этого факта позволит нам сформулировать основные задачи статьи.

Во-первых, необходимо собрать и обобщить фактические сведения, которые указывают на повышенный интерес российских художников к Монголии. *Во-вторых*, определить, под влиянием каких факторов он сформировался и в чем именно заключалась суть совершившейся перемены в восприятии нашей страны российскими художниками, для многих из которых Монголия постепенно стала настоящим духовным отечеством. *В-третьих*, мы постараемся показать, в какие художественные формы облекались их впечатления от нашей страны, что потребует стилистического и иконографического анализа ряда произведений современных российских художников.

Социокультурный аспект художественных связей России и Монголии в XXI веке

Нам представляется необходимым выделить два фактора, которые сыграли определяющую роль в радикальном переформатировании системы взаимосвязей, существовавших между художественными школами Монголии и Советского Союза. *Во-первых*, после 1990 года прекратили свое существование или подверглись значительному изменению социальные институты, которые регулировали основные процессы в сфере творческого взаимодействия. Государство как бы самоустранилось, предоставив главную роль частной инициативе. Министерства культуры обеих стран в трудное время демократических перемен в 1990-х годах и последующей стабилизации достаточно быстро утратили тесный контакт. Практика отправки молодых монгольских художников на учебу в Российскую Федерацию на время фактически прервалась, а когда ближе к концу 1990-х годов была возобновлена, то ее объем оказался несопоставимым с прежним.

Основная работа по поддержанию творческих связей с нашей стороны оказалась сконцентрированной в общественных организациях вроде Союза художников Монголии, музеях или учебных заведениях (Национальной художественной галерее Монголии, Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана при Монгольском национальном университете искусств и культуры). Со стороны Российской Федерации основной движущей силой в настоящее время служит Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств во главе с доктором философских наук, профессором

М.Ю. Шишиным, который часто приезжает в нашу страну. Совместно с российскими коллегами мы организуем различные творческие мероприятия и устраиваем научные конференции, вместе принимаем участие в разнообразных проектах по изучению культурного наследия Монголии.

Интенсивность их проведения говорит о том, что художественные связи между обеими национальными школами никогда не были оборваны полностью. Вот несколько фактов, говорящих о том, что российские художники по-прежнему продолжают испытывать горячий интерес к нашей стране, куда охотно отправляются по делам (например, для организации выставок) или просто за вдохновением, черпая здесь силу для творческой работы.[1] Летом 2000 года в краеведческом музее в городе Ульгий состоялась персональная выставка Ф.С. Торхова «Земля Баян-Ульгия». Вслед за ней последовала целая серия важных экспозиций в России и Монголии, в которых активнейшее участие принимали он сам и многие другие российские художники [2, с. 219]. Вот лишь некоторые из них: Ф.С. Торхов («На просторах Монголии», Городской музей, Эрдэнэт, 2001; «Алтай — Монголия», Улан-Батор и Новосибирск, 2002; «Монголия в образах и лицах», Детская художественная школа № 1, Барнаул, 2003, Музей Дзанабадзара, 2005; «Монголия. Мои современники», Улан-Батор, 2008; «Алтай — Монголия», Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, 2010; «На просторах Монголии. Живопись Ф.С. Торхова, А.П. Щетинина», Краеведческий музей, Алейск, 2012), М.Я. Будкеев («Монголия», Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, 2002), С.А. Боженко (персональная выставка в государственном университете в Ховде, 2007; «Монголия: природа и люди Великой степи», Государственный музей истории, литературы, искусства, культуры Алтая, Барнаул, 2008). Даже не упоминая о бесчисленных отчетных выставках, подводивших итог летнего пленэра, который на регулярной основе проходил в Монголии, назовем ряд экспозиций, где были представлены «монгольские» работы ряда замечательных российских мастеров: «Монголия в произведениях алтайских художников» (Арт-галерея Щетининых, Барнаул, 2011), «Азия: образ открывается» (Алтайское краевое отделение Союза художников, Барнаул, 2014), «По странам мира» (там же, 2016), «Алтай — Монголия» (Алтайский государственный краеведческий музей, 2018) и другие [2, с. 222].

Из недавних событий можно также упомянуть выставки «Экспедиционный дневник: Алтай — Монголия» (выставочный зал Российского государственного гуманитарного университета, Москва, 2018), «Ветер Монголии» (Национальный музей Бурятии, Художественный музей имени Ц. Сампилова, Улан-Удэ, 2019), на которой были представлены работы сибирских и монгольских художников; выставку, посвященную столетию установления дипломатических отношений между Россией и Монголией (музей «Город», Барнаул, 2021, более 250 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства на тему нашей страны), «Монголия глазами друзей» (галерея «Академия», Красноярск, 2022). Также назовем ряд персональных экспозиций вроде выставки «Неотпитая чаша. Монгольский Алтай Анатолия Щетинина» (Музей искусства Востока, Москва, 2021), «Экспедиционный дневник. Р. Яушев, О. Яушева, В. Анисимов», где также экспонировались произведения, посвященные нашей стране (Музейно-выставочный комплекс Российской академии художеств «Галерея искусств Зураба Церетели», Москва, 2023).

Общим девизом российских художников, для кого наша страна служит в качестве неизменного творческого ориентира и одновременно неисчерпаемого источника вдохновения, могло бы стать наименование персональной экспозиции Ф.С. Торхова, открытой в Улан-Баторе в октябре 2010 года. Она называлась так: «Монголия — моя малая родина». Трудно представить себе что-то еще, что могло бы лучше выразить чувство любви и глубокой душевной привязанности, которые многие российские художники испытывали и продолжают испытывать по отношению к нашей стране. Символично, что эта экспозиция оказалась для Торхова последней из тех, которые он устраивал в Монголии, отчего ее наименование звучит как завещание и одновременно как трогательное признание в любви.

Важную роль в поддержании контактов между художниками обеих стран также играют разнообразные творческие экспедиции и совместные пленэры российских и монгольских живописцев, которые по традиции практически ежегодно проходят на нашей земле. Большое значение для развития монгольско-российских художественных связей имели поездки, прошедшие под эгидой Союза монгольских художников в 2024 году: совместная экспедиция на Халхин-Гол по случаю 85-летнего юбилея сражения в тех местах (май)[2] и длительная поездка по следам монгольского путешествия Н.К. Рериха (август).

Большим успехом в современной России пользуется самобытное искусство монгольских

[1] Ценным источником фактических сведений являются работы Е.Ю. Пешкова [2; 3].

[2] По результатам поездки планируется издание альбома с фотографиями написанных в Монголии картин российских и монгольских художников, выполненными выдающимся фотографом и фотохудожником А.В. Клюевым, лауреатом премии Правительства Российской Федерации в области культуры (2009).

художников. В 2006 году в Барнауле прошла экспозиция «Голубое небо», на которой представили свои работы З. Уянга, С. Баярбаатар, Б. Гантулга и другие. Устраивались и совместные экспозиции вроде передвижной выставки 2008 года «Россия — Монголия», показанной в Москве в Центральном доме работников искусств, или выставки «Алтай — Ульгий. Искусство без предела» (краеведческий музей, Ульгий, 2010). Летом 2023 года в художественном музее Иркутска открылась выставка с выразительным названием «Красивая страна Монголия», на которой было представлено более 50 произведений живописи и графики наших мастеров — членов Союза художников Монголии.

Упоминая об этих событиях, мы хотели бы подчеркнуть, что теперь, когда полностью исчезли прежние организационные рамки, тяготение российских художников к Монголии приобрело более индивидуальный характер, став делом личного и вполне осознанного выбора, который оттого обладает глубоко принципиальным характером обоснования жизненной позиции, выражением нравственного и творческого кредо. В наши дни к нам приезжают не по партийной разнарядке и не по распоряжению ЦК КПСС, а по зову сердца. Как следствие, восприятие нашей страны и нас самих значительно изменилось: для многих российских художников Монголия стала не только настоящим источником творческих замыслов, но и территорией самопознания, где волшебным образом пробуждаются прежде неведомые творческие силы. *Она стала местом силы для современного российского искусства.*

С данным обстоятельством, которое представляется нам крайне важным, связан *второй фактор* в развитии художественных связей между Монголией и Россией. В период социализма, когда господствовали нормы социалистического реализма, советские художники были целиком сконцентрированы на воссоздании повседневной реальности Монголии, что выразилось в интенсивном развитии портрета, пейзажа и бытовой живописи, то есть тех жанров, задача которых состоит в воспроизведении натурных впечатлений. Вот отчего многие произведения из советского фонда Национальной галереи были выполнены непосредственно с натуры. Теперь всё изменилось, поскольку современные российские художники смогли открыть для себя иную Монголию, обитающую в памятниках ее древнего искусства, легендарных преданиях и духовных практиках. Их Монголия — это страна, где можно прикоснуться к осознанию таинственных основ человеческого бытия, что наполняет их работы глубоким этико-философским значением. Как мы постараемся показать, образ Монголии в современном российском искусстве обрел дополнительное историческое измерение, что парадоксальным образом сделало его остро актуальным и современным, созвучным тому, что происходит ныне в нашей стране. Иными словами, для русской школы Монголия является не только локацией на карте, но и служит в качестве некоей духовной константы, сосредоточившей в себе поразительное богатство смыслов и таинственных значений.

Образы Монголии в современном российском искусстве

Применительно к ситуации в современном российском искусстве, где монгольская тема встречается очень часто, правильнее использовать слово «образ» во множественном числе, поскольку наша страна присутствует в нем как на редкость многоликая и разнообразная, открываясь самыми разными своими сторонами. Причину, вероятнее всего, следует искать в том, что, как это ни удивительно, в наши дни количество российских художников, которые приезжают в Монголию для творческой работы, заметно выросло по сравнению со временем существования Советского Союза, а значит, у каждого из них она оставила в душе особый след, что отразилось и в их собственных произведениях, любое из которых по-своему уникально.

Утрата поддержки со стороны государства, разумеется, негативно сказалась на развитии контактов между учреждениями и общественными организациями вроде Союзов художников обеих стран, однако она не сыграла заметной роли в деятельности каждого отдельного мастера, определявшейся индивидуальными устремлениями и задачами. Исторически сложившееся тяготение к Монголии сформировало длительную и прочную традицию творческого взаимодействия, поэтому в настоящее время направляющим фактором развития контактов служит главным образом личная инициатива, хотя также имеет смысл принимать во внимание крупные общественные проекты и мероприятия вроде организации уже упоминавшихся совместных пленэров и творческих практик. Их участниками обычно выступают художники разных поколений, обладающие различными интересами, что предопределило поразительное разнообразие творческих результатов.

Среди немалого количества «монгольских» произведений российского искусства отчетливо прослеживаются две основные группы, различающиеся по стилистическим и содержательным признакам. В одной из них доминируют реалистические признаки художественного стиля, в другой определяющую роль играют модернистские тенденции. Как и полвека назад, российские художники по-прежнему создают большое количество реалистических картин и этюдов, основанных

на натурных впечатлениях, полученных в нашей стране. Они охотно изображают величественные ландшафты Монголии и нас самих в традиционных жанрах пейзажа и портрета. В качестве примера можно упомянуть искусство Анатолия Щетинина, которое в буквальном смысле слова выросло на почве нашей страны.[3] Впервые побывав в Монголии в 1984-м, он приехал сюда вновь в следующем году, чтобы затем еще не раз вернуться опять (всего живописец побывал в нашей стране семь раз). Результатом творческих путешествий стало множество портретов и пейзажей, которые с успехом демонстрировались на республиканских выставках.

Художник задумывает и предпочитает выполнять свои работы в согласии с традиционной парадигмой реалистического стиля, обогащенного выразительными приемами классического импрессионизма. К числу несомненных творческих удач Щетинина можно отнести написанный им портрет «Нямдаваа Жаргалеурэн из Манхан-Сомона» (1986, ил. 1). Уверенное размещение фигуры в пространстве и объемная лепка форм, типичные для реалистического искусства, соседствуют с элементами импрессионистической «скорописи», отчетливее всего заявляющей о себе в трактовке пейзажного фона, как бы истаивающего в солнечном мареве. Тем более плотной представляется корпусная живопись костюма и лица, тщательно проработанных кистью, густо насыщенной краской. Контраст направленного сфокусированного взгляда и наклона слегка опущенной головы сообщает естественную жизненность облику модели, поглядывающей на зрителя словно в ожидании слов восхищения.

Особенное внимание было уделено художником изображению нарядного костюма и украшений, образующих выразительный колористический акцент в цветовом строе картины. Здесь, как и в портрете мужчины, играющего на моринхуре («Голос древней Монголии. Артист горлового пения Дашдоржийн Цэрэндаваа», 2021, ил. 2), трудно не заметить преемственность с более ранними работами советских художников последней трети прошлого века, где воссоздание костюмно-предметного ансамбля составляло важную творческую задачу. Сходным образом обстояло дело с пейзажами, выполненными Щетининым, у которого образ природы всегда представлен в несколько гиперболизированных формах, позволяющих ощутить экспрессию живописной передачи бескрайнего пространства и колоссальных гор, глубоких озер и мощных кряжей, возвышающихся среди их неподвижной глади, что отражает ослепительно синее небо. Однако порой патетические интонации прославления могущества монгольской природы уступают место лирическим ноткам, особенно в тех случаях, когда художник любуется закатным свечением, ложащимся на отроги гор, от которых его отделяет река. Здесь нашла себе место юрта, вблизи которой пасется стадо и дремлет лошадка («Вечерний час», 2021, ил. 3).

Умелое соединение обоих контрастирующих начал, героического и житейски-обыденного, формирует основу образного строя в пейзажах Щетинина. Художнику удалось удачно подметить, что природный ландшафт нашей страны и сам по себе отличается поразительным единством противоположных качеств, отчего художественный образ Монголии в его картинах кажется волнующим и умиротворяющим в одно и то же время.

Работы Щетинина во многом продолжают тенденции реалистической живописи, в чем обнаруживается их близость к произведениям художников более старшего поколения, среди которых видное место принадлежало М.Я. Будкееву, занимавшему должность председателя правления Алтайской организации Союза художников (1971–1975).[4] Его живописные работы в тематическом отношении охватывают разные стороны повседневной жизни нашей страны. Однако всё, что бы ни показывал художник, предстает у него словно бы скованным каким-то летаргическим оцепенением, хотя и не кажется безжизненным. Сюжетная коллизия обычно отсутствует, что позволяет сосредоточиться на наблюдении натурных мотивов, порой представленных с какой-то сверхъестественной, необъяснимой точностью, будь то изображение традиционного халхского костюма («Саранцэцэг, дочь Монголии», 1984, ил. 4) или анималистика («Верблюд водовоз. Монголия», 2008). Умело обыгрывая совмещение в картинном пространстве приближенных и удаленных планов, Будкеев смог передать ощущение глубины в пейзаже, насыщенном мягким холодноватым светом, позволяющим рассмотреть мельчайшие архитектурные подробности и природные формы («Харахарин (древняя столица Монголии)»[5], 1999; «Каменная черепаха. Монголия, Харахарин», 2008).

Вместе с тем, реалистический стиль отнюдь не является доминирующим в искусстве российских художников, занятых энергичным поиском

[3] Анатолий Прокопьевич Щетинин (род. 1954) — живописец, член Союза художников России. Окончил Новоалтайское художественное училище (1978), занимался преподавательской деятельностью. Владелец художественной галереи в г. Барнауле.

[4] Михаил Яковлевич Будкеев (1922–2019) — участник Великой Отечественной войны, народный художник Российской Федерации (2007). Жил и работал в Барнауле. Автор портретов и пейзажей, выполненных в реалистическом стиле.

[5] Известна авторская реплика этой картины, выполненная в 2008 году, под названием «Монастырь-музей в Эрдэнэ-Дзу в Кара-Коруме».



1. **А.П. Щетинин. Нямдаваа Жаргалеурэн из Манхан-Сомона.** 1986. Холст, масло. 76 × 65. Рубцовская картинная галерея имени В.В. Тихонова. Изображение предоставлено автором

новых выразительных средств и технических приемов. Представление об этом можно было составить по следам выставки «Монголия глазами друзей» (2022, Красноярск), соединившей работы живописцев разных поколений и творческих интересов. Одни из них явно тяготели к реалистическому стилю (Е.В. Дёмкина, «Память времен», 2006; А.П. Щетинин, «Вечерний чай друзей», 2017, ил. 5), другим ближе были приемы импрессионистического письма (Е.В. Ильянкова, «Монголия.

2. **А.П. Щетинин. Голос древней Монголии. Артист горлового пения Дашдоржийн Цэрэндаваа.** 2021. Холст, масло. 120 × 100. Собственность художника. Изображение предоставлено автором





3. **А.П. Щетинин. Вечерний час. Стоянка на озере Хара-Ус-Нуур.** 2021. Холст, масло. 75 × 105. Собственность художника. Изображение предоставлено автором

Пустыня Гоби», 2018, ил. 6). Рядом с тщательно проработанными видами панорамных ландшафтов, соединивших в своих границах множество мотивов пейзажа (Л.Г. Кузнецов, «Утро. Гоби», 2018, ил. 7; Д.В. Октябрь, «Горы Монголии», 2018, ил. 8), соседствовали эскизы, выполненные в беглой манере, основную задачу которых составляла передача мимолетных эффектов освещения (В.В. Ковин, «Ночные исполины Гоби», 2018). Преобладал пейзаж, но также были выставлены картины на бытовые (И.В. Щетинина, «Под звуки моринхура», 2018) и исторические сюжеты (С.И. Казанцев, «Скиф в долине царей», 2020, ил. 9), в изобразительном строе которых присутствовали элементы стилизации в формате заимствований из художественных систем, явно чуждых реализму.

Если попытаться мысленно охватить всё разнообразие подходов и манер, представленных на выставке, то приходится еще раз отметить, что образ нашей страны в современном российском искусстве изменился до неузнаваемости в сравнении с тем, что было в XX веке. Теперь само понятие «Монголия», как отмечалось выше, приобрело редкую многомерность и сложность, как бы расслоившись, представляя взгляду самые разные грани нашей духовной и материальной культуры. Оттого художественный образ страны предстает в разных ипостасях даже в реалистическом искусстве, обычно подразумевающем определенное единство художнических устремлений и подходов. Тем более разнородной выглядит ситуация в области современного модернизма. Здесь можно выделить ряд отдельных направлений, отвечающих разнообразным интересам приезжающих в Монголию художников. Одни из них ищут вдохновение в историческом прошлом нашей родины. Другие заворожены ее напряженной духовной жизнью, стараясь в своем искусстве приблизиться к постижению уникального монгольского менталитета, впитывая в себя культурные достижения, которыми так богаты последние десятилетия. При этом особенно важно, что интерес к Монголии отчетливо заметен не только у тех живописцев, графиков и скульпторов, кто живет за Уралом, в Сибири или на Алтае и оттого в силу действия географического фактора оказывается особенно восприимчивым к воздействию монгольской культуры и искусства. Также имеет смысл отметить, что заметное тяготение к духовным ценностям Монголии различимо и у художников, приезжающих к нам из европейской части России.

4. **М.Я. Будкеев. Саранцэцэг, дочь Монголии.**
1984.
Холст, масло, оргалит.
95 × 75.
Собственность
С.М. Будкеева





5. **А.П. Щетинин. Вечерний чай друзей.** 2017. Холст, масло. 100 × 120. Собственность художника. Изображение предоставлено автором



6. **Е.В. Ильянкова. Монголия. Пустыня Гоби.** 2018. Холст, масло. 40 × 50. Собственность художника. Изображение предоставлено автором

7. **Л.Г. Кузнецов.**
Утро.
Гоби.
2018.
Холст, масло.
40 × 60.
Собственность
художника.
Изображение
предоставлено автором



8. **Д.В. Октябрь.**
Горы Монголии.
2019.
Холст, масло.
70 × 100.
Частная коллекция.
Изображение
предоставлено автором





9. **С.И. Казанцев. Скиф в Долине Царей.** 2015–2020. Холст, масло. 93 × 130. Собственность художника. Изображение предоставлено автором

При таком отношении особое значение приобретает историческое прошлое Монголии, воплотившееся в бесчисленном количестве сохранившихся древностей и археологических находок. Целый ряд российских художников черпают вдохновение в произведениях первобытного искусства, найденных на нашей территории. Оттуда в их произведения приходят образы, обладающие удивительно сложной генеалогией, исследование которой уводит к изучению петроглифов и скульптурных произведений, возникших еще в каменном веке. Обращение к артефактам, дошедшим из глубины доисторических времен, становится понятным в контексте развития особой концепции творчества, основанной на положениях метаистории (или, более точно, на метаисторическом подходе).

Его суть состоит во внерациональном постижении прошлого, основную роль в процессе которого играет творческая интуиция, или прозрение, позволяющее воссоздавать ход событий и причинно-следственную связь между ними на основе того, что может быть обозначено как историческое прозрение[6]. Ясно, что такой подход, основанный на развитом воображении, не имеет (или, вернее, имеет очень мало) общего с позицией исследователя, изучающего удаленные во времени события с точки зрения, скажем, эволюции производственных сил или классовой борьбы. Однако он таит в себе одну важную особенность, которая оказывается поистине неоценимой для творчески одаренного ума. Ее суть состоит в том, что любое проявление созидательной деятельности мыслится не как завершенное и раз и навсегда состоявшееся, отложившееся в законченные формы музейного экспоната. Оно воспринимается как принципиально открытый, не имеющий временных границ творческий процесс, нацеленный в будущее, где открывается возможность его дальнейшего развития в ходе интенсивного эстетического диалога.

Первенство в использовании определения «метаисторический» в применении к произведениям современных российских и монгольских художников, вдохновляющихся фантастической

[6] Подробнее о проблеме метаистории как метода познания исторического процесса см. [4; 5].

образностью древнего искусства, принадлежит российскому искусствоведу М.Ю. Шишину. В свое время именно он впервые заговорил о направлении «метаисторического экспрессионизма» в искусстве Сибири и Монголии, которое справедливо рассматривал в контексте более широкого движения неоархаики. Под нею, в свою очередь, исследователь понимает творчество художников, которых «волнуют история, древние мифы и символы, этнические специфические формы искусства» [6, с. 210]. Что же касается развивающегося в рамках неоархаики движения метаисторического экспрессионизма, то под ним, по Шишину, следует понимать работы тех мастеров, для которых «характерно не просто обращение к прошлому, а глубокая рефлексия над историческими основаниями. Они стремятся вжиться в этот пласт культуры, не описывать исторические явления, а постараться понять их природу так, как их видел сам далекий предок» [7, с. 29, 30].

Если попытаться развить это наблюдение российского ученого, то можно было бы сказать, что основу творческого метода при таком подходе составляет особое «вчувствование»[7] в художественный строй памятника, возникшего в давнее время. В качестве исходного материала для подобных рефлексий служат произведения, созданные в до-каноническую эпоху, то есть еще до того, как оформилось понятие эстетического канона, или нормы, поставившее внеличностное начало в качестве руководящего элемента творческой активности. Существенно, что далеко не все из таких произведений имеют непосредственное отношение к нашей стране, поскольку подобные памятники также встречаются в Сибири и на Алтае. Однако, анализируя творчество российских художников, составляющих направление неоархаики, легко заметить, что для каждого из них путешествие в нашу страну составило важнейшую веху в духовной жизни, разделив ее на две части — до и после Монголии. Новый опыт, полученный на нашей земле, не только отложился в большом количестве произведений, порой составлявших целые серии «монгольских зарисовок». Он сформировал новый творческий подход, совершенно новый метод осмысления мира, видимого с такой позиции, когда в поле зрения попадают не отдельные и разобщенные, порой даже случайные проявления действительности, но сама она является взору в целом, взятая в наиболее важных своих сущностных основаниях.

Описываемые тенденции в начале XXI века оказались в равной степени характерными для художественной жизни Монголии и различных областей сибирского региона России (например, Бурятии или Алтайского края), где практически одновременно проходили похожие процессы, вызванные к жизни тенденциями национального возрождения. Они отчетливо проявились в творчестве Ларисы Пастушковой[8] [8]. Интерес к истории родного для нее Алтая и сформировавшимся там традициям художественного творчества естественным образом привел ее в Монголию, оказавшую огромное воздействие на искусство мастера. Ее восприятие нашей страны было особенным. Оно проявилось в интереснейших творческих результатах, оказавшихся совершенно непохожими на то, что оставили после себя предшественники, художники-реалисты 1970–1980-х годов, и даже на собственные ее работы, относившиеся к тому времени. Теперь фантазию Пастушковой властно увлекли за собой памятники древнейшего прошлого нашей страны, рассеянные на скалах и валунах в форме петроглифов, где в символически сжатой и в то же время поразительно ясной, наглядной форме нашли отображение мифопоэтические воззрения наших предков на окружающую природу.

Настойчивое стремление к воссозданию круга подобных представлений, сформулированных художником как бы заново, обернулось сложением на их основе комплекса современных мифов, объединенных с ними общностью космогонических представлений.[9] Художница как бы заново творит, а вернее — воссоздает миф, некогда помещавшийся в основании картины мира древних людей, обитавших среди монгольских скал и степей или в алтайских предгорьях. Закономерным последствием оказалось обращение к миру первобытного искусства, ставшего чем-то вроде энциклопедии воззрений древних. Так возникли идейные основания художественного направления, которое ныне именуется неоархаикой. Нам, впрочем, представляется более уместным термин «нео-примитивизм», поскольку он фокусирует внимание на эстетической природе данного явления, подразумевая, что мы имеем дело с новым витком

[7] Этот термин, в оригинале звучащий как *die Einführung*, составляет центральный элемент теории художественного творчества, созданной более ста лет назад германским ученым В. Воррингером.

[8] Лариса Николаевна Пастушкова (род. 1947) — член Союза художников России (1980), выпускница Московского художественно-промышленного училища имени М.И. Калинина. Живет и работает в Барнауле. Организатор группы «Номады», куратор проектов «Колибри в Сибири», «Азия: образ открывается» и др.

[9] Сама художница так выразила свое творческое кредо: «Я пытаюсь осмыслить свое мифическое пространство и Пространство Мифа как философские категории. Мифы, легенды, сказания — это духовное пространство всех культур, и без этого пространства человек просто не может развиваться… Всё искусство пронизано знаками и символами. На протяжении веков знаки менялись, трансформировались, преображались, но оставались изобразительными. Я пытаюсь выстроить, вернее, прочитать графемы по-своему. Сделать личную коллекцию метазнаков» [7, с. 32–33].

интереса к традиционному искусству и творческому переосмыслению его художественных форм.

К нео-примитивистскому направлению в современном искусстве примыкает работа Л.Н. Пастушковой «Призвание Громовника», своеобразный опыт неоязычества в формате станковой картины. Искусствоведы давно обратили внимание на поразительное сходство изображения в ней со знаменитым петроглифом, известным как «Смеющийся человек», который был обнаружен в западной Монголии [7, с. 32–33]. Теперь острохарактерный мотив, некогда высеченный на камне, получил живописное выражение в формате живописи маслом на холсте, облекшись благодаря этому в яркие краски жизни. То, что некогда было заключено в резко очерченных границах линий, процарапанных на каменной поверхности, стало подвижным и неопределенно-изменчивым, пронизанным витальной энергией. Линейный стиль уступил место живописному, оперирующему крупными пятнами насыщенного цвета. Картинная поверхность кажется вибрирующей, она пульсирует мощными волнами цвета. Кажется, что плоскость холста залита некоей одухотворенной материей, из которой, словно из какого-то первовещества, в потоках света является до-мифологическое божество, символизирующее грозную мощь природной стихии.

В связи с этим заслуживают внимания два важных обстоятельства, которые при более пристальном рассмотрении оказываются общими стилевыми признаками творчества ряда художников, относящихся к направлению метаисторического экспрессионизма (а значит, и неоархаики) и черпающих вдохновение в древнейшем искусстве, найденном на территории нашей страны. Во-первых, встреча с Монголией означала для них главным образом открытие новых возможностей колористической экспрессии, словно их краски оживают среди монгольского пейзажа, поразительно богатого разными цветовыми оттенками. Во-вторых, особые условия нашей общественной и приватной жизни, сохраняющие множество примет далеких времен вроде старинных бытовых обрядов или традиционных костюмов, естественным образом направляют мысль художников к уяснению того, что, собственно говоря, представляет собой исторический процесс и как прошедшее бывает связано с настоящим.

Устремление к пониманию сущностных оснований человеческого бытия ведет к созданию новых космогонических[10] концепций, способных убедительно объяснить их. С их помощью оказывается возможным показать, как протекал процесс формирования мира из той самой первоначальной материи света, цвета и всемирного духа, что как будто бы застыла на поверхности картин Л.Н. Пастушковой подобно окаменевшей лаве.

Мысленно устремляясь к доисторическим временам, российские художники ищут опору в приметах далекой древности, рассеянных повсюду в монгольском пейзаже. Таким всеохватным характером отмечено искусство другого представителя направления неоархаики, красноярского художника Николая Рыбакова[11]. Он много путешествовал в Центральной Азии, бывал в Монголии, где, по его собственному признанию, колоссальное впечатление на него произвела пустыня Гоби[12]. Там ему довелось пережить песчаную бурю, ожидание которой, по его позднейшим признаниям, вызвало к жизни ощущение наступающего Хаоса, когда померк свет и среди наступившей мглы окружающее пространство как бы сжалось, сократилось до обозримого предела. Полученные среди гобийских ландшафтов впечатления легли в основание ряда монгольских работ Рыбакова, отобразившись в живописной серии «Космогония» (ил. 10–12).

Ее сопричастность области абстрактного искусства не вызывает у нас сомнения. Цветовые потоки струятся по картинной поверхности, оставляя впечатление вечного движения, одухотворяющего прежде безжизненную материю. Она вздымается гребнями красочных волн, пузырится сгустками подцвеченных белил. С тонкими пленками лессировок, оживляющими ровную загрунтованную поверхность холста, соседствуют плотно положенные красочные слои, создающие ощущения компактной живописной фактуры. Цвет и свет как будто материализуются для того, чтобы сформировать состав первоматерии, из которой затем будет сотворен мир.

В этом отношении представляет особенный интерес сравнение «монгольских» произведений российских художников с их же собственными работами, выполненными еще в советское время. Различие между ними способно с особенной ясностью показать, как изменилась роль Монголии в качестве дающей стороны в напряженном эстетическом диалоге между обеими художественными школами. У нас имеется такая возможность. В 1984 году Л.Н. Пастушкова выполнила серию графических работ в технике пастели и темперной

[10] Космогония — учение о происхождении Вселенной.

[11] Николай Иосифович Рыбаков (род. 1947) — академик Российской академии художеств, заслуженный художник России, член СХР, Союза фотохудожников России, Петровской академии наук и искусств, Общества изящных искусств Франции (SNBA), Сибирской ассоциации исследователей первобытного искусства (САИПИ).

[12] «Космогонические странствия». Выставка произведений Николая Рыбакова // Российская академия художеств [сайт]. URL: https://rah.ru/news/detail.php?ID=33546 (дата обращения: 10.11.2024).

10. **Н.И. Рыбаков. Мерзлота (Избас).** 2017. Холст, масло. 136 × 180. Центр современного искусства, Тайпэнь, Тайвань. Изображение предоставлено автором



11. **Н.И. Рыбаков. Дракон, поющий в сухом лесу.** 2017. Холст, масло. 120 × 190. Собственность художника. Изображение предоставлено автором





12. **Н.И. Рыбаков. Кочевые тропы.** 2015. Холст, масло. 135 × 180. Собственность художника. Изображение предоставлено автором

живописи, незатейливо названную «Монгольские зарисовки», возникшую по следам творческой командировки в нашу страну. Ее тематика выглядит вполне традиционной, будучи выстроенной в основном на показе этнически самобытных мотивов национальной архитектуры, костюмов и монгольских ландшафтов. Некоторая новизна, скорее, заключается в художественных формах, которые характеризуются обобщенностью и усилением колористической выразительности, основанной на экспрессии чистых и беспримесных цветов, данных крупными пятнами в обрамлении таких же крупных стилизованных линий. Их переплетение вызывает в зрительской памяти отчетливое сближение с мотивами национального монгольского орнамента, вдохновлявшего российскую художницу поразительным разнообразием декоративных элементов, соединенных при помощи линейно-ритмических сочетаний и цветовых плоскостей (ил. 13). Иногда орнаментальные узоры сами становятся предметом изображения, формируя графическую основу листа.

В более поздних произведениях, возникших уже в наши дни, всё обстоит совершенно иначе. Отвлекаясь от показа натурных мотивов, мысль российской художницы устремляется к пониманию их духовной сущности. Способом ее передачи оказывается наделение основных технических средств живописи, основы (плетения холста) и субстанции красок, качествами одухотворенных элементов, зримо воссоздающих самый акт творения, рождения форм из первоначального хаоса (ил. 14, 15).

В этом смысле не будет преувеличением сказать, что монгольские мотивы уже в силу своей древности, сопричастности глубинным пластам мировой истории содействуют пробуждению философских рефлексий, затрагивающих основополагающие вопросы бытия. Ключом к их пониманию служат памятники древнейшего искусства на территории Сибири, Алтая и Монголии, содержащие в себе нечто вроде культурного кода, расшифровка которого способна приблизить к постижению основ мировосприятия их создателей. Об этом речь шла выше, и поэтому всё, что мы бы хотели

13. **Л.Н. Пастушкова. Тонгулак. Из серии «Монгольские зарисовки».** 1984. Бумага, темпера, пастель. 50,4 × 42,9. Государственный художественный музей Алтайского края, КП-9445, Г-3996





14. **Л.Н. Пастушкова. Графема № 8. Дикий зверь. Из серии «Вольное прочтение мифологических графем».**
2005–2007.
Бумага серая, смешанная техника, коллаж.
50 × 70.
Томский областной художественный музей, КП-10107

сейчас отметить, состоит в констатации факта: современные художники в поисках творческого вдохновения вновь и вновь настойчиво обращаются к этим памятникам за помощью. Характерной в этом отношении выглядит деятельность Н.И. Рыбакова, опубликовавшего ряд научных статей, посвященных изучению древнейших петроглифов. При этом дело не ограничивается исследованием одних наскальных рисунков. В поле зрения современных российских художников попадают и другие проявления «художественной воли»[13] древних народов, в которых отпечатались их мифолого-религиозные представления.

В этом отношении большой интерес представляет деятельность бурятского скульптора Зандана Дугарова[14], для которого основным источником вдохновения послужили древнейшие памятники скульптуры и декоративно-прикладного искусства, найденные в Забайкальском крае и в Монголии. Ваятель должен был внимательно изучить бронзовые изделия, изображающие животных, которые датируются временем I–III вв. до н.э., и известные по раскопкам гуннских погребений на территории нашей страны. Одним из самых известных памятников материальной культуры такого типа является знаменитое изображение лошади (бронза, позолота), обнаруженное в так называемой второй гуннской могиле из Дуурлиг-нарс, аймак Хэнтий. Трактовка форм отличается компактностью и утрированной выразительностью объемов, они предельно обобщены, хотя притом сохраняют узнаваемый характер, позволяя опознать изображение лошади.

Декоративно-прикладное искусство племенных союзов хунну (сюнну), обладавших исключительно развитой материальной культурой, характеризовалось высоким уровнем владения техническими приемами обработки металла, выразительной

[13] Этот термин (*der Kunstwollen*) был введен в искусствознание в конце XIX века выдающимся австрийским историком искусства Алоизом Риглем.

[14] Зандан Даши-Нимаевич Дугаров (1965–2023) — бурятский скульптор. Окончил Высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухиной, заслуженный художник Республики Бурятия (2007).

15. **Л.Н. Пастушкова.**
Стены.
Из серии «Монголия».
2021.
Холст, акрил.
100 × 80.
Собственность
художника.
Изображение
предоставлено автором





16. **З.Д.-Н. Дугаров. Лось и медведь.** 2014. Бронза, литье, камень. 38 × 48 × 16. Частная коллекция. Источник: журнал «Коллекция», sammlung.ru

трактовкой зооморфных мотивов, тонкой орнаментальной стилизацией. В качестве примера совершенного искусства гуннских мастеров упомянем знаменитую золотую застежку из сибирской коллекции Петра I из Государственного Эрмитажа (V–IV века до н.э.). Причудливые зооморфные образы бронзовых скульптур Дугарова были явно навеяны изделиями такого рода. Ваятель ценит выразительность преувеличенно ровных и гладких поверхностей металлических изделий, изгибающуюся, словно лук, линию контура («Лось и медведь», 2014, ил. 16). В облике животных часто бывают подчеркнуты, даже утрированы приметы хищности, сообщающие таким изделиям сходство с первобытными амулетами, которые выполняли функцию оберегов для своих владельцев, отпугивая злых духов. Особенной выразительностью отличаются изображения птиц, непроницаемо таинственных и в то же время грозных, таящих в себе сложное внутреннее содержание, порой недоступное для понимания зрителя («Птица 1. Глухарь», 2006). Утрируя экспрессию их облика, иногда даже обретающего черты гротеска, З. Дугаров как будто стремится увидеть свои анималистические модели глазами древнего ваятеля, одновременно наделяя их качествами, заставляющими вспомнить о первобытном анимизме[15], где природный мир населен множеством одушевленных явлений.

Двигаясь в этом направлении, бурятский скульптор должен был прийти к открытию комплекса древних мифологических представлений, коренящихся в индуизме и в буддийской традиции, которые в разное время проникли в Монголию, отпечатавшись в первоклассных памятниках искусства. Ему принадлежит изображение мифической птицы Гаруда (2011, ил. 17), царя пернатых, в индуистской мифологии удивительным образом соединившего черты птицы и человека. Однако скульптура Дугарова менее всего похожа на странную комбинацию зооморфных и антропоморфных мотивов, которыми отмечено изображение Гаруды, к примеру, в индийском искусстве. Художник, напротив, стремится уйти от передачи сходства, фокусируя творческие усилия на выявлении экспрессии «чистых» монолитных форм, обладающих поразительно сильной экспрессией скользящих поверхностей и текучих контуров.

[15] Анимизм — архаичные религиозные представления, основанные на вере в одушевленность природы.



17. **З.Д-Н. Дугаров. Гаруда.**
2011.
Бронза, литье, камень.
40 × 28.
Частная коллекция.
Источник: artmajeur.com

Анималистические мотивы, заимствованные из древних памятников Алтая и Монголии, оживают в графике алтайского художника Валерия Тебекова[16]. Его интерес к нашей стране ведет свое начало с тех далеких времен, когда в начале 1970-х годов будущий мастер служил здесь в советских войсках в центральной части страны. «Монголия с ее удивительными пейзажами, необычными красками степей, гор, закатов, красочным оформлением монастырей, богатством орнаментов в народном искусстве, большим числом петроглифов и других древностей способна разбудить художника в любом человеке, а уж тем более в том, кто почувствовал радость творчества» [9, с. 128]. Приведенные слова принадлежат М.Ю. Шишину, наиболее крупному специалисту по современному монгольскому искусству в России, который посвятил отдельную статью анализу творчества Тебекова. В ней ученый верно отметил мифопоэтическую основу его работ, творчески обыгрывающих семантику памятников древнего искусства, которые осмыслены в качестве носителей высшего духовного смысла. По словам Шишина, «он [художник] целостно — в живописных произведениях, в сценографии, в графике — проводит тему этнической уникальности, древности алтайской культуры, передает мифопоэтическую картину мира» [9, с. 130]. Отсюда — плотная насыщенность смыслами, редкое богатство содержательных планов, тщательная проработка символических взаимосвязей, характеризующая работы В.Г. Тебекова. Одна из лучших в их ряду — это графический лист «Над землей Алтая» (тушь, перо), буквально перегруженный разнообразными смыслами, подчеркнутыми благодаря легкой утрировке художественных форм. Многие образы, возникающие в нем, имеют древнюю генеалогию, восходя к древним памятникам Алтая и Монголии (Цагаан-Салаа) (к примеру, образ быка).

Выводы

Рассмотрение обширного круга событий и явлений современной художественной жизни России позволяет сделать вывод о том, что в условиях, когда поддержка со стороны государства практически утратилась, творческие контакты между обеими художественными школами, монгольской и русской, не только не прекратились, но, напротив, даже интенсифицировались. В новых общественно-политических условиях, когда доминирующее место заняла частная инициатива, а организующие функции перешли от государственных учреждений к учебным заведениям, музеям и творческим союзам, увлечение Монголией приобрело куда более прочувствованный и личный, индивидуально окрашенный характер. О пристальном внимании российских художников к нашей стране свидетельствует поразительно большое количество выставок за последние четверть века, на которых экспонировались работы, показывающие сцены повседневной жизни Монголии и ее пейзажи. Также важную роль в поддержании профессиональных контактов играет практика организации совместных пленэров и других мероприятий, имеющих задачей сблизить обе художественные школы, познакомив их представителей с достижениями коллег.

Анализ образно-художественного строя произведений позволяет сделать вывод о том, что в современном российском искусстве, когда оно обращается к монгольской теме, отчетливо заметны две основные тенденции. Первая связана с развитием реалистических принципов в творческой деятельности, результаты которой представлены большим количеством пейзажей и портретных изображений. К реалистическому направлению, которое во многом продолжает достижения предшествующего этапа, относятся произведения А.П. Щетинина, М.Я. Будкеева и ряда других художников, чье творчество было представлено на экспозиции «Монголия глазами друзей» (2022, Красноярск).

Другую линию образно-стилистического развития образуют произведения, объединяющим началом для которых служит принадлежность их авторов к метаисторическому подходу. Его суть заключается в интуитивном проникновении в сущность исторических событий. Для российских художников подобный подход открывает возможность изучения памятников искусства доисторического времени и дальнейшего развития заключенных в них творческих возможностей. Двигаясь в этом направлении, которое предоставляет в их распоряжение большое число древнейших символов и архетипических изобразительных мотивов, они приходят к воссозданию на такой основе картины мира, свойственной создателям подобных артефактов. Опыты современного мифотворчества представлены в произведениях Л.Н. Пастушковой, Н.И. Рыбакова, З.Д.-Н. Дугарова, В.Г. Тебекова и других мастеров, для которых определяющую роль сыграли древнейшие произведения изобразительного искусства, возникшие на территории нашей страны.

Список источников

1. Чутчева К.А. Изобразительное искусство Монголии в контексте влияния русской художественной школы : дис. … канд. искусствоведения. Барнаул, 2006. 297 с.
2. Пешков Е.Ю. Хронология истории взаимоотношений российского Алтая и Монголии XXI века в области изобразительного искусства // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 57. С. 217–226.
3. Пешков Е.Ю. Тема Монголии в изобразительном искусстве Алтая : дис. … канд. искусствоведения. Барнаул, 2022. 239 с.
4. Брагин А.В. Метаисторический метод в исследовании истории человечества. В.С. Соловьёв и Д.Л. Андреев // Соловьевские исследования. 2001. № 2. С. 109–116.
5. Потамская В.П. Историческая репрезентация и метаистория в философии Х. Уайта // Вестник Тверского Государственного университета. Серия «Философия». 2016. № 2. С. 223–241.
6. Шишин М.Ю. Основные черты стиля «метаисторический экспрессионизм» и его проявление в искусстве современных художников Сибири и Монголии // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 11 (85). С. 208–212.
7. Искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI в.: очерки истории и теории / под ред. М.Ю. Шишина и др. Барнаул: Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, 2018. 321 с.
8. Пешков Е.Ю. Творчество Л.Н. Пастушковой // Культурное наследие Сибири. 2020. № 2 (30). С. 174–180.
9. Шишин М.Ю. Графика Валерия Тебекова // Идеи и идеалы. 2015. Т. 1. № 1 (23). С. 127–135.

References

1. Chutcheva, K.A. (2006) *Fine art of Mongolia in the context of the influence of the Russian art school.* Cand. Art Sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
2. Peshkov, E.Yu. (2021) ‘Chronology of the history of relations between Russian Altai and Mongolia of the 21st century in the field of visual arts’, *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv = Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts,* (57), pp. 217–226. (In Russ.)
3. Peshkov, E.Yu. (2022) *The theme of Mongolia in the fine arts of Altai.* Cand. Art Sci. thesis. Barnaul. (In Russ.)
4. Bragin, A.V. (2001) ‘Metahistorical method in the study of human history. V.S. Soloviev and D.L. Andreev’, *Solov’evskie issledovaniya = Solovyov studies,* (2), pp. 109–116. (In Russ.)
5. Potamskaya, V.P. (2016) ‘Historical representation and metahistory in H. White’s philosophy’, *Vestnik TVGU. Seriya: Philosophiya = Herald of Tver state university. Series: Philosophy,* (2), pp. 223–241. (In Russ.)
6. Shishin, M.Yu. (2017) ‘The main features of the style “metahistorical expressionism” and its manifestation in the art of the contemporary artists of Siberia and Mongolia’, *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice,* (11), pp. 208–212. (In Russ.)
7. Shishin, M.Yu. et al. (eds.) *Art of Siberia and Mongolia of the 20th – early 21st centuries: essays on history and theory.* Barnaul: Altai State Technical University. (In Russ.)
8. Peshkov, E.Yu. (2020) ‘L.N. Pastushkova’s creativity’, *Kulturnoye naslediye Sibiri = Cultural Heritage of Siberia*, (2), pp. 174–180. (In Russ.)
9. Shishin, M.Yu. (2015) ‘Valery Tebekov’s graphics’, *Idei i idealy = Ideas and Ideals,* 1(23), pp. 127–135. (In Russ.)

Информация об авторах

Бямбажавын Сарантуяа, директор, Монгольский национальный исторический музей, Улан-Батор, Монголия. Почетный профессор Академии изобразительных искусств Монголии, zaa_saraa@yahoo.com.

Доржсурэнгийн Уранчимэг, PhD (искусствоведение), профессор, директор Академии изобразительного искусства имени Д. Амгалана, Монгольский национальный университет искусств и культуры, Улан-Батор, Монголия. Член совета Европейской лиги институтов искусств (ELIA), почетный член Российской академии художеств, uranchimeg_fineart@yahoo.com.

Information about the authors

Byambajav Sarantuya, Director, National Museum of Mongolian History, Ulaanbaatar, Mongolia. Honorary Professor of the Academy of Fine Arts of Mongolia, zaa_saraa@yahoo.com.

Dorjsurengiin Uranchimeg, PhD in Arts, Professor, Director of the D. Amgalan Academy of Fine Arts, the Mongolian National University of Arts and Culture, Ulaanbaatar, Mongolia. Member of the Council of the European League of Institutes of Arts (ELIA), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, uranchimeg_fineart@yahoo.com.

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

Статья поступила в редакцию 20.12.2024; одобрена после рецензирования 17.01.2025; принята к публикации 27.01.2025.

The article was received by the editorial board on 20 December 2024; approved after reviewing on 17 January 2025; accepted for publication on 27 January 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 326–335. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 326–335. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.037.5(620)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.019

Пионер египетского сюрреализма: Рамзес Юнан



Чжан Чаньюань [a, b]

[a] *Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина, Москва, Российская Федерация*
[b] *Нанкинский центр креативного дизайна Ли Ми, Нанкин, Китайская Народная Республика*
1299357200@qq.com

Аннотация. Статья посвящена личности и творческой деятельности Рамзеса Юнана, выдающегося египетского художника-сюрреалиста XX века, талантливого теоретика живописи, критика и переводчика, одного из лидеров авангардной группы “Art et Liberté” («Искусство и свобода»), сыгравшей значительную роль в реформе современного изобразительного искусства Египта. Актуальность обращения к сюрреалистическому творчеству Рамзеса Юнана, о котором полностью отсутствуют русскоязычные научные публикации, обусловлена следующим. В 2000-е годы возрос интерес к истории, культуре и искусству арабских стран. Фокус на исследовании внутреннего мира человека, художественное выражение сложных мыслей и эмоций, символическая передача социальных и политических идей приобретают особую значимость в напряженные периоды человеческой истории — как во время возникновения сюрреализма в начале XX века, так и в наши дни. Обращаясь к вечным вопросам человеческого существования, сюрреализм стал не только важным художественным направлением, но и культурным феноменом, который продолжает влиять на современное искусство и мышление. В центре внимания автора статьи — период творческой биографии и работы египетского культурного деятеля с середины 1930-х до середины 1940-х годов, время, когда происходило профессиональное становление мастера, формировался круг общения, интересов и морально-эстетических принципов,— этап, не получивший должного осмысления в работах зарубежных и российских ученых. Методология данного исследования базируется на системно-комплексном подходе, включающем сравнительно-исторический, биографический и герменевтический методы. Благодаря проведенной корреляции жизненного пути Рамзеса Юнана с историко-политическими событиями и социально-культурными процессами современной ему эпохи, впервые выявлены и критически осмыслены стилистические, нравственно-ценностные ориентиры и идейно-художественная стратегия мастера обозначенного периода, нашедшие яркое воплощение в его картинах, а также основополагающем литературном эссе «Цель современного художника». Исследование продемонстрировало, что Рамзес Юнан — одна из знаковых фигур в живописи Египта XX столетия, чья многоаспектная деятельность оказала существенное влияние на формирование нового культурного облика страны. Введение в научный обиход и критическое осмысление невостребованных ранее фактов биографии, рассмотрение прорывов художника-новатора, выступавшего за свободу самовыражения и социальную ответственность творца, а также осуществленный культурологический и искусствоведческий анализ его творческих работ вносит вклад в дальнейшую разработку заявленной проблематики, позволяя сформировать представление об одном из ключевых представителей египетского модернистского искусства, в частности, сюрреализма.

Ключевые слова: искусство Египта, египетские художники, сюрреализм, модернизм, субъективный реализм, Рамзес Юнан, искусство и свобода

© Чжан Ч., 2025

Для цитирования: Чжан Ч. Пионер египетского сюрреализма: Рамзес Юнан // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 326–335. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.019. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1163.

Original article

Founder of the Egyptian surrealism: Ramses Younan

Zhang Chanyuan [a, b]

[a] *Kosygin Russian State University (Technologies, Design, Art), Moscow, Russian Federation*
[b] *Nanjing Li Mi Creative Design Center, Nanjing, China*
1299357200@qq.com

Abstract. This article examines the personality and creative output of Ramses Younan, an outstanding Egyptian surrealist artist, painting theorist, critic and translator, leader of the avant-garde anti-fascist group “Art et Liberté”. The relevance of the work is considered in relation to the lack of publications about Ramses Yunan in Russian-language special literature, but also to the following. The focus on the exploration of the inner world of human, the artistic expression of complex thoughts and emotions, and the symbolic transmission of social and political ideas acquire special significance during periods of human history marked by tension, both during the emergence of surrealism in the early 20th century and in the present day. The exploration of perennial questions concerning human existence has elevated Surrealism from a mere artistic movement to a cultural phenomenon, one that continues to exert a profound influence on contemporary art and thought. The author’s focus is on the period of the creative biography of the Egyptian figure from the beginning of the 1930s to the end of the 1940s, the time when his professional formation takes place, a circle of communication, interests and ideological attitudes is formed. The research methodology is based on a system-integrated approach, including comparative historical, biographical and hermeneutic methods. Through the correlation of the life path of Ramses Younan with the historical and political events and socio-cultural processes of the epoch, the moral and value guidelines and the ideological and artistic strategy of the master were determined, which found a multifaceted embodiment in his paintings, literary essays, and critical articles. The study demonstrated that this is one of the iconic figures in 20th-century Egyptian painting, whose activities had a significant impact on the formation of a new cultural appearance of the country. The introduction of previously unclaimed facts of biography into scientific use and critical understanding, the consideration of the breakthroughs of the innovative artist who advocated freedom of expression and social responsibility of the creator, as well as the cultural and art history analysis of his creative works, contributes to the further development of the stated problem, allowing to form the ideas of the Russian-speaking audience about one of the key representatives of Egyptian modernist art, in particular, surrealism.
Keywords: Egyptian art of the 20th century, Egyptian painters, modernism, surrealism, subjective realism, Ramses Yunan, Art et Liberté

For citation: Zhang, Ch. (2025) ‘Founder of the Egyptian surrealism: Ramses Younan’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 326–335. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.019.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1163. (In Russ.)

Введение

Египет является одной из древнейших цивилизаций с уникальным культурно-историческим прошлым. Тем не менее в первой половине XX столетия становится актуальной проблематика культурного самоопределения, тесно связанная с общественно-политическими, историко-социальными процессами, происходящими в стране и мире. Это находит многоаспектное выражение в творчестве ряда египетских художников — признанных флагманов новой живописи (Махмуд Саид, Хусейн Юсеф Амин, Абдель Хади аль-Газзар, Хосни аль-Бенани, Хамед Нада, Юсеф Раафат и др.). Их работы, несмотря на внешний разрыв с традицией, стали «культурными символами эпохи формирования национального самосознания» народа современного Египта [1, с. 5] в условиях как антиколониального движения и неприятия консервативных установок, так и неуклонной глобализации и транскультурализма [2].

Постановка проблемы. В последние два десятилетия история египетского изобразительного искусства прошлого века получает осмысление в трудах зарубежных искусствоведов, культурологов. Появляется ряд научных трудов, статей, заполняющих существующие лакуны, в их числе: монография Лилиан Карнук «Современное искусство Египта: 1910–2003» (2005) [3], книга художника, скульптора и искусствоведа Усама Эль-Серуи «Изобразительное искусство в арабской республике Египет» (2016) [4], диссертация Амины Базиль Диаб «Транскультурная история современного искусства в Египте: брожения обоих миров» (2019) [5].

В ряду выдающихся представителей творческой интеллигенции, оказавших колоссальное влияние на «сценарий» развития современной египетской живописи в XX веке, особое место занимает художник-сюрреалист, писатель, критик и переводчик Рамзес Юнан (رمسيس يونان, *Ramses Younan*, 1913–1966). Египетский художник и скульптор Али Набиль Вахба (*Ali Nabil Wahba*) так сказал о нем: «Рамзес Юнан — рыцарь культуры и искусства,— ты всё еще присутствуешь среди нас, и мы всегда будем вдохновляться решительностью и смелостью твоей мысли».

В свете актуализации в XXI столетии научного интереса к искусству арабских стран, спустя более полувека маргинализации произошло «повторное открытие» творчества Р. Юнана[1]. Новую жизнь получают также переводы, критические работы, после длительного забвения публикуются обзорные статьи, освещающие разные аспекты деятельности этого выдающегося египетского деятеля. Среди крупных работ необходимо назвать монографию арабского искусствоведа Собхи аль-Шаруни «Мятежный интеллектуал Рамзес Юнан» (2016) [6], в которой представлен обзор жизни и творчества художника, а также каталог «Рамзес Юнан: крупинки песка» [7], выпущенный в 2021 году на английском языке под редакцией Сони Юнан, дочери художника[2], где хронологически систематизированы художественные работы Р. Юнана. Ценные сведения о сюрреалистическом движении в Египте, лидером которого стал Рамзес Юнан, содержатся в книге Сэма Бардауила «Сюрреализм в Египте: модернизм и группа “Искусство и свобода”» (2017) [8]. Обозначенные труды послужили основой для избранного ракурса данной статьи, в которой представлено критическое осмысление ключевого периода творческой биографии Рамзеса Юнана, не получившего должного осмысления в работах зарубежных авторов.

В российском искусствознании на сегодняшний день отсутствуют какие-либо исследования, посвященные Рамзесу Юнану (равно как и многим видным представителям египетской живописи XX века), а существующие публикации зарубежных авторов на французском, английском и арабском языках практически не комментируются в научной литературе. Это обстоятельство обусловило актуальность и научную новизну предлагаемой статьи, ***цель*** которой — реконструировать творческий путь и художественную практику Рамзеса Юнана 1930–1940-х годов, обозначить его роль в становлении альтернативного модернистского искусства Египта, в частности, сюрреализма, осуществить искусствоведческий анализ его репрезентативных творческих работ с опорой на ранее невостребованные, не переведенные на русский язык зарубежные источники, в том числе литературно-критическое наследие самого художника.

Методы. Методологическую базу данного исследования составляет системно-комплексный подход, включающий сравнительно-исторический, биографический и герменевтический методы, позволяющие осмыслить идейно-художественную стратегию Рамзеса Юнана, ставшего «пионером» египетского сюрреализма.

[1] В 2016 году картины Рамзеса Юнана и других членов группы “*Art et Liberté*” были продемонстрированы широкой общественности во Дворце искусств в Каире, в рамках долгосрочной передвижной выставки. В 2022 году, с целью сохранения культурного наследия страны, по директиве Министерства культуры Музей современного египетского искусства открыл новый зал имени Рамзеса Юнана. Здесь представлены 24 работы мастера, датированные 1960-ми годами: восемь картин маслом и шестнадцать эскизов, отданных в дар государству дочерями покойного художника.

[2] Книга подготовлена при содействии библиотеки Кандинского в Центре Жоржа Помпиду (Париж), где ныне хранятся архивы Рамзеса Юнана.

Профессиональное становление и творческие принципы Рамзеса Юнана

Рамзес Юнан родился в 1913 году в коптской христианской семье в городе Минья (Эль-Минья). Его незаурядные способности к рисованию позволили 16-летнему юноше поступить на факультет живописи в Школу изящных искусств в Каире[3] (*Egyptian School of Fine Arts* — далее ESFA). Это учебное заведение было основано принцем Юсуфом Камалем (Yūsuf Kamāl) в 1908 году и стало первым подобным учреждением в области культуры в странах арабского мира. Зарубежные исследователи справедливо называют ESFA отправной точкой современного искусства в Египте: школа стремилась воспитывать «национальных художников», выстраивая свою учебную программу по образцу французской академической системы[4]. Модель образования, принятая ESFA, и ее соответствие цели реализации египетского «художественного возрождения» являлись ключевыми темами множества арт-дискуссий первых десятилетий XX века. Многие из первых выпускников ESFA впоследствии составили знаменитое поколение «пионеров» Египта в искусстве (см. об этом: [9]).

О студенческом периоде биографии Рамзеса Юнана сведений практически нет. Известно только то, что в ESFA он обучался с 1929 по 1933 год, но диплом не получил из-за отказа сдавать выпускной экзамен. Как пишет американский исследователь Сэм Бордуил, этот молодой человек, уже тогда проявлявший смелость суждений относительно путей развития национальной живописи, покинул каирскую Школу изящных искусств «в знак протеста и из-за непреодолимой пропасти в творческих, интеллектуальных интересах между ним и его консервативно настроенными сверстниками и преподавателями» [10]. Амина Басиль Диаб связывает сложившуюся ситуацию с влиянием на Рамзеса Юнана идей прогрессивного египетского художника Хусейна Юсефа Амина (*Hussein Youssef Amin*), который много путешествовал по разным странам и активно внедрял на родине свои педагогические принципы преподавания живописи, отличные от системы ESFA [5, p. 217][5].

В 1934 году, получив сертификат преподавателя от Синдиката высшего образования, Рамзес Юнан устроился на работу сессионным учителем рисования в ряд государственных школ в Тантахе, Порт-Саиде и Каире. Вместе с тем его художественные и интеллектуальные поиски не ограничивались педагогической работой. Как нам удалось выяснить, он регулярно представлял свои картины на выставках, организованных в разных салонах Каира. Однако никто из зарубежных искусствоведов не упоминает значение в творческом становлении Рамзеса Юнана того времени деятельности каирской группы «Защитники искусства» (*Art Advocates Society*), к которой молодой художник присоединился в 1935 году.

Основателем и вдохновителем этого сообщества был талантливый живописец, скульптор и педагог Хабиб Горджи (*Habib Gorgi*) — автор первой книги на арабском языке о художественном образовании (1936), исследователь египетской идентичности посредством экспериментальных педагогических методов, внедряемых в обучение детей и молодежи. Хабиб Горджи в своей деятельности стремился к освобождению национального искусства от иностранного господства через отсутствие насаждения западных стилей в образовательном процессе прямо с начальной стадии, что формировало вектор, внешне противоположный устремлениям прогрессивных египетских деятелей, черпавших вдохновение как раз в новациях современных западных авангардистов. Однако, на наш взгляд, именно сотрудничество Рамзеса Юнана с группой *“Art Advocates Society”* в течение 1935–1937 годов во многом подготовило почву для личного интеллектуального роста художника. Имеется в виду, что творческое кредо Хабиба Горджи с его идеями отречения от консервативных постулатов европейской академической системы, укрепления национальной идентичности и социальной сущности искусства, оказало влияние на формирование дальнейшей идейно-художественной стратегии Рамзеса Юнана, складывавшейся в том числе в контексте общественного дискурса о культурном «застое» и кризисе в национальной живописи Египта 1930-х годов в целом[6].

Мировоззренческая позиция и нравственно-ценностные ориентиры будущего флагмана египетского сюрреализма нашли яркое и системное отражение в его резонансном литературно-критическом эссе «Цель современного художника» (*Ghayat al-rassam al-’asri / The aim of the modern artist,* 1938), опубликованном издательством *“Art*

[3] Ныне это факультет изящных искусств Хелуанского университета (*Helwan University*).

[4] В течение 10 лет (1908–1918) Школу изящных искусств в Каире возглавлял французский скульптор Гийом Лаплань (*Guillaume Laplagne*).

[5] В 1937 году Хусейн Юсеф Амин основал Союз преподавателей рисования (*Association des Professeurs de Dessin*), целью которого было обновление национальной образовательной системы в живописи.

[6] Дискуссии о векторах развития истинно национальной живописи Египта в современных условиях нашли отражение в появлении в 1930-е годы различных художественных объединений, арт-групп, среди них: «Усилия» (*Essaistes*), «Общество египетских художников» (*Association of Egyptian Artists*), «Новые востоковеды» (*The New Orientalists*), «Палитра» (*Palette Group*) и др. (см. об этом: [4, p. 59–60]).

Advocacy Society". Это главная и основополагающая теоретическая работа Рамзеса Юнана, отражающая динамику мысли египетского деятеля о национальном искусстве и современном обществе, облаченной в размышления о состоянии сюрреализма на международной арене сквозь призму теории Зигмунда Фрейда. Рассмотрение данной работы представляется важной и интересной аналитической задачей, позволяющей проникнуть в интеллектуальную «лабораторию» Рамзеса Юнана[7].

«Любая попытка понять природу искусства, которой не предшествует изучение человеческого "я", ориентации и потребностей, обречена на провал»,— сигнализирует художник в начале своей статьи. После характеристики трех структурных элементов личности, которые согласно австрийскому основателю психоанализа составляют «я» (*id, superego и ego*), Рамзес Юнан подчеркивает, что современное искусство не может и не должно игнорировать окружающую реальность: «Психологические конфликты, которые рождаются от взаимодействия между внешним миром и своим внутренним "я", являются тем необходимым материалом для работы художника» [11, p. 37]. Само искусство, по мнению Юнана,— это великая сила, обладающая «магической способностью создавать символы и находить воображаемые решения. Они действительно мнимые, но всё равно убедительные. Искусство может помочь нам организовать наши тревожные эмоции и определить свою позицию по жизненным проблемам» [11, p. 39]. Трудная задача художника спуститься «с его башни из слоновой кости» и испытать социальные, политические и моральные проблемы внешнего мира признается Юнаном в качестве важнейшего и неотъемлемого условия для создания действительно значимого произведения искусства.

Основное внимание в своем аналитическом эссе Рамзес Юнан уделяет дескриптивному анализу сюрреализма. Художник подробно проследил его развитие и охарактеризовал три категории живописной практики этого направления, используя авторскую терминологию. Первая — абсурдный сюрреализм (*absurd surrealism*) — связана прежде всего с такими мастерами, как Сальвадор Дали и Рене Магритт, творчество которых египетский художник резко критиковал за чрезмерную сосредоточенность на себе и ограниченность их ви́дения, за насильственное сочетание противоречивых элементов и создание абсурдных комбинаций визуальных символов. «Среди сюрреалистов нашлась группа, посвятившая свои усилия собиранию всех противоречивых и странных вещей, чтобы поместить их в совершенно несвязанный контекст,— пишет Юнан.— Так, девушка сидит посреди цветка, который распускается из пламени свечи… Корова танцует в центре комнаты, окна которой выходят на Эйфелеву башню… Скелет, с зонтом в руке, прогуливается среди деревьев, а рыбы поют на ветках…» [11, p. 40]. То есть он был глубоко убежден, что подобная практика слишком сосредоточена на личных впечатлениях и ограничивается созданием «сенсорных зрелищ», так как эти визуальные представления остаются на уровне поверхностной концепции, не достигая подлинного психологического исследования. «В результате такие картины превращаются лишь в замысловатую игру визуальных образов, лишенную глубокого анализа человеческого духа и социальных проблем» [11, p. 40].

В качестве второй категории направления Рамзес Юнан выделяет сюрреалистический автоматизм (*surrealist automatism*). Как метод творчества автоматизм предусматривал, что художник подавляет сознательный контроль и позволяет бессознательному руководить процессом, создавая образы спонтанно и без какого-либо предварительного замысла. Такая техника подразумевала случайное движение руки по бумаге, при этом разрыв с рациональным контролем способствовал появлению образов, частично порожденных бессознательным и, возможно, раскрывающих подавленные психологические аспекты.

По мнению египетского художника, метод автоматической живописи, акцентирующий внимание на свободном потоке бессознательного и создающий образы через случайность и импровизацию, обнажил те же самые недостатки, связанные с чрезмерной сосредоточенностью на себе (саморефлексии). «Искусство этих сюрреалистов слишком легко становится искусственным и преднамеренным; элементы, присутствующие в их произведениях, чаще всего порождаются именно сознанием, а не бессознательным воображением»,— заключает Юнан [11, p. 42]. Более того, он полагает, что чрезмерная свобода, предоставленная бессознательному, приводит к тому, что творчество утрачивает связь с коллективным опытом и не может мобилизовать социальные силы для преобразований. Центральная же идея сюрреализма, по убеждению египетского деятеля, заключается в призыве к социальной и моральной революции, а не в создании чисто художественного движения, индифферентного по отношению к действительности.

Техника «автоматического письма» позволила, по словам художника, разорвать связи с традиционным рационализмом, но она не смогла создать результативный изобразительный синтаксис и нарратив, способные вызвать социальные

[7] Перевод эссе Рамзеса Юнана на русский язык осуществлен автором данной статьи самостоятельно.

изменения в обществе, а потому автор эссе настаивает на том, что *«искусство должно выходить за рамки чисто психологического (психоаналитического) эксперимента»* (курсив наш.— *Прим. Ч. Ч.*) и стремиться к социальной критике, серьезному этическому размышлению [11, p. 43].

Рамзес Юнан в своей статье заявил: «Поскольку сюрреализм всё еще находится на экспериментальной стадии, он не в полной мере осознает свои возможности и ограничения. Его методы колеблются: то вправо, то влево, он идет вперед, но затем отступает, словно археолог, не знающий точно, где скрыты сокровища и какие сюрпризы ждут его в глубине земли» [11, с. 41]. Исходя из этого, египетский мастер выдвинул собственную концепцию *«субъективного реализма» (subjective realism)* как новую творческую практику (третья категория). Данный подход стремится преодолеть границы автоматизма и абсурдного коллажа, делая акцент на субъективном взгляде творца и глубокой связи с социальной реальностью. Художник утверждает, что «субъективный реализм» в качестве новой концепции сюрреалистической живописи — «доктрины» психологической истины — активно исследует подсознание, но основывается на *пересечении психологической правды и коллективной памяти.* Это не просто художественная адаптация сюрреалистических форм, а попытка *«включить символику и психологическую достоверность в визуальный язык»* (курсив наш.— *Прим. Ч. Ч.*) [11, p. 43], сохраняя при этом инновационный дух сюрреализма и формируя глубинные корреляции с локальным культурным опытом.

«Истинное египетское искусство не будет существовать, если нашему прошлому наследию не позволят взаимодействовать с международным наследием. Только это приведет к созданию фундамента для нашего современного искусства. Поэтому мы не должны бояться никаких инноваций, какими бы экстремальными они ни были, поскольку те, кто борется с инновациями под предлогом защиты нашей национальной идентичности, демонстрируют слабость своей веры в их потенциал для роста»,— заключает Рамзес Юнан.

Эссе продемонстрировало в 1938 году авангардистскую и во многом радикальную позицию художника, который осуществил смелую попытку *революционизировать концепцию современного египетского искусства* и порвать с «мелким диапазоном» пейзажей и портретов академии. Так зародилось движение египетского сюрреализма, в продвижении которого большую роль сыграла первая модернистская художественная группа “*Art et Liberté*” («Искусство и свобода»). Она возникла в Каире в 1938 году как акт интеллектуального протеста против фашизма, национализма и колониализма и стояла на защите абсолютной свободы художественного творчества. Основателем группы и ее лидером стал Рамзес Юнан. Его разносторонняя деятельность в рамках группы, а также роль этого творческого объединения в истории культуры Египта, не получившие какого-либо освещения в российском искусствоведении, заслуживает отдельного исследования. Обозначим главное — сотрудничество Рамзеса Юнана с “*Art et Liberté*” преобразовало его мятежные художественные искания в мощный символ культурного сопротивления разрушительной идеологии фашизма, социальному угнетению народов Африки. Это нашло отражение в многочисленных картинах художника, где он стремился построить «мост» между внутренним миром человека и коллективным социальным опытом, создав критическое и ангажированное искусство.

Анализ знаковых произведений Рамзеса Юнана 1930–1940-х годов

Учитывая ограниченные рамки статьи, рассмотрим две работы обозначенного периода, демонстрирующие идейно-художественную стратегию и концепцию сюрреализма Рамзеса Юнана, который актуализировал в своей живописи полемические нарративы и бросил вызов общественно-политическому, художественному статус-кво.

На сегодняшний день сведения о картинах художника 1930-х годов практически отсутствуют. Однако в результате поисковой деятельности нами была обнаружена ранняя работа мастера (1935), которая не рассматривалась и даже не упоминалась и в трудах зарубежных искусствоведов, так как более полувека она не была известна в изобразительных кругах (хранилась в частной коллекции) и лишь в XXI веке стала достоянием общественности (ил. 1). Данное полотно, на наш взгляд, является отправной точкой сюрреализма[8] в творчестве Рамзеса Юнана и очевидно репрезентирует его концепцию «субъективного реализма», теоретически обоснованную художником в своем эссе спустя три года.

Сразу обращает на себя внимание очевидное сходство изобразительного синтаксиса картины Рамзеса Юнана с сюрреалистическими «канонами» некоторых полотен Сальвадора Дали (например, *“Le Sommeil”* («Сон»), 1937).

Однако Рамзес Юнан сквозь призму сюрреалистических визуальных парадоксов поднимает здесь острую проблему социального неравенства и нищеты, запечатлевая в образах-символах суровые реалии социально-экономического и духовного кризиса, переживаемого в Египте того времени.

[8] Эта работа была впервые выставлена в 2016 году в парижском Центре Помпиду в рамках экспозиции под названием «Искусство и свобода: разрыв, война и сюрреализм в Египте (1938–1948)».



1. **Рамзес Юнан.**
Без названия.
1935.
Холст, масло.
50 × 37,4.
Источник: sothebys.com

Идея пропасти между богатыми и неимущими акцентируется в визуальном нарративе картины. Можно интерпретировать доминирующую фигуру, расположенную в центре верхней части холста, как изображение власть имущих, слуг «золотого тельца». Гипертрофированное человеческое лицо с геометрическими, словно высеченными из камня чертами, включая длинный угловатый нос, большие глубоко посаженные глаза и выдающиеся скулы олицетворяют мощную силу, уверенность и властность. Эта подавляющая фигура с одной стороны, как столп (мощная шея головы-статуи), «прорастает» внутрь пространства, захватывая его, а с другой — она, словно крылатый сфинкс (элемент культурного кода), воспаряет над двумя обезличенными, обнаженными женщинами-формами, которые покорно стоят по обе стороны, олицетворяя безмолвных членов общества, поддерживающих пирамиду богатства и власти.

Вторым смысловым центром картины, куда стягиваются нити визуального нарратива, становится безликая фигура человека в нижней части холста, словно «заточенная» в черный круг. Его поза — на корточках, спрятав голову в коленях,— напоминает положение эмбриона во чреве, что символизирует в данном контексте безволие, беспомощность,



2. **Рамзес Юнан. Contre le Mur (Напротив стены).** 1944. Холст, масло. 37 × 47,4. Частная коллекция. Источник: [12, p. 176–177]

страх и трагическую предопределенность дальнейшей судьбы. Колористическая драматургия выстраивается на контрасте песочно-желтых, оранжево-серых тонов с землисто-серым и черным цветами, усиливая эмоционально-смысловые аспекты полотна.

Одним из знаковых сюрреалистических произведений Рамзеса Юнана, получивших большой резонанс в изобразительных кругах, стала картина *“Contre le Mur”* («Напротив стены», 1944, ил. 2). Отметим, что в работах живописца 1940-х годов образ женщины часто занимает центральное место, становясь важнейшим элементом его социальной критики и художественных исканий. Подобное внимание было обусловлено тем, что в то время тотальная нищета, война и угнетение вынуждали многих представительниц прекрасного пола заниматься проституцией, становившихся так называемыми городскими женщинами, маргинализированными в египетском обществе.

От содержания до формы картина Рамзеса Юнана безапелляционно бросала вызов социуму того времени. На первом плане полотна находится молодая женщина, беспомощно лежащая на земле. Ее непропорциональное, искаженно-искалеченное, скрученное тело, огромные глаза, полные невыразимой боли, вызывают чувство опустошенности, подавленности и безысходности. Песочный фон картины, отсылающий к образу пустыни, является как ярким отображением географического ландшафта Египта, так и метафорой одиночества, пустоты, присущих современному миру. «Пустыня является не столько ориентальной, сколько метафизической; предстает как спекулятивное пространство, магнит для огромной пустоты, в которую Рамзес Юнан проецирует свои экзистенциальные сомнения»,— тонко подмечает критик Морад Монтазами [Цит. по: 7, p. 212]. Это усиливается образом «тюремной» кирпичной стены (правая часть полотна) как мощного символа отчуждения и изоляции.

Такая болезненная деформация тела, лишенного какой-либо чувственности и привлекательности, символизирует страдание, беззащитность и уязвимость женщины, ее порабощенное, «распятое» положение под тяжестью социальной несправедливости и бедности. Художник помещает этот «деградировавший» образ в философский контекст насилия и социальных конфликтов, разрушая традиционные представления об образе женщины в искусстве и противопоставляя их мужскому взгляду, чтобы показать эксплуатацию и угнетение женщин в египетском социуме, послать тревожный месседж зрителю о дегуманизации и расчеловечивании обществом тех, кто является символом жизни, добра и созидания.

Заключение

Поводя итоги исследования, подчеркнем следующее. Рамзес Юнан вошел в мир живописи 1930-х годов как смелый новатор, выступивший за свободу самовыражения и социальную ответственность творца перед своей родиной, оказав огромное влияние на современных ему представителей художественной интеллигенции. По меткому выражению Наим А Тиа, «Рамсес Юнан зажег первую свечу на пути египетского просвещения» [Цит. по: 9]. Мировоззренческая и художественная позиция пионера египетского сюрреализма получила теоретическое осмысление в его литературно-критическом эссе «Цель современного художника», которое открыло дорогу модернистскому египетскому движению 1940-х годов.

Рамзес Юнан стал известен своими сюрреалистическими работами, которые сочетали элементы египетской мифологии и символики с элементами европейского сюрреализма. Его картины бросили вызов традиционным эстетическим концепциям, предоставив египетскому искусству новый путь социального анализа. Художник соединил личный психологический опыт с коллективной социальной памятью, используя сюрреалистический визуальный язык и мощные метафоры для создания глубокого осмысления социального неравенства и общественно-политических конфликтов. Картины Рамзеса Юнана передают глубокие философские идеи через богатую визуальную символику, делая его творчество чрезвычайно значимым в истории египетского и международного искусства, а потому заслуживающим дальнейшего всестороннего исследования.

Список источников

1. Аль Шаммари А.Б.с.М., Колесник И.И. Арабское изобразительное искусство XX века как отражение национального самосознания (на примере Египта и Ирака) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2021. № 4. С. 5–14. https://doi.org/10.46418/2079-8202_2021_4_1.
2. Богданов А.А. Изобразительное искусство Арабской Республики Египет. М.: Изобразительное искусство, 1975. 223 с.
3. Karnouk L. Modern Egyptian art: 1910–2003. New York: The American University in Cairo Press, 2005. 274 p.
4. Эль-Серуи У.Э.-С.М. Изобразительное искусство в Арабской Республике Египет. Белгород: Изд-во БГТУ, 2016. 306 с.
5. Diab A.B. A transcultural history of modern art in Egypt: Flâneuses et flâneurs des deux mondes. PhD thesis. [University of York History of Art]. York, 2019. 299 p.
6. صبحي الشاروني. المثقف المتمرد، رمسيس يونان. [القاهرة]: الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي, 1992 [Аль-Шаруни С. Мятежный интеллектуал Рамзес Юнан. Каир: Египетское главное книжное управление, Египетское общество критиков изящных искусств, 1992. 125 с.] (На арабском) 7. Ramsès Younan: The share of sand / ed. by S. Younan. Paris: Zaman Books, 2022. 336 p.
8. Bardaouil S. Surrealism in Egypt: modernism and the art and Liberty Group. London: Bloomsbury Publishing, 2016. 352 p.
9. Davies C. The Egyptian School of Fine Arts // Routledge Encyclopedia of Modernism [Digital encyclopedia]. Abingdon-on-Thames: Taylor and Francis. URL: https://www.rem.routledge.com/articles/the-egyptian-school-of-fine-arts (дата обращения 12.11.2024). https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM802-1.
10. Bardaouil S. Younan, Ramses (1913–1966) // Routledge Encyclopedia of Modernism [Digital encyclopedia]. Abingdon-on-Thames: Taylor and Francis. URL: https://www.rem.routledge.com/articles/younan-ramses-1913-1966 (дата обращения 12.11.2024). https://doi.org/10.4324/9781135000356-REM505-1.
11. Younan R. The aim of the modern artist. Cairo: Maktabat al-Usra, 2011. 45 p.
12. Art et Liberté / ed. by S. Bardaouil, T. Fellrath. Paris: Skira, 2016. 224 p.

References
1. Al Shammari, A.B.S.M. and Kolesnik, I.I. (2021) 'Arabic fine art of the twentieth century as a reflection of national identity (on the example of Egypt and Iraq)', *Bulletin of the Saint Petersburg State University of Technology and Design. Series 2: Art History. Philological Sciences,* (4), pp. 5–14. doi:10.46418/2079-8202_2021_4_1. (In Russ.)
2. Bogdanov, A.A. (1975) *Fine art of the Arab Republic of Egypt.* Moscow: Izobrazitelnoye iskusstvo. (In Russ.)
3. Karnouk, L. (2005) *Modern Egyptian art: 1910–2003.* New York: The American University in Cairo Press.
4. El-Seroui, U.E.-S.M. (2016) *Fine arts in the Arab Republic of Egypt.* Belgorod: Belgorod State Technological University. (In Russ.)
5. Diab, A.B. (2019) *A transcultural history of modern art in Egypt: Flâneuses et flâneurs des deux mondes.* PhD thesis. [University of York History of Art]. York.
6. Sharuni, S. al-Muthaqqaf al-mutamarrid, Ramsis Yunan. Cairo: al-Hayʾah al-Misriyah al-ʿAmmah lil-Kitab bi-al-taʾawun maʿa al-Jamʿiyah al-Misriyah li-Nuqqad al-Fann al-Tashkili, 1992 [Al-Sharouni, S. (1992) *The rebellious intellectual, Ramses Younan.* Cairo: The Egyptian General Book Authority in cooperation with the Egyptian Society of Fine Art Critics]. (In Arabic)
7. Younan, S. (ed.) (2022) *Ramsès Younan: The share of sand.* Paris: Zaman Books, 2022.
8. Bardaouil, S. (2016) *Surrealism in Egypt: modernism and the art and Liberty Group.* London: Bloomsbury Publishing.
9. Davies, C. (n. d.) 'The Egyptian School of Fine Arts', in *Routledge Encyclopedia of Modernism* [Digital encyclopedia]. Abingdon-on-Thames: Taylor and Francis. Available from: https://www.rem.routledge.com/articles/the-egyptian-school-of-fine-arts (Accessed: 12.11.2024). doi:10.4324/9781135000356-REM802-1.
10. Bardaouil, S. (n. d.) 'Younan, Ramses (1913–1966)', in *Routledge Encyclopedia of Modernism* [Digital encyclopedia]. Abingdon-on-Thames: Taylor and Francis. Available from: https://www.rem.routledge.com/articles/younan-ramses-1913-1966 (Accessed: 12.11.2024). doi:10.4324/9781135000356-REM505-1.
11. Younan, R. (2011) *The aim of the modern artist.* Cairo: Maktabat al-Usra.
12. Bardaouil, S. and Fellrath, T. (2016) *Art et Liberté.* Paris: Skira.

Информация об авторе
Чжан Чаньюань, студентка, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина, Москва, Российская Федерация; преподаватель, Нанкинский центр креативного дизайна Ли Ми, Нанкин, Китайская Народная Республика, 1299357200@qq.com.

Information about the author
Zhang Chanyuan, Student, Kosygin Russian State University (Technologies, Design, Art), Moscow, Russian Federation; Teacher, Nanjing Li Mi Creative Design Center, Nanjing, China, 1299357200@qq.com.

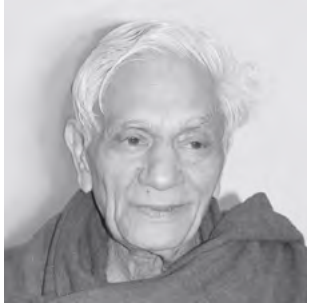
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 26.01.2025; одобрена после рецензирования 14.02.2025; принята к публикации 17.02.2025.
The article was received by the editorial board on 26 January 2025; approved after reviewing on 14 February 2025; accepted for publication on 17 February 2025.

Искусство Евразии. 2025. № 1 (36). С. 336–339. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2025, (1), pp. 336–339. ISSN 2518-7767 (online)

Краткое сообщение
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.01.020
Перевод с английского С.М. Белокуровой

Сучандра



Чандра Локеш

Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия



Аннотация. Статья посвящена иконографии Сучандры, героя индийской и тибетской легенд, царя королевства Шамбала (Самбхала), которому Будда передал учение Калачакра-тантры. Образ Сучандры весьма распространен в буддийском искусстве, поскольку сведения о легендарной стране Шамбале и ее царях, хранителях учения Калачакра, занимают важное место в буддийской культуре. В статье рассматриваются особенности изображения Сучандры в пантеоне Астасахашрика, на восточно-тибетской тханке из Кама начала XIX века, в памятнике из музея Нэцзу в Токио, в трактате «Изображения и восхваления странствий Судханы в соответствии с наставлениями Манчжушри» (начало XII века), в рельефе на главной стене второй галереи буддийского святилища Боробудур на индонезийском острове Ява. Приведенные сведения могут быть применены для изучения художественных канонов, для атрибуции и интерпретации памятников буддийского искусства, идентификации персонажей буддийского пантеона, а также для изучения взаимодействия с ними современного искусства. Научный перевод и комментарии к статье Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.
Ключевые слова: Локеш Чандра, Сучандра, буддийский канон, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Сучандра // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2025. № 1 (36). С. 336–339. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.01.020.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1173.

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2025

Short communications article

Sucandra

Lokesh Chandra

International Academy of Indian Culture, New Delhi, India

Abstract. The article is devoted to the iconography of Sucandra, the hero of Indian and Tibetan legends, the king of the kingdom of Shambhala, to whom the Buddha have transmitted the teachings of the Kalachakra tantra. The image of Sucandra is ubiquitous in Buddhist art, as tales and beliefs about the legendary country of Shambhala and its kings, the guardians of the Kalachakra doctrine, occupies a significant place in Buddhist culture. The article examines the distinctive features of the image of Sucandra within the Astasahashrika Pantheon, depiction in the East Tibetan thangka from Kama of the early 19th century, in the monument housed at the Netsu Museum in Tokyo. The treatise Wen-shu chih-nan t'u-tsan ('Images and praises of Sudhana's wanderings in accordance with the instructions of Manchushri', the beginning of the 12th century) is also examined, as is the relief on the main wall of the second gallery of the temple complex Borobudur on the Indonesian island of Java. The findings presented in this article can be applied to the study of artistic canons, the attribution and interpretation of Buddhist art monuments, the identification of characters in the Buddhist pantheon, and the exploration of the interaction between modern art and these figures. The scientific translation and commentary on the article, originally written by Lokesh Chandra for the Dictionary of Buddhist Iconography, has been provided by S.M. Belokurova.
Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Sucandra, Buddhist canon, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2025) 'Sucandra', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 336–339. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.01.020. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/1173. (In Russ.)

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 12, с. 3422–3423

Сучандра — 1. (тиб. Zla.ba.bzan.po) первый из семи учителей Калачакры, который услышал это учение напрямую от Шакьямуни. Он считается воплощением Ваджрапани и, как и он, в буддийской иконографии изображается в синем цвете, одетым в ценные украшения и божественные одежды. Его руки сложены в дхармадешана-мудре. Рядом с ним сидит его спутница, также синего цвета. Сам Сучандра восседает на троне, который поддерживают четырехликий Брахма желтого цвета и белый Индра с тысячью глаз по всему телу, а также два демона рядом. Будда Шакьямуни провозгласил Сто тысяч строк Праджняпарамиты на Пике Стервятников[1] в Восточной Индии и одновременно Калачакра-тантру в Дханьякатаке на юге Индии. Проповедь учения тантры происходила в огромной чайтье[2], которую можно увидеть на дальнем плане в свитке Шоттла, окруженную ореолом. Изображение было репродуцировано в «Календаре искусства танки» (сентябрь 1995 года). Выслушав тантру, царь создал ее обширное изложение в двадцать тысяч строф, возвращаясь в Шамбалу. Кроме того, он написал длинный комментарий и занялся распространением учения. Как непосредственный ученик Будды царь Сучандра построил храм, посвященный Калачакре, в великолепном парке Малайи, к югу от дворца. Сучандра является первым из семи

[1] Имеется в виду «Шатасахасрика праджняпарамита» (другие ее названия: «Стотысячник о совершенстве мудрости», «Праджняпарамита в сто тысяч шлок») — одна из сутр, описывающих доктрину запредельной или совершенной мудрости (праджни) в буддизме Махаяны. — *Прим. перев.*

[2] Культовое сооружение в индийской, буддийской и джайнской архитектуре. — *Прим. перев.*







1. **Сучандра в пантеоне Астасахашрика**

2. **Иллюстрация из трактата «Вэнь-шу чи-нань ту-цань» (Wên-shu chih-nan t'u-tsan, или Изображения и восхваления странствий Судханы в соответствии с наставлениями Манчжушри)**, ок. 1101 г. н. э.

3. **Рельефное изображение Сучандры на главной стене второй галереи буддийского святилища Боробудур**, остров Ява [5, vol. 1, part II, p. 122].

великих Дхармараджей, которому сопутствовали двадцать пять царей Кулики из Шамбалы.

2. Сучандра (тиб. Zla.ba.bzan.po) изображен на восточно-тибетской тханке из Кама, которая относится к началу XIX века. На этой тханке мы видим царя, изображенного в белом цвете, в правой руке — стрекало, в левой — аркан, его спутница, также в белом цвете, сидит справа от него. В одной из работ [1, p. 487–489] содержится полностраничная цветная репродукция.

3. Сучандра (тиб. Zla.ba.bzan.) в пантеоне Астасахашрика [2, p. 2036] изображен сидящим без спутницы, в правой руке — ваджра в лотосе, в левой руке — колокол (ил. 1).

4. Домовладелец (grhapati) Сучандра из Бхарукачи является сорок восьмым из пятидесяти двух кальяна-митр, или идеальных учителей, которых посетил молодой Судхана в поисках просветления. Каждый из них приподнимает край покрова и помогает Судхане увидеть отблеск великолепия каждой ступени духовного постижения. Паломничество Судханы стало первым проявлением школы Аватмсака и подробно описано в последней части сутры Аватамсака, известной как Гандавьюха. Сучандра передал Судхане знания о вималаджняна-прабха вимокше [3, p. 103, 141, 142, 146]. Изображение Сучандры-домовладельца (яп. Миогацу чойя) можно увидеть в музее Нэцзу в Токио (цветную репродукцию см. в [4, 4.350, ил. XXVI]).

Список источников
1. Rhie M.M., Thurman R.A.F. The sacred art of Tibet: wisdom and compassion. London: Thames and Hudson Ltd., 1999. 448 p.
2. Chandra L. Buddhist iconography. Satapitaka Series, no. 342. New Delhi: Aditya Prakashan, 1991. 879 p.
3. Fontein J. The sculpture of Indonesia. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1990. 312 p.
4. Hobogirin: Répertoire du canon bouddhique sino-japonais, édition de Taishō (Taishō Shinshū Daizōkyō) / compile par P. Demiéville, H. Durt, A. Seidel. Paris: Adrien Maisonneuve Libraire D'Amerique et D'Orient; Maison franco-japonaise, 1978. 372 p.
5. Krom N.J. Inleiding tot de Hindoe-Javaanische Kunst, in 3 delen. The Hague: Martinus Nijhoff, 1923.

References
1. Rhie, M.M. and Thurman, R.A.F. (1999) *The sacred art of Tibet: wisdom and compassion*. London: Thames and Hudson Ltd.
2. Chandra, L. (1991) *Buddhist iconography. Satapitaka Series, no. 342.* New Delhi: Aditya Prakashan.
3. Fontein, J. (1990) *The sculpture of Indonesia.* New York: Harry N. Abrams, Inc.
4. Demiéville, P., Durt, H. and Seidel, A. (comps.) (1978) *Hobogirin: Répertoire du canon bouddhique sino-japonais, édition de Taishō (Taishō Shinshū Daizōkyō)*. Paris: Adrien Maisonneuve Libraire D'Amerique et D'Orient; Maison franco-japonaise. (In French)
5. Krom, N.J. (1923) *Inleiding tot de Hindoe-Javaanische Kunst*, in 3 vols. The Hague: Martinus Nijhoff. (In Dutch)

Информация об авторах
Чандра Локеш, профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, Нью-Дели, Индия.
Переводчик: Белокурова Софья Михайловна, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, доцент, Алтайский государственный технический университет имени И.И. Ползунова, Барнаул, Российская Федерация; помощник руководителя творческой мастерской по искусствоведению, филиал Российской академии художеств в г. Красноярске «Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств в г. Красноярске», Красноярск, Российская Федерация. Член Союза художников России, Ассоциации искусствоведов (АИС), belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761,
SPIN-код (Science Index): 3961-8277.

Information about the authors
Lokesh Chandra, Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.
Translator: Sophia Mikhailovna Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), corresponding member of the Russian Academy of Arts, Associate Professor, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation; Assistant to the Head of the Creative Workshop on Art Studies, Branch of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk "Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts in Krasnoyarsk", Krasnoyarsk, Russian Federation. The member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS) and the Union of Artists of Russia, belle.sonet312@gmail.com, http://orcid.org/0000-0002-4665-5761, SPIN-code (Science Index): 3961-8277.

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

Статья поступила в редакцию 05.03.2025; принята к публикации 17.03.2025.
The article was received by the editorial board on 05 March 2025; accepted for publication on 17 March 2025.

Искусство Евразии
№ 1 (36) 2025
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

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

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

© Авторы статей, 2025
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2025