



№1(1) 2015 ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

НАУЧНОЕ СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

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

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2015.

Дата публикации: 28 ноября 2015 г.

eISSN 2518-7767

THE ART OF EURASIA

International
scientific
electronic
journal

www.eurasia-art.ru

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



РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ:

Зураб Константинович Церетели – Председатель
Михаил Юрьевич Шишин – заместитель председателя
Татьяна Александровна Кочемасова
Маргарита Валериановна Хабарова
Елена Олеговна Романова

Андрей Владимирович Толстой (директор НИИ теории
и истории изобразительных искусств РАХ)

Ом Чанд Ханда (профессор, Индия)
Уранчимэг Доржсурэн (профессор, Монголия)
Фу Цзяожэнь (КНР, Президент Китайско-Российской
академии изобразительных искусств)

РЕДАКЦИЯ:

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

КОРПУНКТЫ ЖУРНАЛА:

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

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

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

Дата публикации: 28 ноября 2015 г.

© Авторы статей, 2015

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2015

БЛАГОДАРНОСТИ:

Российской академии художеств

Государственному художественному
музею Алтайского края

Алтайскому государственному
техническому университету
им И.И. Ползунова.

Алтайскому государственному
институту культуры

АДРЕС РЕДАКЦИИ:

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

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

Изображение на обложке:
Балдан Лхамо. Иконометрия.

The Art of Eurasia No. 1 (1) 2015

Electronic journal
www.eurasia-art.ru
eISSN 2518-7767
Publication date: 28.11.2015

Contacts

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

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

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

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

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

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

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

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

Editors

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

International Editorial Council

Zurab Tsereteli (Russian Academy of Arts)
Mikhail Shishin (Russian Academy of Arts)
Tatiana Kochemasova (Russian Academy of Arts)
Margarita Khabarova (Russian Academy of Arts)
Elena Romanova (Russian Academy of Arts)
Andrey Tolstoy (Russian Academy of Arts)

Om Chand Handa (International NGO
«Infinity Foundation», «Kalp» society, India)
Uranchimeg Dorjsuren (Mongolian State
University of Culture, Mongolia)
Jiaozhen Fu (China-Russian Academy of Fine
Arts, China)

Correspondent offices:

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

Cover illustration: Baldan Lhamo. Iconometry.

СОДЕРЖАНИЕ

Обращение Президента Российской академии художеств Зураба Церетели к читателям	6
Вступительное слово главного редактора М.Ю. Шишина	7
ЕВРАЗИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ	
Шишин М.Ю. Новые петроглифы в комплексе Рапшаан-хад в Монголии	10
Ханда О.Ч. Миниатюра школы Пахари	25
Белокурова С.М. Использование учения арга билиг в сравнительном анализе монгольской буддийской иконографии	49
ИСКУССТВО XX-XXI ВЕКОВ	
Дариус Е.И. Творческое наследие художника Александра Борисова	57
Хабарова М.В. Романтики «сурового стиля» Даши-Нима Дугаров и Афанасий Осипов	69
Царева Н.С. Сибирский скульптор Георгий Лавров: характерные черты искусства	77
МАСТЕРСКАЯ	
Церетели З.К. Искусство для искусства	92
ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ	
Гончарик Н.П. Графика Григория Гуркина	96
ВЕРНИСАЖ	
Пешков Е.Ю. Пейзаж Алтая Юрия Капустина	116
Чертогова М.Ю. «Песнь песней»	123
Галыгина О.М. Сибирская неоархаика	135
Грани реализма	139
Белокурова С.М. «Акварель. Традиции и современность»: обзор выставки	142
ВЕСТНИК АКАДЕМИИ	
Первая выставка Ханта Слонома в России	152
Мастер-класс Зураба Церетели в Париже	154
Памятник казачеству в станице Краснодарского края	155
Выставка Константина Худякова	156
Сергей Коненков и Нью-Йорк	158

CONTENTS

Greetings from the President of the Russian Academy of Arts	
Zurab Tsereteli to readers	6
Shishin M.Yu. Introductory remarks	7
EURASIAN HERITAGE	
Shishin M.Yu. New Petroglyphs in the Rashaan-Had Complex in Mongolia	10
Handa O.C. Pahari Miniature Painting	25
Belokurova S.M. Using the Teachings of Arga bilig in the Comparative Analysis of the Mongolian Buddhist Iconography	49
ART OF THE XX-XXI CENTURIES	
Darius E.I. The Creative Heritage of the Artist A.N. Borisov	57
Khabarova M.V. «Severe style» Romantics: Dashi-Nima Dugarov and Athanasius Osipov	69
Tsareva N.S. Siberian Sculptor Georgy Lavrov: Specific Attributes of his Art	77
STUDIO	
Tsereteli Z.K. «Art for art's sake»	92
IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES	
Goncharik N.P. Graphics of Gregory Gurkin	96
VERNISSAGE	
Peshkov E.Yu. Landscape of Altai by Yuri Kapustin	116
Chertogova M.Yu. «Song of Songs»	123
Galygina O.M. Siberian Neoarchaic	135
Verge of realism	139
Belokurova S.M. «Watercolour. Traditions and modernity»: exhibition review	142
ACADEMY NEWS	
The first exhibition of Hunt Slonem in Russia	152
Master class of Zurab Tsereteli in Paris	154
Monument to the Cossacks in the stanitsa of Krasnodar Krai	155
Konstantin Khudyakov exhibition	156
Sergey Kononov and New York	158



**Зураб
Константинович
Церетели,**
Президент
Российской академии
художеств, народный
художник СССР, герой
социалистического
труда, лауреат
Государственных
премий, посол доброй
воли ЮНЕСКО

Уважаемые коллеги!

Рад приветствовать авторский коллектив и читателей нового научного журнала «Искусство Евразии» – периодического электронного издания, которое будет выходить под эгидой Российской академии художеств, объединит ученых и художников Сибири, Урала, Дальнего Востока.

Несмотря на множество журналов об искусстве, в том числе электронных, определенный дефицит очевиден. Культура, наука, образование в регионах России требуют более масштабного и регулярного освещения. Именно эти задачи ставит перед собой новое издание.

Особенно хочется подчеркнуть стремление авторов проекта объединить в одном поисковом пространстве российских и зарубежных ученых и художников, представителей разных направлений гуманитарных знаний и различных видов визуальных искусств.

Убежден, что журнал «Искусство Евразии» в ближайшее время зарекомендует себя как одно из ведущих научных изданий об искусстве, будет способствовать развитию междисциплинарных программ, содействовать международному сотрудничеству.

Желаю коллективу научного журнала «Искусство Евразии» творческих успехов.

Синтез искусств и наук дает уникальную возможность поднять абсолютно новые темы. И я думаю, в этом есть будущее и для искусства, и для наук, его изучающих.

Dear Colleagues!

I am glad to welcome the team of authors and readers of a new scientific journal «The Art of Eurasia» – the periodic electronic edition, which will be published under the auspices of the Russian Academy of Arts and will bring together scientists and artists of Siberia, the Urals and the Far East. Although there are many art magazines, including electronic, certain deficiency in this area is obvious. Culture, science and education in the regions of Russia require a large-scale and regular coverage. The new edition is doing just these tasks. I especially want to emphasize the desire of the authors of the project to combine in the common space Russian and foreign scientists and artists, representatives of different areas of human knowledge and different kinds of visual arts. I am convinced that «The Art of Eurasia» journal will soon establish itself as one of the leading scientific publications on art, will contribute to the development of interdisciplinary programs to promote international cooperation. I wish all the staff of the scientific journal «The Art of Eurasia» every success in the future. Synthesis of Arts and Sciences provides a unique opportunity to raise a completely new topic. And I think this is the good future both for arts and for sciences.

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



**Михаил Юрьевич
Шишин**
Главный редактор

Уважаемые читатели!

Только великий континент Земли – Евразия – омывается со всех сторон четырьмя океанами – Северным Ледовитым, Индийским, Атлантическим и Тихим. А поверх него расплескался не меньший, а даже больший океан – Искусства. В его глубинах мы найдем самые древние и самые робкие следы духовного пробуждения человека – рисунки на стенах пещер, а на поверхности будут кипеть и яростно сталкиваться различные течения современного искусства. Незыблемыми утесами будут стоять великие эпохи классического искусства и творчество гениев. Наследие и современность искусства Евразии сосредоточивается как в музеях мирового значения, поистине неоглядных, так и в крохотных сельских музеях в одну-две комнаты, но и там хранятся искры духа, следы мук и радостей высокого творчества.

Как же не потеряться и выбрать верный путь журналу с названием «Искусство Евразии», как не превратиться в художественный склад всего, что включают сейчас в мир искусства? На мой взгляд, верные путеводные вехи должны быть следующими. Конечно, искусство есть в некотором роде игра. Игра пробуждает творчество, ведет к открытию новых форм в искусстве. Игрой облаков и пятнами на стене восхищался и вдохновлялся еще Леонардо да Винчи. Но ведь известно и другое, когда художественная игра превращается в трюкачество, прикрывающее слабости художника. Здесь игра в искусстве превращается в искусство игры и даже в игру в игре, только ради этой субъективной игры и существующее. Это не преображает душу и не дает духовных сил человеку, то есть не вдохновляет – не дает жизненного вдоха, а наоборот иссушает душу, поит ее отравленным и одурманивающим, подчас откровенно антидуховным, напитком. Здесь искусство становится не средством преображения, а механизмом разрушения и манипуляции сознанием человека.

Но подлинное искусство это и одна из важнейших форм познания. Кто взял в руки карандаш, кисть или резец, тот встал на путь уникального постижения себя, другого человека, отношений между людьми и всего мира в целом. Часто искусство и наука сходятся вместе, обогащая друг друга. Выдающийся архитектор Жан Миньо, зодчий Миланского собора, справедливо сказал: «Искусство без науки есть ничто». Но однако и здесь может быть обнаружена темная сторона. Нередко чистое ратцно и схематизм могут привести к прекрасной форме, но при этом из искусства уйдет главное – все то же живое дыхание жизни. Не об этом ли талантливо предупреждал Н.В. Гоголь в своей знаменитой повести «Портрет»?

И, наконец, есть искусство как высшая мудрость, по-гречески – София. Здесь художник точно знает, что есть мир не только очевидный, ибо в умозрении ему открывается высшая реальность. Отсюда и миссия творца – соединить «горнее» и «дольнее». И счастлив художник, который может про себя сказать пушкинскими строчками «... и внял я неба содроганье и горних ангелов полет...».

Возникает еще один очень важный вопрос: а для кого издается журнал? Конечно, для художников, искусствоведов, музейных сотрудников, кураторов выставок, преподавателей мировой художественной культуры. Но есть еще одна категория – думающие зрители. Как часто в выставочных залах можно увидеть, как с фарфоровыми глазами течет и течет поток зрителей, словно отбывающих скучную культурную повинность под названием «поход в музей». И вдруг среди этой массы бредущих теней мелькнет живое лицо с горящими глазами, через которые явственно проступает необъяснимая радость встречи с Прекрасным. Душа как будто бы давно ждала и наконец-то встретила с Ним, и вспыхнуло сердце, а радость и слезы одновременно стали рваться наружу. Это – самые замечательные люди и зрители. Их становится все больше, они хорошо знают историю искусства, умеют правильно смотреть и постигать его глубины. Порой им не хватает краткого предложения, малого факта, и в тот же миг растворится формальная сторона произведения, и откроется главное – художественный образ.

Все, кто приложил силы к выпуску «Искусства Евразии», сочтут свою миссию выполненной, если кому-нибудь на великом пространстве евразийского континента наш журнал поможет обрести это просветляющее и возвышающее душу счастье приобщения к тайне художественного образа. Не судите строго этот первый номер. Впереди, уже в марте, мы надеемся открыть для вас новые темы и творческие имена, повести по большим и малым музейным залам, поговорить с художниками в их мастерских. Мы надеемся получить от наших читателей справедливую критику, новые интересные идеи и предложения.

Итак, «Искусство Евразии» открывается.

INTRODUCTORY REMARKS

Mikhail Shishin
Editor-in-chief

Dear readers,

Only the great continent – Eurasia – is washed by four oceans – the Arctic, Indian, Atlantic and Pacific. And on top of it we can find the largest Ocean of Art. In its depths, we find the most ancient and most timid signs of spiritual awakening of mankind – drawings on the walls of caves. And on the surface of this Ocean we see various currents of contemporary art which boil and collide with each other, and among them, as inviolable cliffs, era of the great classical art and creative geniuses state. Heritage and contemporary of Eurasian art focus both in the museums of world importance, and in the tiny rural museums in one or two rooms, which keep the spark of spirit, traces of suffering and joys of high creativity.

How can «The Art of Eurasia» journal avoid the abandonment among similar magazines and find its own way? How it can avoid turning into the warehouse of art styles, directions, different opinions? To my mind, the correct guiding milestones are as follows.

Of course, art is a kind of game. The game awakens creativity and leads to discovery of new forms of art, as the game of clouds and spots on the wall admired and inspired Leonardo da Vinci. But it is known that the artistic game can turn into gamesmanship covering the weakness of the artist. Such art doesn't transform the soul and doesn't give spiritual strength to man, but rather sears the soul. Here, art becomes the mechanism of destruction and manipulation of human consciousness.

But art is one of the most important forms of cognition too. Who picked up the pencil, brush or chisel, he embarked on a path of unique comprehension of himself, another person, the relationship between people and the world in general. Often, the art and science come together, enriching each other. Prominent architect Jean Mignot, architect of the Duomo, rightly said: «Art without science is nothing». But here can be found the dark side. Frequently «dry» knowledge and «bare» rationality can lead to the loss of the main thing – the breath of life.

And finally, art is the highest wisdom, Sofia. Here the artist knows exactly that there is the ultimate reality, and he opens it. Hence the mission of the Creator – to connect the «heaven» and «earth».

And artist who can say as Pushkin says «... And I listened to the sky shudder and mountain flight of angels ...» – is really happy.

There is another very important question: for whom the magazine is designed? Of course, for painters, art historians, museum staff, curators, professors of world culture. But there is another category – clever and feeling fine audience. How often in the exhibition halls we can see flowing stream of spectators, as if serving boring cultural service called «trip to the museum». But suddenly, among this mass of wandering shadows we meet somebody's face with glowing eyes. The soul of this viewer was waiting for a meeting with a Beautiful, and the joy and tears began to burst out. These are the most wonderful audience. They are well aware of the history of art, are able to correctly view and comprehend its depth. Sometimes they need only in a short supply or a small fact for deep penetration into the artistic image.

All those who made efforts to release «The Art of Eurasia» will consider their mission accomplished if our magazine will help to someone in the great space of the Eurasian continent to find this happiness initiation to the mystery of the artistic image. Do not judge strictly this first issue. Further, in March, we hope to open up new themes and creative names, represent large and small halls of the museums, talk with the artists in their studios. We hope to receive from our readers fair criticism, new and interesting ideas and suggestions.

So, «The Art of Eurasia» opens.

Евразийское наследие

EURASIAN HERITAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.001

УДК 7.031.1

НОВЫЕ ПЕТРОГЛИФЫ В КОМПЛЕКСЕ РАШААН-ХАД В МОНГОЛИИ

Шишин Михаил Юрьевич

Доктор философских наук, профессор,
член-корреспондент РАХ, искусствовед,
член Союза художников России.

Заместитель директора по науке
Института архитектуры и дизайна
Алтайского государственного
технического университета, заведующий
международной кафедрой ЮНЕСКО.
Россия, г. Барнаул.
shishinm@gmail.com

Статья написана при поддержке гранта
РГНФ – МинОКН Монголии
«Изобразительное искусство Сибири
и Монголии XX – начала XXI веков:
кросскультурное взаимодействие
и влияние художественных традиций»
№ 15-24-03002.

Аннотация

В статье представляются некоторые итоги исследования памятника древнего искусства Монголии Рашаан-хада (Аршан-хада). В частности, рассказывается об обнаружении изображения быка и «танцующего шамана» на ранее описанных камнях археологического комплекса. Предлагается искусствоведческая интерпретация изображений, вносится предложение о дальнейшем исследовании комплекса, его музеефикации и представлении в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО.

Ключевые слова: древнее искусство Монголии, Рашаан-хад (Аршан-хад), образ быка в первобытном искусстве.

Библиографическое описание для цитирования:

Шишин М.Ю. Новые петроглифы в комплексе Рашаан-хад в Монголии // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 10-24. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.001 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/8/>

В августе 2015 года в живописном месте Хентийского аймака, в сомоне Биндер Монголии прошла российско-монгольская научная искусствоведческая экспедиция, в составе которой были сотрудники института комплексных исследований Большого Алтая Алтайского государственного технического университета и Института искусств и дизайна Улан-Баторского университета культуры. Основным объектом изучения стал памятник древнего искусства Монголии – Рашаан-хад в Хентийском аймаке. Экспедиция была по характеру рекогносцировочная, осуществлялась в рамках совместного проекта двух институтов и главной целью ставила изучение скопления наскальных рисунков и тамгообразных знаков, которые в большом числе были уже давно обнаружены и описаны в специальных статьях. К ним мы еще вернемся ниже, а пока стоит хотя бы кратко объяснить интерес российских и монгольских искусствоведов к древнему искусству Евразии.

Дело в том, что история, художественная культура народов Сибири и Монголии в настоящий момент относится к глубоко волнующим темам художников двух стран. Это приобрело масштабный характер, сложилось даже новое направление в искусстве – неоархаика [1, 2, 9, 14, 15 и др.], которое объединило художников из многих городов Сибири. В их искусстве четко прослеживается апелляция к наскальным рисункам: образы древних писаниц можно встретить у Л. Пастушковой, Н. Рыбакова, С. Лазарева, Н. Третьякова, С. Дыкова и других. А тамги, древнейшие знаки и символы, стали «главными героями» в искусстве не только монгольских художников. Тамги и тамгообразные знаки в искусстве прошлого и современности – столь значительная тема, что ей будет посвящена статья в будущем. Изучая же наследие Рашаан-хада, исследователи хотели выяснить, насколько и чем интересен этот пласт культуры для современных художников, как и с какой глубиной раскрывают они образы прошлого, трансформируются или с документальной точностью воспроизводятся они в картинах, графике и других формах творчества. Многие ответы были получены в ходе экспедиции, поделимся некоторыми любопытными находками, которыми «щедро одарил» Рашаан-хад.

Сначала кратко остановимся на самом комплексе – он явно заслуживает того, чтобы о нем вновь вспомнили, и это мы постараемся обосновать. Описать Рашаан-Хад стоит еще потому, что хотя он и хорошо известен историкам и археологам, но, во-первых, немногие воочию видели его, а во-вторых, в русскоязычной литературе основные публикации о нем увидели свет в конце прошлого века, и к ним мы обязательно обратимся. В современной же научной литературе, той, что доступна на сегодняшний день, можно встретить лишь краткие сообщения и упоминания. Начиная говорить о Рашаан-хаде, стоит сделать акцент на самом названии. Чаще всего в российских источниках он указывается как Аршаан (Аршан)-хад, что не точно с точки зрения грамматики монгольского языка и, поскольку в монгольских научных статьях и других публикациях он указывается как Рашаан-хад, то целесообразно остановится именно на этом названии или, быть может, в скобках указывать название Аршаан-хад.

Название места говорит о многом. Буквально оно переводится «источник (благой, святой)» – рашаан из «скалы» – хад. И это точное название тому природному явлению, которое, видимо, уже давно привлекло к себе людей. Невысокая гора перед большой и богатой долиной украшена в прямом смысле этого слова скалами, которые имеют выразительную форму и разнообразны по цветовым сочетаниям. Рашаан-хад уже сам по

себе привлекателен для художников, формы скал будят фантазию, в них можно увидеть разнообразных фантастических существ, которые будто бы выступают из земли.



Рис. 1-3. Комплекс Рашаан-Хад, Монголия.



Совершенно необыкновенный вид приобретает комплекс в утренние или вечерние часы, цвет скал становится насыщенным, тени густые и вместе с камнями и скалами они придают всему месту таинственность и торжественность. Возникает совершенно явственное чувство, что ты стоишь на пороге храма, а тишина, ароматы степных трав, горящие в лучах остроконечные углы скал еще больше убеждают зрителя в том, что он вступает в мир особый, священный, манифестация Высшего – теофания творится на твоих глазах.



Рис. 4-5. Скалы комплекса Рашаан-Хад, Монголия.

Что касается источника, то он действительно есть, причем очень загадочен по форме. Из главного элемента комплекса – большой скалы в неожиданных местах, непредсказуемо по времени начинает капать вода, что придает месту еще большую таинственность, поэтому древнему и традиционному типу мышления легко было принять божественную особенность места. Столь необычно появлявшаяся вода, конечно же, наделялась свойствами лечебной. И это убеждение живо и поныне, в чем убедились участники экспедиции. На их глазах неоднократно приезжали местные жители за целебной водой.

Не только этим замечателен Рашаан-хад. Это благодатное место для кочевников. Широкая богатая долина, река, лес, высокие травы, дикие звери и, что немаловажно, месторождение полезных ископаемых (здесь находится одно из крупнейших месторождений кремния, ценнейшего материала для древнего человека) – все это привлекало людей давно, как было доказано еще в палеолите, а в средние века именно здесь находилась ставка Чингисхана, это было его любимое место отдыха.

Таким образом, Рашаан-хад – это одна из важнейших точек культуро- и антропогенеза в Евразии, и скалы комплекса в буквальном смысле этого слова густо покрыты рисунками, надписями не только на монгольском языке, но и на тибетском, арабском и китайских диалектах.

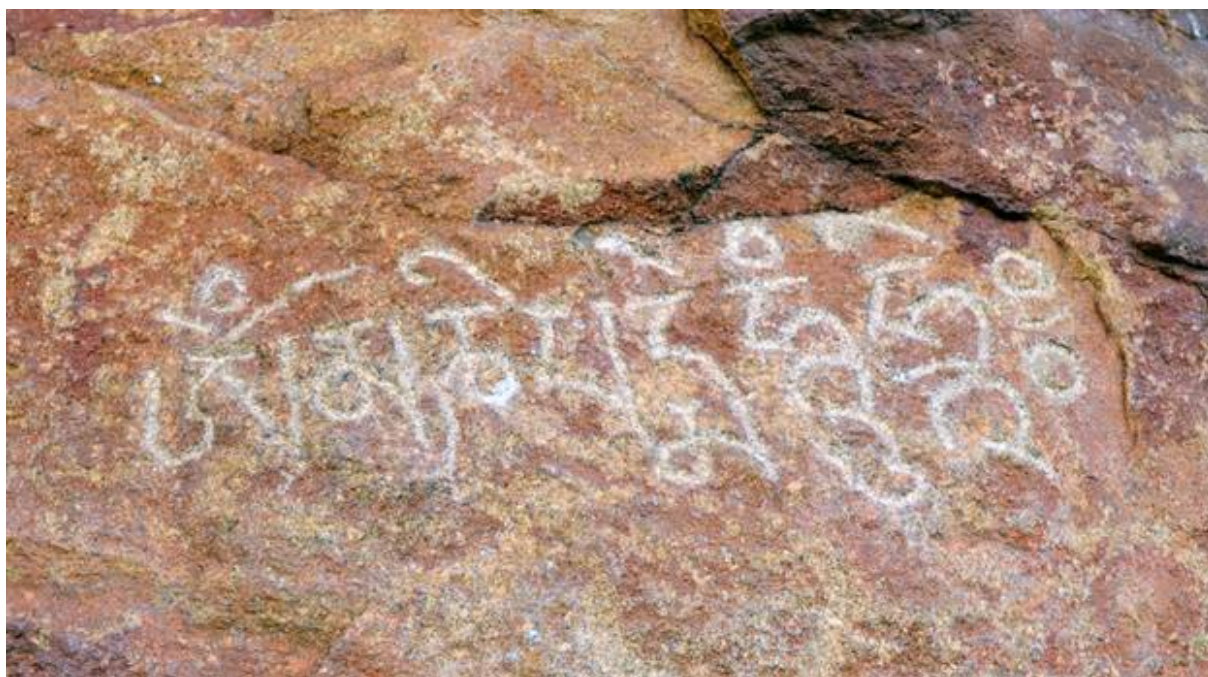


Рис. 6. Надпись на тибетском языке.

Все это еще ждет своего системного исследования. Пока же, учитывая доступные на сегодняшний день источники, можно сказать, что сделаны серьезные, но далеко не исчерпывающие исследования по Рашаан-хаду, что мы постараемся аргументировать ниже, и заявленная тема – повод вернуться к комплексу вновь. Поскольку речь дальше пойдет о двух изображениях – наскальных рисунках, обратимся к уже известным и весьма авторитетным источникам о комплексе на русском языке.

Наибольший вклад в изучение Рашаан(Аршан)-хада в России внесли А.П. Окладников и А.Э. Новгородова. К этому памятнику они обращались неоднократно, и есть статьи, прямо ему посвященные [6, 7, 8, 10, 11, 12].

Очень важно отметить, что приоритет в научном описании и открытии комплекса принадлежит монгольскому историку Х. Пэрлээ (1911–1982). О Рашаан-хаде он написал около десятка статей и выпустил монографию на монгольском языке. К сожалению, она не переводилась на русский язык, и очень ценная информация пока остается доступна немногим специалистам в России. В книге автор сосредоточился на изучении родовых знаков – тамги, проследил их бытование в современных ему условиях и, самое главное, в памятниках археологии и писаницах с петроглифами.

Вклад академика Х. Пэрлээ в изучение Рашаан-хада трудно переоценить. Инициативно он начал исследовать его еще в далеком 1942 г., а системно развернул работы в 1960-х годах. Фокусом научных интересов Пэрлээ были тамгообразные знаки. Рашаан в этом плане – просто энциклопедия. Одним из ключевых элементов комплекса является камень, по форме напоминающий наконечник копья (6,5 x 2,6 м).



Рис. 7. Камень (стела) с тамгообразными знаками.

Он сплошь покрыт подобного рода знаками. Монгольский ученый, археологи из России и других стран уже многое сделали в описании этого камня, но сильное зарастание его мхом и лишайниками, неудобное расположение камня не позволяют рассмотреть его с большой подробностью. Под землей находится большая часть тыльной стороны камня, а на ней у самой поверхности земли четко прослеживается выбивка и тамгообразные знаки. Что наводит на мысль, что под землей могут также находиться изображения. Любопытны и боковые грани камня, где и был обнаружен «танцующий шаман», речь о котором пойдет ниже. Археологические изыскания Х. Пэрлээ стали крепким основанием в работе советско-монгольской палеонтологической экспедиции.

А.П. Окладников пишет, что возглавляемый им палеонтологический отряд посещал Рашаан(Аршан)-хад в 1975 и 1980 гг. Материалы проведенных здесь изысканий он включает в свою книгу «Петроглифы Монголии» [11]. В 1983 г., уже посмертно, увидела свет другая статья ученого «Древнейшие петроглифы Аршан-хада» [10]. В этом же году, но уже в другом сборнике вышла статья другого отечественного исследователя Рашаан-

хада Э.А. Новгородовой [6]. В последующем она в монографии «Древняя Монголия» [7] посвящает этому комплексу заметное место и дает фотографии и прорисовки с основных элементов комплекса. Эти исследования очень важны были для проведенной искусствоведческой экспедиции, потому что давали археологическую оценку объекту, описывали его основные элементы, предлагали датировку. Фактически оба отечественных исследователя сходились во мнении, что рисунки, особенно грани с выбитыми изображениями крупных животных, нужно отнести к каменному веку.

Остановимся на этом элементе комплекса подробнее. Он представляет собой часть камня, обращенную на юго-восток, имеет удобный для изображения наклон к поверхности, достаточно ровный и без крупных трещин и сколов. На нем особенно в косых лучах солнца хорошо читаются три фигуры, относительно которых есть разные точки зрения – это кабаны, быки, носороги [7, 11].



Рис. 8. Грань с «быками-носорогами».

В опубликованных материалах А.П. Окладников видит законченную композицию, с однонаправленными фигурами, описывает контурную выбивку, подчеркнутую отвислость живота, короткие ноги у животных, а у фигуры в верхнем правом углу замечает «...хобот или бивень слона» [10, с. 30].

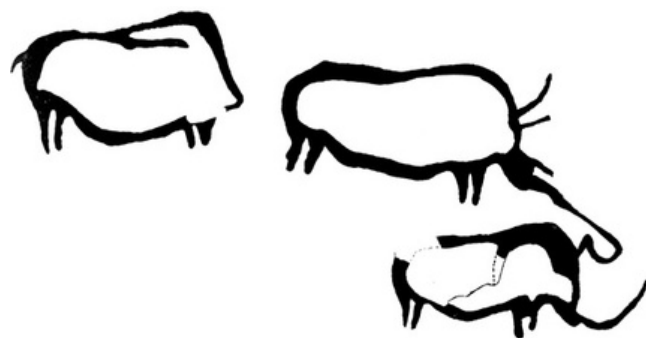


Рис. 9. Профисовка. А.П. Окладников.



Рис. 10. Фото. А.П. Окладников.

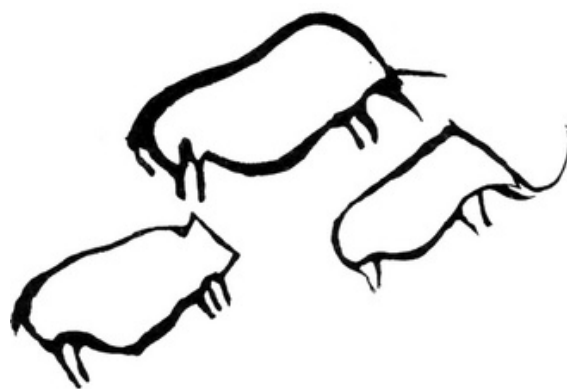


Рис. 11. Профисовка. Э.А. Новгородова.

Сложна по интерпретации фигура, которая находится сразу за ней в одном ярусе, здесь отсутствует изображение головы. Возможно, ее и не было, или, как пишет Э.А. Новгородова, «...трещина в камне разрушила часть ее головы. По плавности линий, простоте и лаконизму рисунка, отсутствию антропоморфных фигур, уточняющих деталей (глаз, ушей) эти изображения более всего напоминают пещерные рисунки из Западной Монголии, фигуры быков мезолитического времени из Кобыстана, а также контурные рисунки из грота Шахты. ...Стиль изображения, сравнение их с кобыстанскими мезолитическими быками, пещерными рисунками Монголии позволяют предположить, что они относятся к мезолиту» [7, с. 53].



Рис. 12. Общий вид грани с изображением «быков-носорогов».
Съемка под наклеенной микалентной бумагой.

Собственно при изучении этих древних рисунков и был обнаружен четвертый персонаж композиции – «бык», о котором хотелось бы сказать подробнее

Композиционно он располагается ниже всех, практически у поверхности земли, что наводит на мысль, что грань этого камня может быть больше, часть ее находится еще в земле. Профессиональная, археологическая расчистка камня, вероятно, откроет еще что-либо.

«Быка» нелегко было обнаружить, во-первых, из-за толстого слоя лишайника, даже на фотографии, приведенной в книге А.П. Окладникова, видна граница зарастания.

Фигура стала проявляться после того, как петроглиф над ней смочили водой, тогда в утренних косых лучах солнца проявился контур нового изображения. Смачивание водой и легкая расчистка от грязи и лишайника капроновыми щетками помогли выявить весь рисунок.

Приводимая копия на микалентной бумаге открывает интересный образ. Не имея профессиональных навыков, мы не беремся давать хронологические оценки образу, поделимся лишь собственными, преимущественно искусствоведческо-стилистическими размышлениями, которые, возможно, помогут при дальнейшем изучении и самого «быка», и камня в целом. Конечно, сам рисунок требует дальнейшей расчистки от лишайников и пыли, вполне вероятно, что появятся уточняющие детали и в самом «быке», и рядом с ним. Есть в открытом рисунке то, что сближает его с тремя уже описанными фигурами. Такой же плавный красивый обвод читается в голове быка, корпус же выполнен в более жесткой «прямоугольной форме».



*Рис. 13. Четвертая фигура.
«Бык-бизон».
Съемка под наклеенной
микалентной бумагой.*



*Рис. 14. Бык. Калбак-Таш.
Республика Алтай.*

В этой части он стилистически близок к быкам из Калбак-Таша (Республика Алтай) и Цагаан Сала (Баян-Ульгийский аймак Монголии).

Голова – особенно выразительный элемент в рисунке, здесь четко очерчен глаз со зрачком. Мы не настаиваем в плане датировки ни на чем, но ближайшие в стилистическом (а не в территориальном) плане – это головы бизонов из Алтамыры. Гравировка рисунка глаза найденного быка сходна и с рельефом «Головы Бизона» с рельефа на роге или кости [5, с. 87].

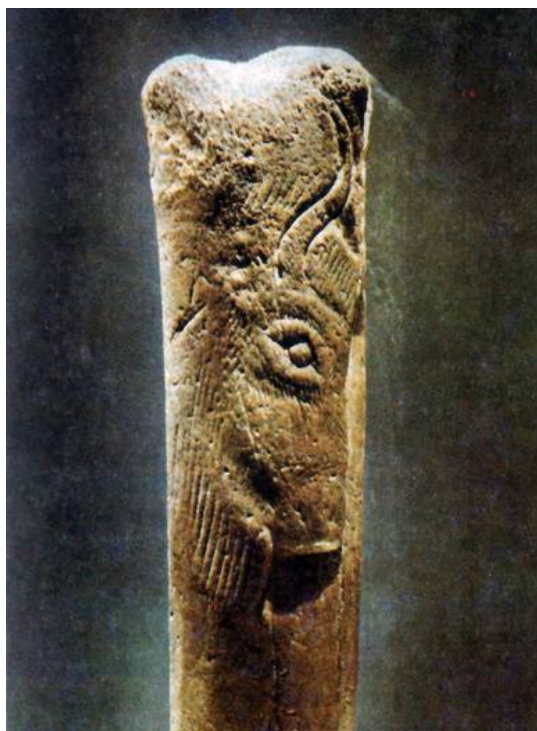


Рис. 15. Голова бизона.



Рис. 16. Бизон.

Абрис головы говорит о многом. Во-первых, скорее всего прообразом для древнего художника был бизон. Анатомические особенности – высокая посадка головы, более длинная шея, «скуластость» характерны для тура-коровы, а бизону как раз присущи низкая посадка головы и типичное расположение рогов [3].

Голова несет стилистические признаки «древней натуралистичности», что, быть может, поможет датировать изображение. «Художника», учитывая условия, что ему пришлось высекать камнем по камню, стоит оценить как высоко одаренную личность, с большой точностью он высекает не только глаз, но и раздувшуюся ноздрю. Чувство пропорциональной гармоничности помогает ему точно определить место глаза в контуре головы, сделать его красивым очерком. Вероятнее всего, после более детального изучения и расчистки фигуры можно будет и понять лучше пятно, которое условно было названо «язык». Его появление весьма обосновано – известно, что язык и «горб» бизона относились к лакомствам в каменном веке. Что касается фигуры, то выскажем предположение, что здесь была уже «другая рука», а может быть, и другое время. Высечка, особенно по верхнему контуру, кажется глубже и тоньше и, возможно, выполнена более острым предметом. Нет «выгнутости» живота, и нижняя линия, также углубленная, почти по «прямой» движется к голове. Вероятно, при более тщательном исследовании рисунка станет понятна и «незавершенная» пробивка на спине, отчасти напоминающая линию, очерчивающую поклажу на спине в каноническом сюжете «перекочевок». Словом, «бык-бизон» еще полон загадок, но и безусловно наделен высокими художественными достоинствами. Это трудно отрицать, как и то, что он

«завершает» композицию (быть может, ее часть), и не три, а четыре фигуры создают композиционно целостный образ. Перейдем теперь к рисунку, который был условно назван «танцующий шаман» и так же, как «бык-бизон», не был воспроизведен в указанных публикациях А.П. Окладникова и Э.А. Новгородовой, и в книге Х. Пэрлээ он не обозначен [12]. Название заключено в кавычки не случайно, вопрос подробной интерпретации образа впереди и в силу сложности, и из-за затруднения его прочтения при сильном зарастании лишайником. Он был случайно обнаружен в толстом слое органики, лишь в скользящих солнечных лучах, хорошо осветивших объект в полуденное время. При смачивании водой и легкой расчистке, при наложении двух слоев микалента сюжет проявился достаточно хорошо.



Рис. 17. Фрагмент стелы. «Танцующий шаман». Съемка под наклеенной микалентной бумагой.



Рис. 18. Танец орла. Исполняет боец перед состязаниями. Монголия.



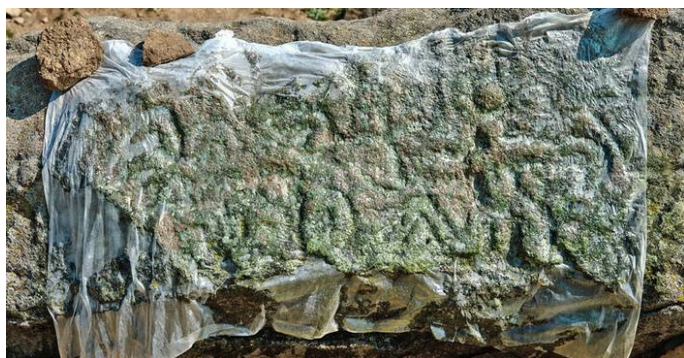
Рис. 19. Танец орла. Исполняют борцы перед состязаниями. Монголия.

Фигуру охватывает сильный энергичный контур. Мужская фигура показана в фас, руки широко раскинуты, ноги согнуты в коленях, корпус чуть сдвинут относительно оси влево. Подобного рода фигуры обнаружены многими археологами, наиболее близкий и стилистически, и территориально образ лучника опубликован А.П. Окладниковым [11, с. 53].



*Рис. 20. Фото А.П. Окладникова.
Писаница Хавцгайт.*

Рассмотрим «танцующего шамана» внимательнее. Отличия между ним и лучником с писаницы в Хавцгайте очевидны, и не только в тщательности проработки контура, расположении лука и микродвижении корпуса. Не будет, видимо, большой ошибкой объединить композиционно фигуру с кругом над головой «шамана». В пользу этого говорит однородный по глубине и ширине контур пробивки. Конечно, круг проще связать с солнцем, если бы не один вопрос: а почему бы это не признать за полную луну. Ведь, как известно, эта фаза играет важную роль не только в древних календарных исчислениях, но и в шаманских практиках. Круг – солнце/луна отравирован просто блестяще, и не только потому что это идеальный круг, но ему придана и легкая выпуклость, на ощупь он воспринимается как поверхность шара.



*Рис. 21. Фрагмент стелы. Съемка под
наклеенной микалентной бумагой.*

Руки у фигуры заслуживают особого внимания. Правая энергично выброшена в сторону, и через лишайник при проработке через микалент ощутимы широко раздвинутые пальцы. Пробивка здесь очень тонкая, но так и хочется сказать: а не шесть ли у героя пальцев. Такая патология (полидактилия) хорошо известна и описана в медицинской литературе. А такая исключительность естественно должна была

переводить человека в особый статус. Теперь о левой, не менее загадочной руке. Казалось бы, в ее гибком завершении легко увидеть лук, а точнее ритуальный лучок. Это сюжетно поставило шамана в ряд с опубликованным А. П. Окладниковым. Да и многими другими, например, из монографии, посвященной уникальному комплексу в национальном парке Таван Богд [4]. Но вот что особенно мешает поверить в наличие лука, так это его положение. Чаще всего лук подчеркнуто изображается по-боевому, видны его контур, тетива. Известно о размещении лука на поясе, а у описываемого «шамана» лук показан в горизонтальной плоскости, изобразительно и информативно в невыигрышном ракурсе. Тогда, может быть, это превращение руки в крыло. Шаман обращается в птицу и взлетает, и на эту идею хорошо работает смещение корпуса. Найти аналог позы несложно, и каждый, кто хотя бы раз видел соревнования монгольских борцов, конечно же, восхищался их «танцем орла» перед поединком.

Это канонический, идущий из глубокой древности танец, а поза борца – отношение головы к корпусу, согнутые в коленях ноги, пластичное, имитирующее движение взмаха крыльев орла, движение руки – все это, пожалуй, ближе к описываемому изображению.

Но не только изображением лука отличен этот рисунок от лучника из Хавцгайта и других подобных изображений. Он отличен тем, что передан контурной пробивкой, а фигура лучника тщательно выбита, судя по фотографии. Что стоит за этим приемом, можно высказать лишь в гипотетической форме – это разновременные стилистические образы. Или же за контурностью изображения стоит мысль о том, что камень, фон прозрачны для фигуры. Тогда может сложиться интересный сюжет. Камень, сплошь украшенный тамгообразными знаками, а значит уже сакрализированный, выделенный из профанной реальности, Иной, просвечивает через описываемую фигуру, то есть они с ним однородны, суть одно и то же. Тогда это не просто шаман, служитель культа, а часть самого культа, с явлением Божества. Описанные два рисунка – повод поставить задачи на будущее. Конечно, расчистка граней поможет в интерпретации и описании изображений. А если ставить более серьезные задачи, то, конечно, данный комплекс требует музеефикации и вполне достоин того, чтобы представлять его в качестве культурного наследия в Список Всемирного Наследия ЮНЕСКО.

Литература

1. Груздов Е.В. «Назад в будущее» (историософский взгляд на неоархаику) // Архаическое и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации: материалы всероссийской (с международным участием) научной конференции. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2014. – С. 197-199.
2. Гурьянова Г.Г. Сибирская неоархаика (историография явления) // Архаическое и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации: материалы всероссийской (с международным участием) научной конференции. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2014. – С. 199-203.
3. Изображение бизона [Электронный ресурс]. URL: <http://www.earthflora.ru/bizon.html>

4. Кубарев В.Д., Цэвээндорж Д., Якобсон Э. Петроглифы Цагаан-Салаа и Бага-Ойгура (Монгольский Алтай). – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2005. – 639 с.
5. Ларичев В.Е. Прозрение: рассказы археолога о первобытном искусстве и религиозных верованиях. – М.: Политиздат, 1990. – 223 с.
6. Новгородова Э.А. Аршан-Хад – древнейший памятник изобразительного искусства Восточной Монголии // История и культура Центральной Азии. – М., 1983. – С. 306-310.
7. Новгородова Э.А. Древняя Монголия. – М.: Наука, 1989. – 384 с.
8. Новгородова Э.А. Мир петроглифов Монголии. – М.: Наука, 1984. – 168 с.
9. Ожередов Ю.И. Научно-исследовательский аспект сибирской «неоархаики» // Архаическое и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации: материалы всероссийской (с международным участием) научной конференции. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2014. – С. 216-220.
10. Окладников А.П. Древнейшие петроглифы Аршан-Хада (Монголия Хентей) // Пластика и рисунки древних культур (Первобытное искусство). – Новосибирск: Наука, 1983. – С. 27-33.
11. Окладников А.П. Петроглифы Монголии. – Л.: Наука, 1981. – 228 с.
12. Окладников А.П., Васильевский Р.С. Новые исследования на Аршан-Хаде в Монголии // Изв. СО АН СССР. Серия Общест. наук. – 1982. – № 6. – Вып. 2. – С. 105-110.
13. Пэрлээ Х. Изучение монгольских народностей по родовым знакам (Опыт историко-этнографического исследования). На монг. яз. – Улан-Батор, 1975. – 270 с.
14. Сибирская неоархаика. Сборник материалов / отв. редактор В.Ф. Чирков. сост.: В.Ф. Чирков, О.М. Галыгина. – Новокузнецк: Изд-во «Сибирское искусство», 2011. – 122 с.
15. Чирков В.Ф. Сибирская неархаика (к вопросу о структурном и стилистическом анализе) // Архаическое и традиционное искусство: проблемы научной и художественной интерпретации: материалы всероссийской (с международным участием) научной конференции. – Новосибирск: Изд-во Ин-та археологии и этнографии СО РАН, 2014. – С. 223-230.

Статья поступила в редакцию 04.09.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.001

NEW PETROGLYPHS IN THE RASHAAN-HAD COMPLEX IN MONGOLIA

Shishin Mikhail Yuryevich
Art historian, member of the Russian
Academy of Arts, doctor of philosophy,
professor, Head of the International
UNESCO Chair of the Altai State Technical
University.
Russia, Barnaul.
shishinm@gmail.com

The article was written with the support
of the grant of the RHSF and the Ministry of
Science and Technology of Mongolia
«Paradigmatic similarities and differences in
the artistic culture of Russia and Mongolia:
philosophical, art history and linguocultural
analysis and its practical application»
No. 13-24-03003.

Abstract

The article presents some results of the study of the monument of the ancient art of Mongolia – Rashaan-Had (Arshan-Had). In particular, it describes the detection of the image of a bull and the "dancing shaman" on previously described rocks on the archaeological complex. Art criticism interpretation of images is offered, the offer on further research of a complex, its museumification +and representation in the List of the World heritage of UNESCO is made here.

Keywords: ancient art of Mongolia, Rashaan-had (Arshan-had), an image of a bull in primitive art.

Bibliographic description for citation:

Shishin M.Yu. New Petroglyphs in the Rashaan-Had Complex in Mongolia. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1(1), pp. 10-24. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.001. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/8/> (In Russian).

References

1. Gruzlov E.V. «*Nazad v budushchee*» (*istoriosofskii vzglyad na neoarkhaiku*) [«Back to the Future» (historiosophical view of neoarchaics)]. In: *Arkhaicheskoe i traditsionnoe iskusstvo: problemy nauchnoi i khudozhestvennoi interpretatsii* [Archaic and traditional art: problems of scientific and artistic interpretation]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2014, pp. 197-199.
2. Guryanova G.G. *Sibirskaya neoarkhaika (istoriografiya yavleniya)* [Siberian neo-archaic (historiography of the phenomenon)]. In: *Arkhaicheskoe i traditsionnoe iskusstvo: problemy nauchnoi i khudozhestvennoi interpretatsii* [Archaic and traditional art: problems of scientific and artistic interpretation]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2014, pp. 199-203.
3. Bison image. Available at: <http://www.earthflora.ru/bizon.html> (accessed 30.08.2015).

4. Kubarev V.D., Tseveendorzh D., Jacobson E. *Petroglify Tsagaan-Salaa i Baga-Oigura (Mongol'skii Altai)* [Petroglyphs of Tsagaan-Salaa and Baga-Oygur (Mongolian Altai)]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2005. 639 p.
5. Larichev V.E. *Prozrenie: rasskazy arkeologa o pervobytnom iskusstve i religioznykh verovaniyakh* [Insight: Archeologist's tales of primitive art and religious beliefs]. Moscow, Politizdat, 1990. 223 p.
6. Novgorodova E.A. *Arshan-Khad – drevneishii pamyatnik izobrazitel'nogo iskusstva Vostochnoi Mongolii* [Arshan-Khad – the most ancient monument of the fine arts of East Mongolia]. In: *Istoriya i kul'tura Tsentral'noi Azii* [History and Culture of Central Asia]. Moscow, 1983, pp. 306-310.
7. Novgorodova E.A. *Drevnyaya Mongoliya* [Ancient Mongolia]. Moscow, Nauka, 1989. 384 p.
8. Novgorodova E.A. *Mir petroglifov Mongolii* [The world of petroglyphs of Mongolia]. Moscow, Nauka, 1984. 168 p.
9. Ozheredov Yu.I. *Nauchno-issledovatel'skii aspekt sibirskoi «neoarkhaiki»* [The research aspect of the Siberian «neoarchaics»]. In: *Arkhaicheskoe i traditsionnoe iskusstvo: problemy nauchnoi i khudozhestvennoi interpretatsii* [Archaic and traditional art: problems of scientific and artistic interpretation]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2014, pp. 216-220.
10. Okladnikov A.P. *Drevneishie petroglify Arshan-Khada (Mongoliya Khentei)* [The oldest petroglyphs of Arshan Had (Mongolia Hentei)]. In: *Plastika i risunki drevnikh kul'tur (Pervobytnoe iskusstvo)* [Plastics and drawings of ancient cultures (Primitive art)]. Novosibirsk, Nauka, 1983, pp. 27-33.
11. Okladnikov A.P. *Petroglify Mongolii* [Petroglyphs of Mongolia]. Leningrad, Nauka, 1981. 228 p.
12. Okladnikov A.P., Vasilievsky R.S. *Novye issledovaniya na Arshan-Khade v Mongolii* [New research on Arshan-Khad in Mongolia]. *Izvestiya SB AN SSSR – News of SB USSR Academy of Sciences*, Series General. Sciences, 1982, No. 6, Issue. 2, pp. 105-110.
13. Perlee Kh. *Izuchenie mongol'skikh narodnostei po rodovym znakam (Opyt istoriko-etnograficheskogo issledovaniya)* [Studying of Mongolian nationalities by tribal signs (Experience of historical and ethnographic research)]. Ulaanbaatar, 1975. 270 p. (In Mongolian).
14. *Sibirskaya neoarkhaika. Sbornik materialov* [Siberian neoarchaic. Collection of materials. Ed. F. Chirkov]. Novokuznetsk, Siberian Art, 2011. 122 p.
15. Chirkov V.F. *Sibirskaya nearkhaika (k voprosu o strukturnom i stilisticheskom analize)* [Siberian non-archaic (to the question of structural and stylistic analysis)]. In: *Arkhaicheskoe i traditsionnoe iskusstvo: problemy nauchnoi i khudozhestvennoi interpretatsii* [Archaic and traditional art: problems of scientific and artistic interpretation]. Novosibirsk, Institute of Archeology and Ethnography SB RAS, 2014, pp. 223-230.

Received: September 4, 2015.

МИНИАТЮРА ШКОЛЫ ПАХАРИ

Ом Чанд Ханда

Доктор истории и литературы,
директор индийско-американской
неправительственной организации
«Infinity Foundation»,
почетный член общества «Калп».

Индия, г. Шимла.

oc_handa@hotmail.com

Научный перевод: И.В. Фотиева.

Аннотация

Статья посвящена исследованию миниатюрной живописи в районе Гималаев – живописи школы Пахари. В фокусе внимания автора – становление и развитие этой художественной традиции в искусстве Индии, а также особенности техники, стилистические и тематические разновидности миниатюры на бумаге и вышивной живописи.

Ключевые слова: искусство Индии, генезис, миниатюра школы Пахари, стиль Басохали, эпоха Великих Моголов, миниатюра на бумаге, «вышивная живопись».

Библиографическое описание для цитирования:

Ханда О.Ч. Миниатюра школы Пахари // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 25-48. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.002. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/9/>

Прежде чем мы начнем обсуждение миниатюрной живописи в районе Гималаев, известной во всем мире как живопись школы Пахари (миниатюрная живопись Пахари), следует проследить генезис этой художественной традиции и ее корней, а также сопутствующих факторов, которые породили ее различные стилистические и тематические разновидности.

На самом деле живопись на протяжении многих веков оставалась искусством простых людей, которые приурочивали свои картины к различным торжественным поводам. Тем не менее, народные искусства становятся изысканными и сложными в руках немногих одаренных мастеров. И когда это мастерство становится наследственным, соответствующие семьи в местном сообществе занимают вполне определенное место, связанное с тем или иным искусством или ремеслом. Так появились династии художников (chitraire), каменщиков (bataihre), ювелиров (sunar), хирургов (kanghaire), плотников (tarakhan), кузнецов (lohar) и т.д. Согласно народному сказанию о происхождении профессиональных гильдий, у Вишвакармы –

Божественного Мастера – было четыре жены. Каждая из них родила сына, а каждый из сыновей унаследовал различные навыки от родителей и передал своим потомкам. Таким образом зародись профессиональные гильдии художников, хирургов, плотников и кузнецов. Несомненно, эти профессиональные сообщества были тесно вплетены в жизнь горных сообществ Гималаев. Это подтверждает малоизвестный и мало оцененный факт, что гильдии профессиональных художников существовали в этом регионе гораздо раньше появления персидского стиля живописи в Индии.



Рис. 1. Миниатюра для ритуальной церемонии.

В то время как простые люди обходились собственным народным искусством, правители пользовались услугами мастеров-живописцев, в том числе для различных ритуальных церемоний (рис. 1). Это покровительство мастерам живописи привело к формированию наследственного института художников. Под патронажем царей некоторые из семей художников были подняты на более высокую социальную ступень в знак признания их мастерства, так что некоторые семьи брахманов также приняли живопись как возможную для своей касты профессию. В связи с этим известны имена пандита Сео из Базохали и пандита Гахья Наротам из округа Манди [1, с. 58]. Но, однако, семья пандита Сео, напротив, впоследствии была низведена до более низкой касты именно из-за того, что сделала живопись профессией. Сегодня есть еще семьи художников в ряде деревень в районе Кангра, но большинство из них отказались от наследственной профессии для лучших перспектив в других областях. Лишь некоторые

продолжают унаследованное дело с надеждой улучшить положение и пополнить свои доходы. Кроме того, некоторые правители занимаются живописью в качестве хобби. В этом отношении можно упомянуть раджу Амара Чанда из Кахлура, Миана Басанта Сингха из Арки и шаха Притама из Гарвала.

Таким образом, мы видим, что художники выполняли важную роль в удовлетворении религиозно-эстетических потребностей людей. Они украшали дома своих покровителей традиционными настенными росписями на различных торжественных мероприятиях. Тем не менее, рисунки и картины, выполненные для ритуальных или обрядовых целей, не были больших размеров. Возможно, редукция эпических картин от «читрашала» до «каухара» знаменовала поворот к миниатюризации в живописи, выполняемой на стене, которая затем для удобства была переведена на ткань или бумагу (рис. 2).

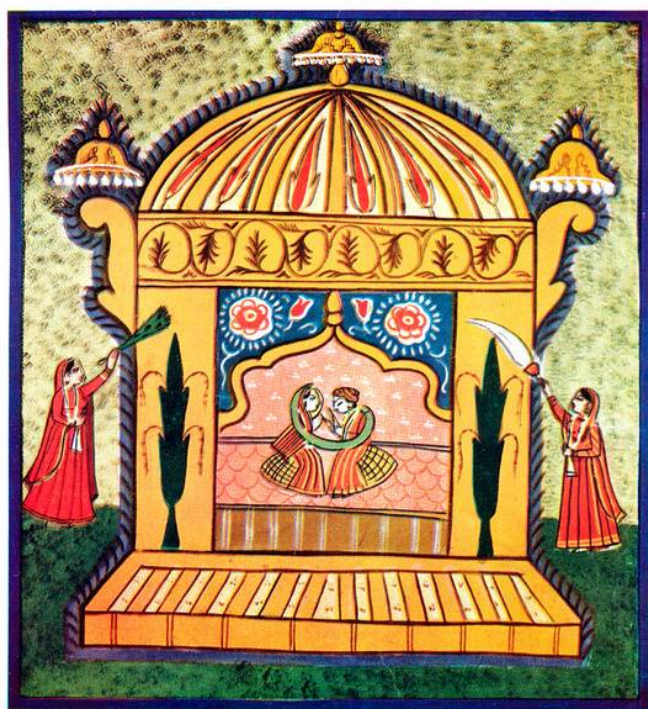


Рис. 2.

Как можно заключить из сохранившихся фресок Аджанты и Наланды, настенные картины в материковой части Индии были обширных форматов, но настенные украшения интерьеров в гималайском регионе создавались на отдельных панелях, для того чтобы они потом могли комбинироваться друг с другом. Здесь не стоит искать влияния традиций Великих Моголов. Создание картин на отдельных панелях – давняя, многовековая практика в горных регионах, что может быть подтверждено наличием резных деревянных панелей в храме Лакшана Деви в Брахмауре, в храме Шива Шакти в Читрари и в храме Маркула Деви в Удайпуре, а также во многих других нестареющих деревянных храмах. Возможно, миниатюризация в живописи на дереве была инновацией местных ремесленников для практического удобства, а это, в конечном итоге, отразилось на настенной живописи, необходимой для поддержания святости и достоинства предмета. Последнее соображение также потребовало, чтобы картина была выполнена на почтительной высоте от пола [4, с. 15]. Таким образом, мы видим, что тенденция к миниатюризации не была заимствована извне, но развивалась изнутри.

Так называемые «примитивные миниатюры Пахари» были сделаны на бумаге ручной работы (Sialkoti kagaz) с помощью собственноручно изготовленных минеральных и растительных красок. Эти миниатюры унаследовали темы, стиль и технику настенных росписей, которые также были сделаны с помощью самодельных минеральных или растительных красок. Они выполнялись для гороскопов и различных ритуалов, а иногда и для каких-то конкретных целей гораздо раньше, чем картина стала предметом радости и гордости правителей и знати (рис. 3).

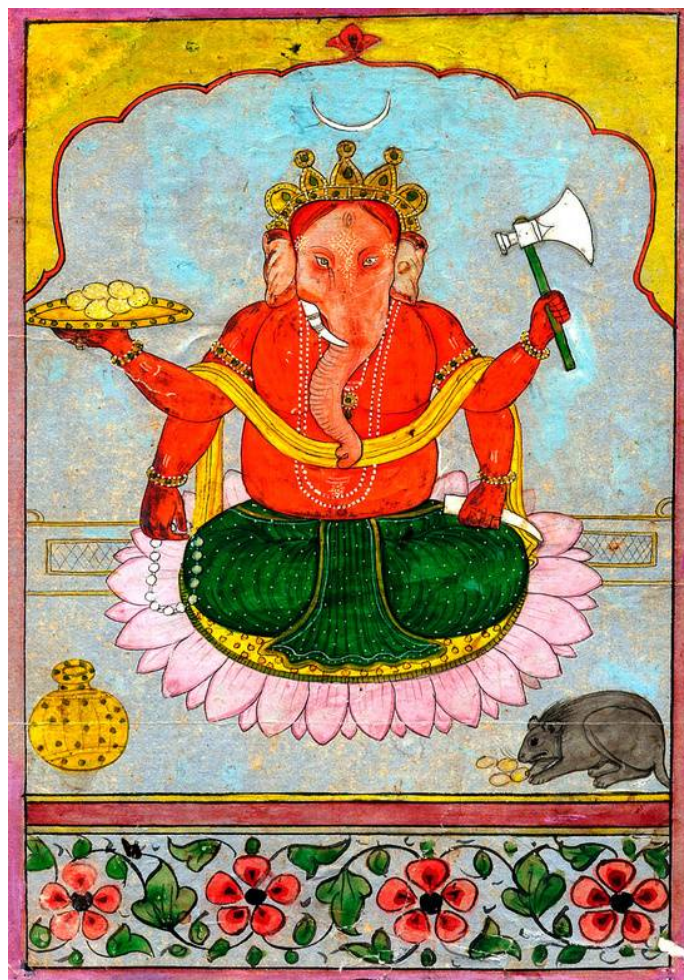


Рис. 3.

Некоторые из таких старых миниатюр-гороскопов сохранились в Центре народной культуры Химачала (Himachal Lok Sanskriti Sans-than), расположенном в Манди (штат Химачал-Прадеш), но после смерти Чандара Мани Кашиапа, руководителя этого Центра, в сентябре 1999 года, судьба этого учреждения неизвестна.

Создание «брачных миниатюр» (kauharas), гороскопов и магических изображений бога Ганеши (Shiv-chautris) было сложным традиционным искусством, особенно если учесть требования аутентичности, каноничности и сакральности, в силу которых ни один иностранец не мог быть привлечен к работе. С другой стороны, изображение фигур было под сильным исламским табу. Эти жесткие религиозные ограничения были очень мощным фактором, противостоящим любым иностранным влияниям на традиционное искусство. Таким образом, популярное, но упрощенное предположение, что миниатюрная живопись Пахари сформировалась под персидским влиянием, не имеет под собой почвы. Кроме того, идет затяжная дискуссия среди

ученых об истоках живописи Пахари. Некоторые, как уже сказано, приписывают ее происхождение индо-персидскому влиянию или воздействию искусства Моголов, но из сказанного ясно, что ничто не может расти и процветать, особенно искусство, если оно не соответствует духу народа и страны.

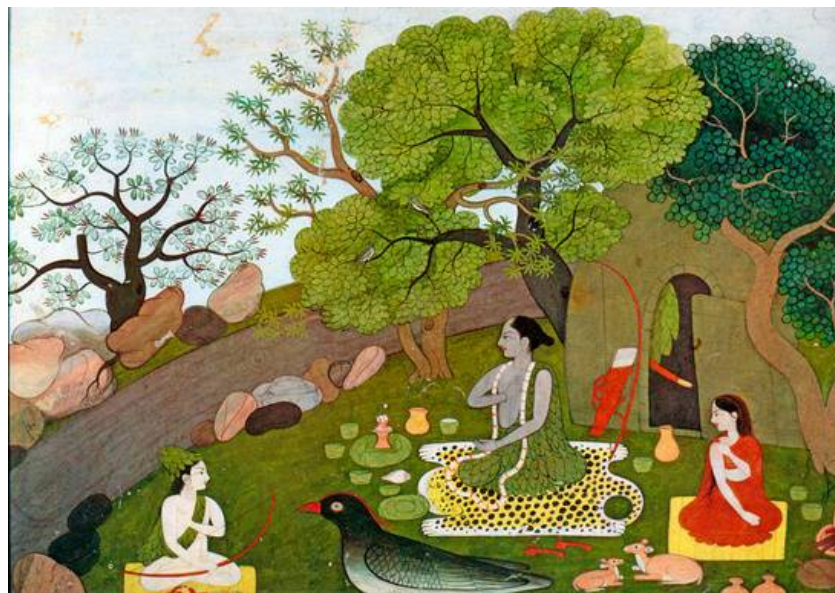


Рис. 4.

Эхо движения Бхакти во внешних гималайских царствах открыло новую эпоху религиозно-эстетического опыта. Народные искусства под влиянием этого движения, как правило, становятся более изысканными, но не выходя за рамки того, что может быть определено как «примитивная сложность». В произведениях воплощались мифологические темы для удовлетворения религиозно-эстетических стремлений их покровителей (рис. 4). Таким образом, можно предположить, что традиции народной живописи уже существовали во внешних, отдаленных от центра, гималайских царствах гораздо раньше XVI века – гипотетического времени происхождения живописи Пахари. Но, в целом, живопись не могла еще процветать как утонченное искусство в рамках традиционных общественных установок, которые расценивали ее как второстепенное занятие, равно как и все другие виды художественной деятельности. Пример с низведением пандита Сео, как отмечалось ранее, весьма показателен.

Тем не менее, местные правители, под влиянием богатой культуры империи Моголов, начали поощрять художников. Таким образом, искусства живописи и музыки достигли желанного признания во внешних гималайских царствах и начали воспринимать индо-персидские технические и стилистические влияния. Эти влияния привнесли величие, изысканность и сформировали специфику традиционной живописи, и таким образом родился новый арт-стиль. Но не только этот фактор помогал слиянию двух художественных стилей: социально-культурные брожения того периода также в равной степени ответственны за эту трансформацию. Возможно, в сложившейся религиозно-культурной ситуации народная живопись также привнесла свои мельчайшие нюансы в этот стиль. Ранние картины стиля Басохали безошибочно подтверждают это предположение. В этом контексте важно наблюдение М.С. Рандхавы, что «если верны предположения о давности и территории распространения, то этот стиль весьма древний; в противном случае он не был бы так широко распространен» [4,

с. 15]. В самом деле, в XVI–XVII веках так называемый стиль Басохали, вдохновленный движением Бхакти, распространился почти всюду в феодальных центрах к западу от Сатледжа под патронажем местных правителей и знати.

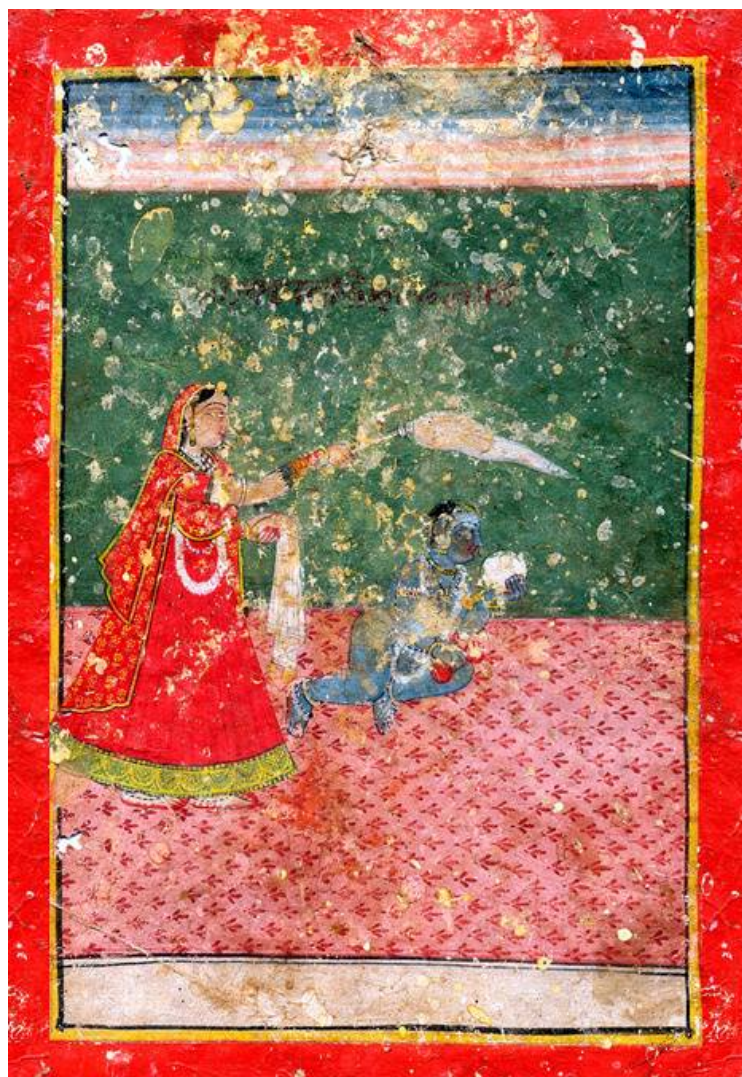


Рис. 5.

В этих ранних картинах преобладают народные элементы: двумерные плоскости, независимо от визуальной перспективы; плоские развертки основных цветов с обилием ярко-красных тонов; большие лotosовидные глаза, подчеркнутые носы и узкие губы на широких лицах, умышленное искажение конечностей и т.д. Эти картины, как правило, обрамлены пылающе-красными рамками (рис. 5). Тем не менее, примитивная страстность, выраженная в радикально ярких и горячих красках в начальном периоде развития картин стиля Басохали, сменяется более тонким использованием мягких тонов. Рыбовидные глаза, крутые лбы и орлиные носы свидетельствуют о постепенном отходе от народного стиля к изысканности (рис. 6).



Рис. 6.

Этот процесс сублимации продолжался под влиянием творчества художников из имперских мастерских Моголов до тех пор, пока традиционное искусство не ассимилировало их «сказочный мир», характеризующийся сочностью и утонченностью чувственных линий и мягкими, мечтательными пастельными оттенками. Когда Аурангзеб Аламгир (1658–1707) взошел на престол в Дели, имперские мастерские переживали плохие дни. Император был ревностным мусульманином-суннитом чрезвычайно пуританского темперамента. Он презирал искусства, особенно музыку, что создавало чувство неуверенности среди профессиональных художников в Дели. В поисках безопасного пристанища и зеленых мирных лугов многие из них переехали в царства западных Гималаев, где они не только нашли убежище, но и респектабельную жизнь в качестве художников. Цари и вельможи охотно им покровительствовали. Такая ситуация способствовала усилению прямых контактов между местными художниками и эмигрировавшими из мастерских Моголов, что в дальнейшем модифицировало школу живописи Пахари.

Таким образом, под индо-персидским влиянием в западных гималайских царствах не только появился новый стиль, но и основная концепция этого искусства была преобразована. И душа, и форма живописи подверглись метаморфозам. В то время как в прошлом главной движущей силой живописи была система религиозных убеждений, теперь картина воплощала дух романтических иллюзий и служила для удовольствия элит (рис. 6). Продажа и дарение картин стали символом статуса для царей, князей и знати. Это потребовало создания копий одной и той же картины. Для этого мастер готовил перфорированный трафарет на пергаменте, который на местном диалекте назывался чарба (charba). Копии миниатюры могли выполняться его помощником по его поручению и под его руководством. Примечательно, что все миниатюры были сделаны на бумаге ручного изготовления, которая выделялась в Сялките (сегодня Пакистан), называемой Sialkoti kagaz. Иногда аналогичная бумага изготовлялась в местных мастерских. Художники сами делали краски и кисти. При изготовлении красок художник использовал местные минералы и растительное сырье, а некоторые минеральные краски закупались извне. Эти компоненты смешивались с животным клеем, и весь процесс был чрезвычайно сложным и трудным. В результате

покровительства правителей искусство живописи достигает новых высот и завершается созданием художественного стиля, который выделяется своей чувственной красотой и поэтической выразительностью. Тем не менее, сформировавшийся в уединении дворцов и достигший там зенита своей славы, он утратил свои корни. Это стало одной из основных причин преждевременной «кончины» славной художественной традиции, несмотря на последующую новую волну социально-культурного возрождения под западным влиянием. Таким образом, доминируя в течение трех столетий, с 16 по 19-е, он рухнул почти внезапно. Даже сегодня те из художников, которые принадлежат к семьям, традиционно занимающимся живописью, и зарабатывают на жизнь своей профессией, – не готовят миниатюры в традиционной манере, но либо изготавливают имитации, либо делают незрелые и неуклюжие копии для рынка. Некоторые из них в Кангре и Чамбе создают традиционные «брачные минатюры» и декоративные изображения для украшения главного входа в дом (bang-dwaris) для своих покровителей. Живопись Пахари в ее различных формах – миниатюры, фрески и «вышитая живопись» (rumals) – знаменует собой важную веху в истории индийского искусства, а точнее, мирового искусства. Только несколько художественных направлений могут соперничать с ней по своей славной истории продолжительностью в триста лет, широкой тематической палитре, свободе и лиричности, мягкости пастельных тонов, которые навевают чувство эфирной легкости и утонченности. Обширность географического района, охваченного этим искусством, которое лидировало в предгорьях западных Гималаев в различных царствах, также поражает. От Пунча в Джамму и Кашмире на крайнем западе – до Гарвала в Уттаранчале на востоке, это искусство развивалось в царствах Джамму, Басохали, Чамбе, Нурпуре, Гюлере, Кангре, Манди, Кулу, Биласпуре, Арки, и т. д. Кроме царств Джамму и Басохали, которые образуют сегодня части штатов Джамму и Кашмира, и Гарвала в западной части Уттаракханда, все другие царства в настоящее время составляют часть штата Химачал-Прадеш. Все эти штаты, а именно, Джамму и Кашмир, Химачал-Прадеш и Уттаракханд в настоящее время составляют западную часть Индийского Союза. Поскольку правители этих царств принадлежали к группе раджпутов, то школа живописи, которая процветала в своих королевствах, также стала именоваться «раджпутской живописью» в более ранних работах по этой теме. Тем не менее, она также была известна как Школа живописи Химачала, потому что большинство центров этой школы в настоящее время находятся на территории штата Химачал-Прадеш. В более ранних работах она также именовалась живописью Кангры, так как первые ее образцы были обнаружены в штате Кангра. Однако в последнее время этот стиль обычно определяется как школа живописи Пахари, или просто живопись Пахари, так как все центры этой школы были расположены в горах (pahar) западных Гималаев. Ирония ситуации состоит в том, что ее различные суб-школы соотносились со столичными центрами, где этот стиль процветал, а не со стилистическими особенностями разных художников, несмотря на то, что многие из художников Пахари работали в различных местах в разные времена. Таким образом, часто работы одного и того же художника классифицировались по-разному. Поэтому имена большинства из художников Пахари теряются в неизвестности. Кроме того, из-за этой неопределенности многие произведения Манаки, художника из села Гюлер в штате Кангра, были отнесены к с. Маларам в штате Гарвал [2, с. 22-25] и в результате была «обнаружена» фиктивная «школа живописи Гархвала».

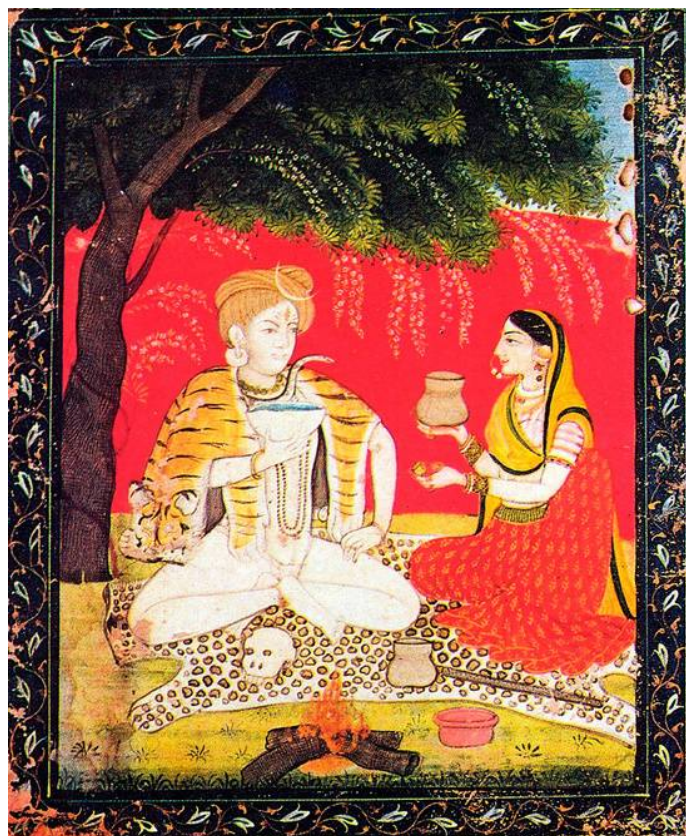


Рис. 7.

Живопись Пахари не могла бы быть столь богатой и яркой, если бы не была вдохновлена движением Бхакти вайшнавов с его бесконечным спектром тем, которые могли выразить все мыслимые человеческие настроения и эмоциональные оттенки. Кроме литературных произведений вайшнавов, классические работы последователей Шивы и школы Шакти также дали многочисленные темы для живописи Пахари (рис. 7). Однако именно движение вайшнавов, сконцентрированное на преданности и любви к Кришне, дало такие красочные и романтические крылья этому искусству, что оно может парить в эфирных высотах эстетического опыта. Темы и контексты, взятые из классики, как Джайядэв в «Гит Говинд», Бихари в «Бихари-Сатсай», Кешавдас в «Барахмаса» и «Расикприйя» и десятки других поэтических произведений романтизма стимулировали воображение многих художников, работавших в разных местах. Кроме того, Рамайана, Махабхарата, Бхагават Пураны и многие другие классические произведения, а также бесчисленное множество других работ вдохновляли художников Пахари (рис. 8). Наряду с этим, художники Пахари также брали темы из повседневной сельской жизни, лирические любовные сцены. Одной из интересных особенностей живописи Пахари является то, что художник очень близко и интимно был связан с окружающим ландшафтом, который становился фоном главной темы. Это красноречиво выражало его любовь к своим местам.

Направление искусства Пахари не ограничивается только миниатюрной живописью, выполненной на бумаге, но включает роспись стен дворцов, храмов и домов, которые были украшены прекрасными фресками. Эти фрески, выполненные на панелях, в основном, изображают темы, взятые из религиозных текстов, а также из таких произведений, как Наяка-Бхед, Раг-Мала и т.д. Во многих фресках встречаются и светские темы. Эти фрески еще можно увидеть в различных местах в относительной

сохранности, но большинство из них сейчас находятся в полуразрушенном состоянии в Джамму, Басохали, Чамбе, Дамтале, Нурпуре, Манди, Кулу и т. д. В большинстве из этих мест они либо находятся на грани исчезновения, либо уже исчезли из-за человеческой халатности. Некоторые из фресок в Ранг Махале в Чамбе были сняты со стен экспертами Национального музея в Нью-Дели и сегодня экспонируются в этом музее. Другие представлены в музее Бхури Сингх в Чамбе и в Государственном музее в Шимле.

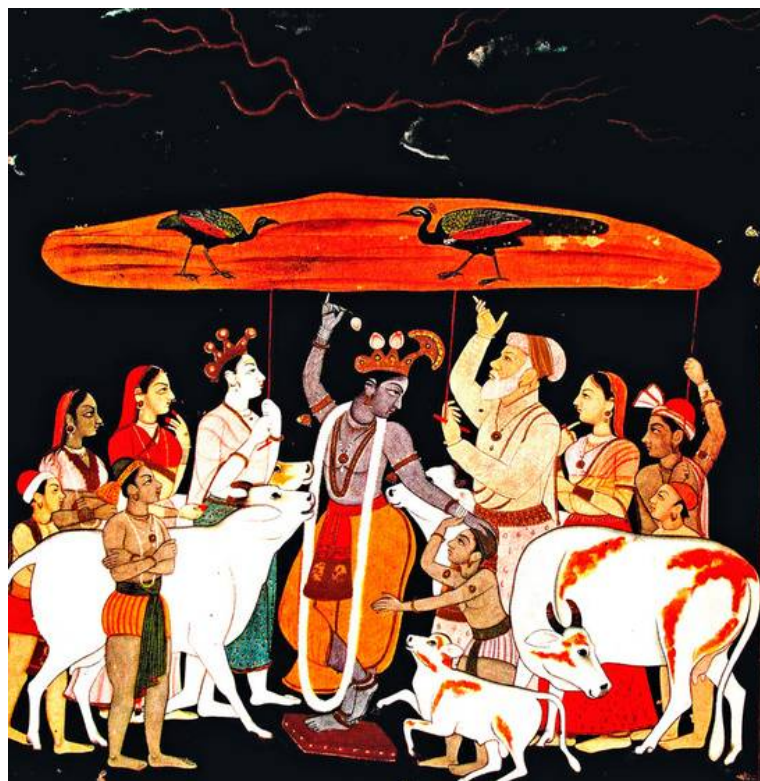


Рис. 8.

Еще одним средством художественного выражения, вдохновленным миниатюрной живописью, была «вышивная живопись». Так, ранние и лучшие образцы «вышивной живописи» были обнаружены в Чамбе и стали известны как «Чамба Румал» (вместо Пахари Румал) таким же образом, как целая школа живописи Пахари была идентифицирована как «школа Кангры» в начальных исследованиях по этой теме, как уже отмечалось. На самом деле, этот вид арт-вышивки делается с XVIII века в Чамбе и в нескольких других местах в предгорной области западных Гималаев, где процветали различные суб-школы живописи Пахари. Поэтому, может быть, целесообразно определить его как «Пахари Румал», а не «Чамба Румал». Среди этих школ выделяются школы, располагавшиеся в столицах царств Джамму, Басохали, Кангра, Манди, Кулу и Кахлоор (Биласпур). Эта традиция до сих пор сохранилась, хотя и в заметно сниженной форме, в Чамбе под патронажем правительства штата Химачал-Прадеш, но она почти исчезла в других местах под влиянием изменившейся социально-экономической ситуации. Самые ранние образцы художественной вышивки на ткани в стиле миниатюрной живописи были найдены в Басохали; они принадлежали к середине XVIII века, времени правления раджи Амрита Пала (1750–1776). Это искусство, возможно, сформировалось в Басохали на основе традиции народной вышивки. Тип вышивки, которая возникла в Басохали и прилегающих районах Джамму

под патронажем феодальных правителей, стал известен как «вышивка Догра», отличающаяся от «Чамба Румал». В дни Амрита Пала Басохали был важным центром искусства и коммерции, что привлекало вышивальщиц из долины Кашмира. Но сложная политическая ситуация в Басохали при его преемнике Виджае Пале (1776–1806) вынудила художников и ремесленников мигрировать в безопасные места в соседних горных царствах. Поэтому искусство вышивки расцвело в Кангре под патронажем Махараджи Сансара Чанда (1775–1823) и в Чамбе при Радже Сингхе (1764–1794). Оба этих правителя искренне поощряли и покровительствовали декоративно-прикладному искусству в своих царствах. В течение этого периода народное искусство вышивки в Чамбе трансформировалось в очень изысканную и элегантную форму, которая и стала известна как «Чамба Румал» и соперничала с живописью Чамбы. Некоторые из самых прекрасных и известных вышивок были созданы в Чамбе именно в течение этого периода. Искусство вышивки получило дальнейшее развитие в Чамбе в направлении миниатюрной живописи (вышитых миниатюр) и достигло такого совершенства, что подобные работы, созданные в других местах, ему явно уступают. Тем не менее, школа художественной вышивки в Чамбе развивалась не в изоляции. Влияния художественных традиций распространились в соседние царства Басохали, Кангру, Биласпур и Манди, где это искусство также процветало, хотя и не могло сравниться с артистичностью Чамба Румал. «Пахари Румал» было совместным творчеством миниатюристов и вышивальщиц. Рисунок делался опытным художником-миниатюристом, в то время как вышивальщица занималась рукоделием. Художник не только задавал тему, но давал инструкции относительно использования цветов. Таким образом, каждый элемент вышивки напоминает о миниатюрной живописи. Некоторые из произведений в стиле «Чамба Румал» ближе к стилю миниатюры Кангры, чем собственно к стилю Чамба (рис. 9).



Рис. 9.

Влияние миниатюрной живописи на вышивку очень сильно в таких работах, где в качестве темы выбран танцующий Кришна (rasmandal). Она была наиболее популярной темой, возможно, по той причине, что дает наиболее удобную круговую композицию на квадратной вышивке. Другие излюбленные темы – Кришна-лила, сцены из Махабхараты и Рамаяны, Ганеш-пуджа и т. д. Среди светских тем были популярными сцены брака, охотничьи сцены, игра в кости и т.д. Ранняя вышивка делалась двойным ходом мелких стежков, в которых были использованы серебряные нити для изображения век и орнамента. Далее пшвы становятся длиннее, появляются двойные атласные строчки с лицевой и оборотной сторон вышитой поверхности [3, с. 122- 131].

На протяжении веков направление живописи Пахари оставалось неизвестным, пока Меткаф не обнаружил первые образцы миниатюр в Кангре в начале XIX века. Тем не менее, именно Ананд К. Кумарасвами впервые провел серьезное исследование на эту тему в первом десятилетии XX века. По пути, проложенному им, последовали многие ученые и ценители индийского искусства. Среди них можно особо выделить имена О.С. Гангули, Дж.С. Френча, В.Г. Арчера, Р. Рейфа, Мукунди Лала, М.С. Рандхавы, К. Кхандавалы, Б. Госвами и многих других. Но все эти ученые писали на английском языке. По этой причине большинство неанглоязычных ценителей искусства оставалось в неведении об этом направлении искусства, которое развилось в уединенном уголке гималайского региона. Первое комплексное исследование на хинди было сделано совместно К.Л. Вайдеей и О.С. Хандой. Хотя вклад этих выдающихся ученых в данной области был очень значительным, тем не менее, за исключением Б. Госвами, все они рассматривали живопись Пахари в преломлении региональной истории и социополитической ситуации, а не собственно с точки зрения искусства. Поэтому из тех работ можно получить представление скорее о подвигах правителей, чем о художниках, которые создали эти великолепные произведения искусства. Профессор Б. Госвами заслуживает уважения за открытие многих неизвестных миниатюристов из мест, которые были ранее неизвестны.

В наш век социального возрождения необходимо заново переоткрыть мастеров Пахари, таких как пандит Сео, Найнсух, Кама, Манаки, Джохари, Ника, Рамлал, Фату, Пуркху, Кушан-Лал из Гюлер-Кангри, Крипали, Дэвидас, Голу из Басохали, Лахару из Чамбы, Мухаммадбах (Мухаммади) и Гахия Наротам из Манди, Кишан Чанд из Биласпура и многие другие. Нет сомнения, эти художники часто прославляли своих покровителей в своих работах, но это было вынужденной необходимостью для выживания. Такой необходимости нет для историков искусства, пишущих об этих художниках, поэтому они могут осветить проблему более объективно.

Причины встречающейся «феодалной предвзятости» у ранних исследователей искусства Пахари не надо долго искать. Большинство из них были высокопоставленными чиновниками, которые чувствовали себя достаточно вознагражденными, изучая древние сокровища феодальной эпохи. Они весьма удобным для себя образом выдвинули в качестве главного фактора развития искусства Пахари феодальную поддержку и покровительство, не пытаясь исследовать его народные корни. Когда достаточно обосновать важность фактора покровительства не получалось, то нужные данные попросту фабриковались. Нет сомнения, феодальное покровительство, безусловно, внесло большой вклад в развитие этого направления; в этом контексте следует отметить имя Махараджи Сансара Чанда (1775–1823), бывшего ведущим меценатом. Это были годы, когда искусство и ремесла достигли наивысшего

уровня в Кангре. Тем не менее, чрезмерный акцент на феодальной протекции не может быть разумным, а в некоторых случаях он просто не соответствует действительности [2, с. 28-33].

На самом деле простые люди в городах и селах были также любителями и ценителями живописи, на своем скромном уровне. Я хорошо помню, что мой отец, дяди и родственники имели хорошую коллекцию миниатюр. Я до сих пор помню прекрасную миниатюру Гай-Лакшми, которую мы использовали для поклонения накануне Дивали. Масляные картины Мухаммадбаха, Гахия Наротама, а также других, часто неизвестных художников можно увидеть почти в каждой благополучной семье города. В начале пятидесятих годов, охотников за антиквариатом и антикваров из Хошиапуре и Амритсара, разыскивавших старые ювелирные изделия и миниатюры, можно было увидеть во многих городах. Я помню Джагдиша Миттала, который бродил по Манди в поисках миниатюр, когда я был подростком в начале пятидесятих годов.

Главной проблемой этой феодальной предвзятости было то, что миниатюры Пахари рассматривались скорее просто как древности, а не как произведения искусства. Музеи и богатые дома через посредство упомянутых чиновников-исследователей приобрели большую часть коллекций. Картины же, принадлежавшие простым людям, попали в руки антикваров по бросовым ценам, а они впоследствии сделали себе состояния, продавая их в музеи. Поэтому в богатых домах еще можно найти старые миниатюры, но не в домах обычных людей. Известность, которую миниатюрное искусство Пахари получило в результате всей этой ситуации, породила подпольный бизнес и дала толчок формированию сети антикваров и нового поколения миниатюристов. Хотя эти современные художники во многом утратили свои традиции, но некоторые из них хорошо воспроизводят старые миниатюры с использованием современных материалов. Я лично знаю несколько художников, которые до сих пор копируют старые миниатюры в традиционном стиле Пахари, но в основном с современными синтетическими цветами на беленой бумаге ручной работы. При этом они не ставят на них свои имена. Копии, сделанные таким образом, обычно обкуривают и загрязняют для придания им вида старой картины. Потом они продаются в частные и государственные коллекции через антикваров за хорошую цену. Таким образом, процветает торговля подделок, и копиисты зарабатывают гораздо больше, чем они получили бы за собственные творения.

Литература

1. Goswamy B.N. Marg, Vol.XXI, Sept., 1998.
2. Randhawa M.S. Basohli painting. New Delhi, 1959.
3. Handa O.C., Madhu Jain. Art & architecture of Uttaranchal. New Delhi, 2003.
4. Handa O.C. Textiles, costumes and ornaments of the Western Himalaya. New Delhi, 1998.

Статья поступила в редакцию 19.06.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.002

PAHARI MINIATURE SCHOOLS

Om Chand Handa

Doctor of history and literature,

Director of Infinity Foundation,

Honorary Member of Kalp Foundation.

India, Shimla.

oc_handa@hotmail.com

Scientific translation: I.V. Fotieva.

Abstract

The article is devoted to the study of miniature painting in the Himalayas – the Pahari Miniature Painting school. The author focuses on the formation and development of this artistic tradition in the art of India, as well as the features of technics, stylistic and thematic varieties of miniatures on paper and embroidery painting.

Keywords: fine-arts of India, genesis, Pahari Miniature Painting, Basohali style, Mughal era, paper miniature, embroidery painting.

Bibliographic description for citation:

Handa O.C. Pahari miniature schools. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1 (1), pp. 25-48. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.002. Available at: <https://readymag.com/622940/8/> (In Russian & English).

Before we start discussion on the miniature painting in the Himalayan region, known popularly the world over as the Pahari Painting or the Pahari Miniature Painting, it may be necessary to trace the genesis of this fine art tradition in the native roots and the associated alien factors that encouraged its effloresces in various stylistic and thematic varieties.

In fact, painting has since ages past remained an art of the common people that the people have been executing on various festive occasions. However, the folk arts tend to become refined and complex in the hands of the few gifted ones among the common folks. Such people stand out distinctively among the masses as the accomplished ones in different arts and crafts, and when that expertise becomes hereditary, those families are identified in the community with the particular art or craft. In that process, there have been the chitraire – the painters, bataihre – the masons, the Sunar – the goldsmiths, kanghaire – the surgical operators, tarakhan – the carpenters, lohar – the blacksmiths, etc. According to a popular tradition about the origin of professional guilds, Vishvakarma – the Divine Craftsman – had four wives. Each of them gave birth to a son. Each of those inherited different skill from their parents and passed those to their descendants. Thus, the professional guilds of the chitraire, kanghaire, tarakhan and lohar came into existence. Undeniably, these professional communities have been here as a part of the interdependent Pahari society since ages. That would affirm the little-known and least appreciated fact that a separate guild

of professional painters also existed in this region much before the advent of the Persian style of painting in India. While the common people depended upon their inherited improvisations for their needs, the elite people and the rulers requisitioned the services of the *chitraire* on various ritualistic or ceremonial occasions (Fig. 1).



Figure 1.

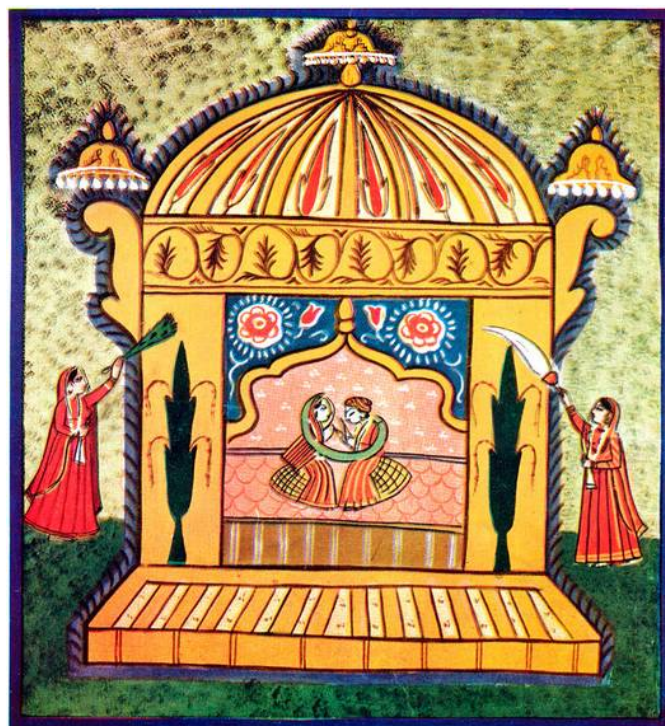


Figure 2.

That patronage to the proficient *chitraire* gave rise to the hereditary institution of artists. Under royal patronage, a few of the *chitraire* families were elevated to a higher social position in recognition of their artisanship, so much so that some Brahmin families also adopted painting as profession. In this regard, the names of Pandit Seo of Basohali and Pandit Gahiya Narotam of Mandi are notable ones. However, the family of Pandit Seo was degraded to the *tarakhan* caste for having adopted painting as a profession [Goswamy, 1998. P. 58]. There are still *chitraire* families at Gagal-Rajol, Purana Kangra and Samloti villages in Kangra district, but most of them have abandoned their hereditary occupation for the better prospects in other vocations, but a few are still continuing with their inherited occupation to supplement their income. There are also instances of some rulers taking up painting as hobby. In this regards, mention may be made of Raja Amar Chand of Kahlur (Bilaspur), Mian Basant Singh of Arki and Pritam Shah of Garhwal.

Thus, we find that the *chitraires* performed an important role of catering to the religious-aesthetic needs of the people. They embellished and auspicated the houses of their patrons with traditional wall paintings on different ceremonial occasions. However, for the drawings and paintings executed for the ritualistic or ceremonial purposes were not made of large size, but confined to a manageable frame to vouchsafe its the ritual sanctity. Possibly, the reduction of the epic *chitrashala* into *kauhara* (a connubial painting) marked an attempt towards the miniaturisation in painting executed on the wall, which for functional convenience was later transferred to cloth or paper so that it could be preserved for future use (Fig. 2).

As may be inferred from the extant frescoes of Ajanta and the murals at Nalanda, the wall paintings in the Indian mainland were executed on extensive formats, but the wall decorations in the Himalayan interiors were executed in different panels to confine those in the mana-geable frames. For that peculiarity, one need not look for an extraneous influence of the Mughal court. Executing artwork in panels has been an ages-old practice in the hills, as may be evidenced from the carved wooden panels and frames of the Lakshana Devi temple at Brahmaur, Shiv-Shakti temple at Chitrari and Markula Devi temple at Udaipur and many other ageless wooden temples in the interiors. Possibly, miniaturisation in the art woodwork was the innovations of the local artisans for the practical convenience, which eventually reflected on the wall paintings for maintaining the sanctity and dignity of the subject. That consideration also demanded that the painting was executed at a respectful height from the floor [Randhawa, 1959. P. 15]. That consideration remained intact in the wall paintings executed to depict religious and feudal court scenes under the influence of Mughal courts. Thus, we find that the trend towards miniaturisation was not borrowed from outside, but evolved from within.

The 'primitive Pahariminiatures' were made on the handmade paper, known as the Sialkoti kagaz, by using self-prepared mineral or vegetal colors. Those miniatures inherited their themes, style and technique from the wall-paintings, which also were made by using self-made mineral or vegetal colors. Those miniatures were commonly executed in horos-copes, Shiv-chautris, etc. for the accomplishment of rituals and occasionally for auspicious purposes much before painting became a thing of joy and pride for the rulers and nobles (Fig. 3).

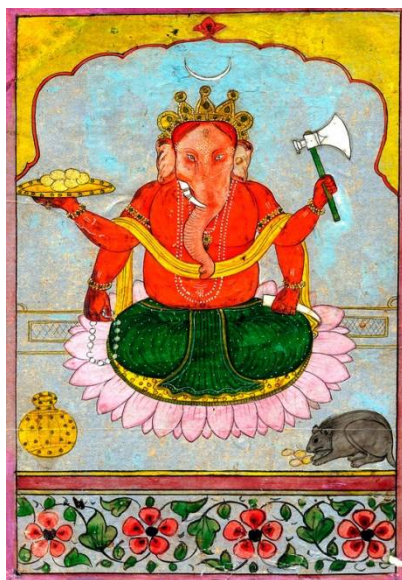


Figure 3.

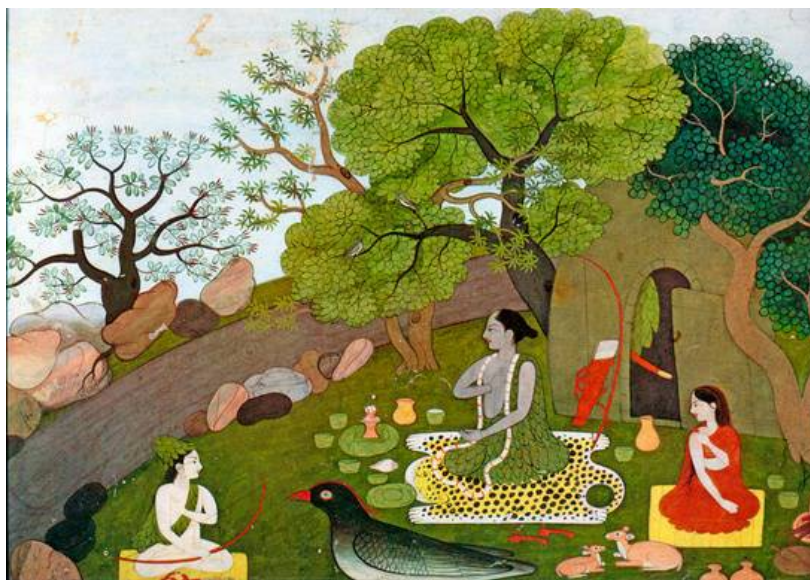


Figure 4.

Some of such old horoscopes were preserved in the Himachal Lok Sanskriti Sans-than, Mandi (Himachal Pradesh), but after the death of Chandar Mani Kashyap in September 1999, the fate of that institution is not known. Preparation of the kauharas, horoscopes and Shiv-chautris was scrupulously a traditional art, bearing canonical authentication and religious sanctity, for which no alien involvement could be admitted. On the other hand, figural depiction has been a strong Islamic taboo. That essential religious polarity was a very potent factor to thwart any alien impact on the sanctimonious traditional art. Therefore,

the simplistic assumption that the miniaturisation in Pahari painting was introduced under the Persians influence, as is commonly believed may not be reasonable. Further, a protracted discussion among the scholars about the origin of Pahari Painting has been going on. Some attribute its origin to the Indo-Persian or the Mughal art, but from the foregoing discussion, the origin of this art in the native soil may be a logical conclusion for, nothing can grow and flourish, especially the art, unless congenial and conducive environment is available.

The echo of Bhakti movement in the outer Himalayan kingdoms ushered in a new era of religio-aesthetic experience. The vernacular art under the influence of that movement tended to become refined, but that did not exceed beyond what may be defined as the primitive sophistication. The chitraits attempted mythological themes to meet the religio-aesthetic aspirations of their patrons (Fig. 4).

Therefore, it may be reasonable to infer that the tradition of painting in the folk form already existed in the outer Himalayan kingdoms much before the 16th century, the hypothetical date of the origin of Pahari Painting. However, the painting could not flourish as a fine art under the prevailing traditional societal setup, which rated painting, and for that reason all other art-mediums, as lowly activity. An instance of excommunication of Pandit Seo, as noted earlier, may be an example to the point.

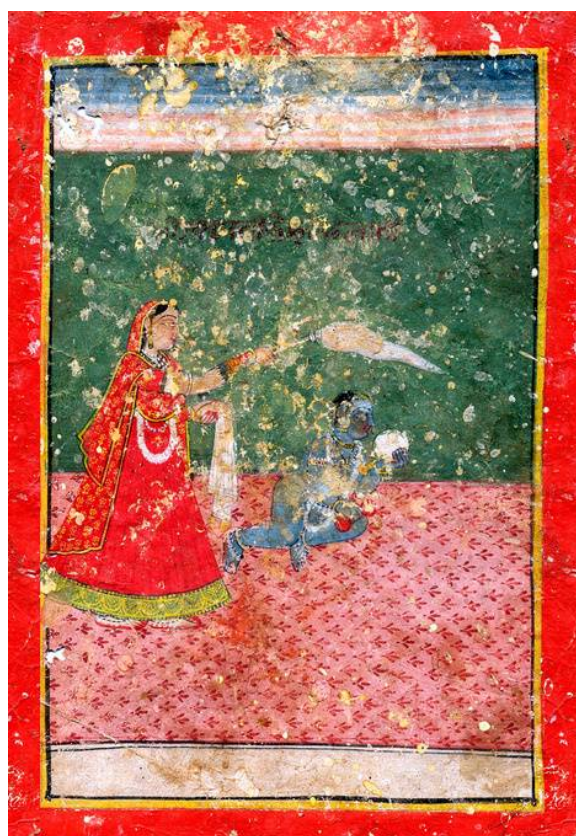


Figure 5.

Nevertheless, the local rulers, overwhelmed by the culture of the imperial Mughal court, started encouraging painters. Thus, the art of painting, and music as well, attained a coveted distinction in the outer Himalayan princely courts, setting a stage for assimilation of the Indo-Persian technical and stylistic influences. Those influences lent grace, sophistication and definite identity to the traditional painting, and a newer art-style was born. Nevertheless, it was not only the feudal incentive that assisted fusion of two art styles; the contemporary socio-

cultural ferment was also equally responsible for that transformation. Probably, under the prevailing religio-cultural circumstances, the vernacular painting had also imbibed certain finer nuances of its own in the art expression. The early Basohali paintings unmistakably affirm that assumption. In this context, the observation of M. S. Randhawa that 'If Age and Area Hypo-thesis has any meaning, it also indicates that this style is quite ancient; otherwise it would not have been so widespread' [Randhawa, 1959. P. 15] is significant. Infact, about the 16th – 17th century, the so-called Basohali type of paintings inspired by the Bhakti movement were being turned out almost everywhere in the feudal centers west of Satluj under the patronage of local rulers and nobles. Those early paintings may be identified from the preponderance of folk elements, generally characterised by the flat two-dimensional planes, regardless of visual perspective; the flat sweeps of primary colors with a profusion of the passionate reds; large lotus-shaped eyes, pointed noses and narrow lips on the puffy faces, deliberate distortion of the fleshy limbs, etc. These paintings are normally framed in the glowing red frames (Fig. 5).

However, the primitive intensity so vigorously reflected by the sweeping hot and passionate colors in the early omnifarious Basohali type of paintings of this region became mellowed by the delicate use of soft colors in the proper Basohali painting. The fish-like eyes, receding foreheads and aquiline noses were indicative of a gradual departure from the folk bearing to sophistication (Fig. 6).

That process of sublimation continued under the influence and inspiration of imperial Mughal ateliers until the traditional bold art diction assimilated qualities of a 'fairy world', characterised by the mellowness and refinement in the sensuous lines and soft and dreamy pastel shades. When Aurangzeb Alamgir (CE 1658-1707) ascended to the imperial throne at Delhi, the imperial atelier fell in bad days. The Emperor was a zealous Sunni Muslim and extremely puritanical in temperament. He despised arts, especially the music, which created a sense of insecurity among the professional artist at Delhi. In search of safer haven and green pasture, many of them moved out to the western Himalayan kingdoms, where they not only found refuge, but also a respectable livelihood as artists. The kings and nobles readily patronised them. That situation facilitated direct contacts between the local painters and their displaced counterparts of the Mughalateliers, which further refurbished Pahari School of Painting.



Figure 6.

Thus, not only a new art-style emerged in the western Himalayan hill kingdoms under the Indo-Persian influence, but also the very basic concept about this art was transformed. Both, the soul and structure of painting underwent metamorphism. While in the past, religious belief-system rooted in the universal welfare was the motive force, in its new version, the painting indulged in the illusory romanticism for the sensuous pleasure of the elites (Fig. 6).

Commissioning, acquisitioning and gifting of paintings became a status symbol for the kings, princes and nobility. That necessitated preparation of more than one copies of the same painting. For that purpose, the master painter prepared a perforated stencil on parchment, locally called the charba. More copies of the same miniature could be prepared by his assistant under his instructions and guidance. Significantly, all miniatures were made on the handmade Sialkoti kagaz (Paper prepared at Sialkot, now in Pakistan). Attimes, that paper was also made locally. The artists prepared their own colors and brushes. For colors, artist depended on the minerals vegetal sources that they meticulously prepared themselves. However, some mineral colors were also procured from outside. Those colors were mixed with the animal glue, but the whole process was extremely complicated and difficult.

Under those elite patrons, the art of painting attained new heights and it culminated into the art-style that could stand out singularly on the merit of its sensuous beauty and poetic expression. However, having with drawn to the seclusion of palaces and courts at the zenith of its glory, it lost hold of its roots. That factor became one of the main reasons for the untimely demise of that glorious art tradition, besides the new wave of socio-cultural resurgence under the western influence. Thus, having remained dominant for three centuries from the 16th to 19th, it collapsed almost abruptly. Even today, a few painters of the traditional families supplement their livelihood by painting, but they do not prepare the miniatures in the traditional manner, but either fake them or prepare immature and clumsy copies for the market. A few of them in Kangra and Chamba area also prepare traditional kauharas and bang-dwaris for their traditional patrons. With this broad background about the origin of Pahari Paining, let us know about it in a bit detailed manner.

The Pahari Painting in its various forms – miniatures, murals and 'embroidery-painting' or rumals – marks an important milestone in the history of Indian Art, nay World Art. Only a few art-movements can rival it for its glorious inning of long three hundred years, thematic vastness, fluent and lyrical lines and the tonal serenity of its pastel shades, all giving a subtle feeling of ethereal lightness and delicacy. The vastness of geographical area that this art movement commanded in the foothills of western Himalay in various princely kingdoms is also equally significant. From Poonch in Jammu & Kashmir in the extreme west to Garhwal in Uttaranchal in the east, this art movement spanned across the kingdoms of Jammu, Basohali, Chamba, Nurpur, Guler, Kangra, Mandi, Kullu, Bilaspur, Arki, etc. Except the kingdoms of Jammu and Basohali, which form parts of Jammu & Kashmir, and Garhwal is the western segment of Uttarakhand, all other kingdoms are now form a part of Himachal Pradesh. All these states, viz. Jammu & Kashmir, Himachal Pradesh and Uttarakhand now form the western part of the Union of India. Since, the rulers of these kingdoms belong to the Rajputs; the school of painting that flourished in their kingdoms also came to be known as the Rajput Paining in the earlier works on the subject. However, it has also been known as the Himachal School of Painting, because the majority of capital-centers of this school now form parts of Himachal Pradesh state. In the earlier works, it has also been defined as the Kangra Painting, for the evidences of this art moment were initially discovered in Kangra

area. However, lately this art style has commonly been defined as the Pahari School of Painting or simply the Pahari Painting, for all the centers of this school were located in the pahar (i.e., mountains) of the western Himalayan region. However, the irony of Pahari Painting has been that its different sub-schools have been identified with the capital centers, where those flourished, and not with the stylistic peculiarities of the different artists, despite the fact that many of the Pahari painters worked at different places at different times. Thus, the works of the same artist have been identified differently. Under that feudalistic bias, the names of most of the painters of Pahari painting are lost in obscurity. Besides, due to this ambiguity, many works of Manaku, an artist of Guler in Kangra have been attributed to Molaram of Garhwal [Handa & Madhu Jain, 2003. P. 22-25] and a fictitious school of Garhwal Painting established.

Pahari Painting could not have been so rich and flamboyant had the Vaishnav Bhakti movement not inspired it with an array of endless themes, which could express all conceivable human moods and emotive situations. Besides the Vaishnav literary works, the Shaiv and Shakta classics also provided numerous themes to the Pahari Painting (Fig. 7).

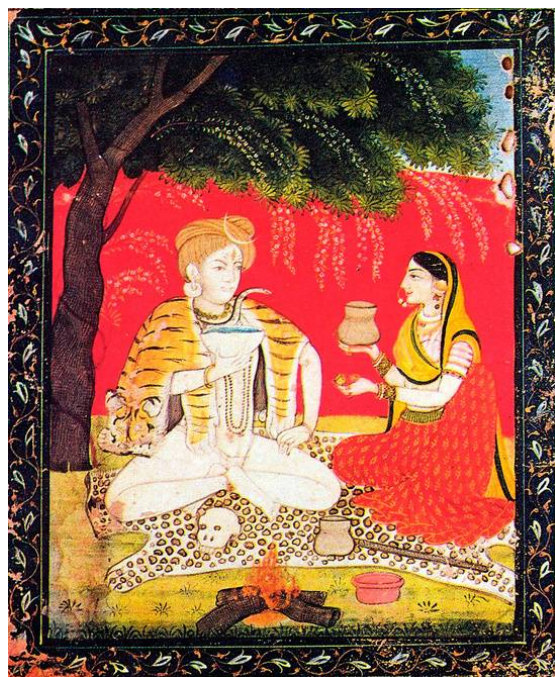


Figure 7.

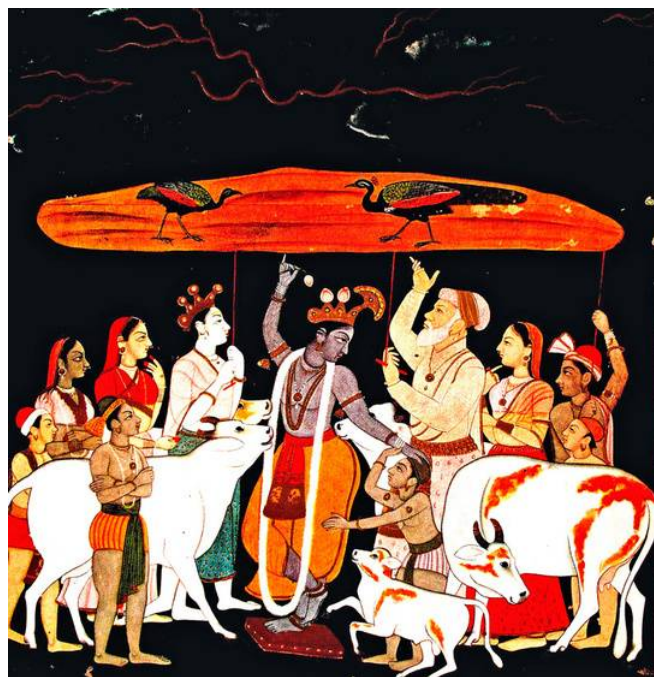


Figure 8.

However, the Vaishnav movement centered on the Krishna bhakti (devotion) provided such colorful and romantic wings to this art that it could soar to the ethereal heights of aesthetic experience. The themes and contexts drawn from the classics, like Jayadev's Geet-Govind, Bihari's Bihari-Satsai, Keshavdas's Barahmasa and Rasikpriya, Bhanudutt's Ras-manjari, Meshakarn's Rag-mala and scores of other poetic works on romanticism were given lavish visual expressions by many painters, working at different places. Besides, the Ramayan, Mahabharat, Bhagwat Puran, Devi Mahatmya and many other classics and innumerable other works provided very stimulating themes to the Pahari painters (Fig. 8).

Apart from these, Pahari painters also painted themes drawn from the day-to-day rural life, court scenes. One of the interesting peculiarities of the Pahari Painting is that the artist has very intimately and sensitively incorporated the environment and landscape of his own

surrounding as the background of the main theme. That intimate relationship of the artist with his work eloquently expresses his fondness for his own village or surrounding.

The movement of Pahari Art did not remain confined only to the miniature painting made on the handmade paper, known as the Sialkoti kagaz, but the walls of palaces, temples and houses were also embellished by the enchanting murals. These murals, executed in panels, mostly depict themes drawn from religious texts, besides themes drawn from Nayaka-bhed, Rag-mala, etc. are also depicted in these. In many murals, secular themes have also been depicted. These murals may still be seen at various places in different states of conservation, but most of these are now in precarious condition at Jammu, Basohali, Chamba, Damtal, Nurpur, Dada-Siba, Daulatpur, Nadaun, Tira-Sujanpur, Mandi, Kullu, Arki, Nalagarh, Paonta, Dehradun, Kankhal, Saharanpur, etc. Interesting murals also existed at Bilaspur, Auhar, Nahan and Paonta. In most of these places, those are now either verging on extinction or are now extinct due to human neglect. Some murals in Rang Mahal of Chamba were removed from the walls by the experts of the National Museum at New Delhi for being displayed in that museum. Some retrieved murals are also displayed at the Bhuri Singh Museum at Chamba and the Himachal State Museum at Shimla.

Another medium of artistic expression, inspired by the miniature painting, has been the 'embroidery-painting'. Since, the earliest and the finest pieces of the 'embroidery-painting' were discovered at Chamba, these came to be known as the Chamba Rumal instead of Pahari Rumal, in the same manner as the entire school of Pahari Painting was identified as the Kangra Painting in the beginning by the scholars, as already noted. In fact, that type of art-embroidery work was being done since the 18th century in Chamba and at several other places in the western Himalayan foothill region, where different sub-schools of Pahari Painting flourished. Therefore, it may be appropriate to define it as Pahari Rumal than Chamba Rumal. Significant among those were the capital towns of the Jammu, Basohali, Kangra, Mandi, Kullu and Kahloor (Bilaspur) kingdoms. While, that art-tradition is still survives in a much debased and modified form in Chamba under the token patronage of the State Government of Himachal Pradesh, it has become almost extinct elsewhere under the changed socio-economic scenario.

The earliest specimens of art-embroidery on cloth in the style of miniature painting was found at Basohali, belonging to the mid-18th century, during the reign of Raja Amrit Pal (CE 1750-1776). That art might have developed at Basohali out of the anterior tradition of the folk embroidery. The type of embroidery that emerged at Basohali and the adjoining area of Jammu under the feudal patronage came to be known as the Dogra embroidery to differentiate it from the Chamba Rumal. In the days of Amrit Pal, Basohali had emerged as an important centre of art and commerce that attracted the embroiderers from Kashmir Valley. The insecure political conditions at Basohali under his successor, Vijay Pal (CE 1776–1806) drove artists and artisans to the safer places in the neighboring hill kingdoms. Consequently, the art of embroidery effloresced more vigorously in Kangra under the patronage of Maharaja Sansar Chand (CE 1775–1823) and in Chamba under Raja Raj Singh (CE 1764–1794). Both of those rulers wholeheartedly encouraged and patronised the arts and crafts in their kingdoms. During that period, the folk-art of embroidery also took a sophisticated turn at Chamba under the royal patronage and it emerged in a very refined and elegant form as the Chamba Rumal, to vie with the Chamba Painting. Some of the finest embroidered rumals were produced at Chamba during that period. The art of

embroidery further developed at Chamba on the lines of miniature painting under the elite people and successive rulers to such an excellence that such works being done elsewhere looked inferior. Nevertheless, the development of the school of art-embroidery at Chamba was not an isolated phenomenon. The influences of the art-traditions proliferated in the neighboring kingdoms of Basohali, Kangra, Bilaspur and Mandi kingdoms where also that art flourished, but could not match with the artistry of Chamba Rumal.

The Pahari Rumal was a joint creativity of the miniature painters and embroiderers. The 'drafting' or 'drawing' for the rumal was done by the skilled miniature artist, while the embroiderer did the needlework. The miniature artist not only outlined the theme on the rumal, but he also provided instructions about the use and distribution of colors. Thus, every element of the embroidery reminisces about the miniature painting. Even the treatment of border, with the meandering foliated creepers, is strikingly similar to the miniature painting, especially those in Kangra style. Even some of the Chamba Rumals look closer to the Kangra style miniature rather than to the one of Chamba style (Fig. 9).



Figure 9.

The influence of miniature painting on the embroidery is very profound in such works where the ras-mandal themes have been embroidered. The ras-mandal has been the most popular theme for the embroidery work, possibly for the reason that it provided a most suited and convenient circular composition on a square rumal. The other favorite themes on the rumals are the Krishna-lila and the scenes from Mahabharat and Ramayan, the Ganesh-puja, the Dashavatar, the Dasha-Mahavidyas, etc. Among the secular subjects, the marriage and hunting scenes, the nayaka-bhed the chaupad-play (dice play), etc. have been the popular ones.

The embroidery in the early rumals was accomplished by the double-run small stitches, in which inter-embroidered silver threads for eyelids and ornamentation, etc. were also used in certain cases. The stitches become longer with the dohara-tankha, i.e., the double satin-

stitches with the obverse and the reverse of the embroidered surface of a rumal appearing similar [Handa, 1998. P. 122-131].

For centuries, the Pahari art-movement remained shrouded in mystery until Metcalf discovered some specimens of Pahari miniatures in Kangra in the beginning of 19th century. However, it was Anand K. Coomaraswamy, who pioneered serious study on the subject in about the first decade of the 20th century. The trail blazed by him was followed by many scholars and connoisseurs of Indian art. Among those, the names of O. C. Ganguli, J. C. French, W. G. Archer, Robert Reiff, Mukundi Lal, M. S. Randhawa, Karl Khandalavala, B. N. Goswami and many others deserve particular mention. All these scholars wrote in English. For that reason, most of the non-English speaking connoisseurs of art remained not much aware of this art moment that remained confined to the secluded corner of Himalayan region. The first ever comprehensive study in Hindi was done jointly by K. L. Vaidya and O. C. Handa. Although, the contribution made by these eminent scholars in the field has been very significant, yet, with the exception of B. N. Goswami, all of them have dealt Pahari Painting with the strong feudalistic bias, and their writings look like the extension of the regional political history rather than the appreciation of art. From those works, one may get the idea of exploits of the hill rulers, but not about the artists who produced those splendid works of art. Prof B. N. Goswami deserves credit for discovering many unknown miniature painters from places that were earlier unknown.

In our age of social resurgence, there is need to rediscover the Pahari masters, like Pandit Seo, Nainsukh, Kama, Manaku, Joharu, Nikka, Ramlal, Fattu, Purkhu, Kushan Lal of Guler-Kangra, Kripali, Devidas, Golu of Basohali, Laharu of Chamba, Muhammadbax (Muhammadi) and Gahia Narotam of Mandi, Kishan Chand of Bilaspur and many others. No doubt, the old painters and other artists glorified their royal patrons in their works, but that was their necessity for survival. The writers on art do not have such compulsion, and it is for them to free themselves from the feudalistic mindset.

The reason for that feudalistic bias of the earlier writers on Pahari Art may not be far to seek. Most of the early writers on the Pahari Art were the highly-placed bureaucrats, who felt amply rewarded by exploring the feudal treasures. They conveniently raised the whole superstructure of scholarship on the Pahari Painting on the feudal support and patronage to explain the origin and development of painting in the hills, without bothering for what laid with the commoners in the hills. When such a patronage could not reasonably be found out, the circumstances were fabricated for that purpose. No doubt, the feudal patronage has certainly been responsible for the development of painting in the hills. In that context, the name of Maharaja Sansar Chand (CE 1775--1823) emerges as the greatest patron of arts. Those were the years, when arts and crafts had touched highest watermark in Kangra. Nevertheless, the overemphasis on the feudal patronage may not be reasonable, and in certain cases certainly untrue, as about the so-called Garhwal Painting [Handa & Madhu Jain, 2003. P. 28-33]. In fact, the common people in the towns and villages were also the lovers and connoisseurs of paintings in their own humble manner. I vividly remember that my father, uncles and relatives had a good collection of miniatures with them. I still remember a fine miniature of Gaj-Lakshmi, which we used to worship on the eve of Diwali. The oil paintings of Muhammadbax, Gahia Narotam and other unknown painters could be seen almost in every prosperous family of the town. In the early fifties, the curio-hunters and antique dealers from Hoshiarpur and Amritsar could be seen in the town looking for gotta-kinari, old jewellery and

miniatures. I remember Jagdish Mittal meeting people in Manditown in search of miniatures during my adolescent days of early fifties.

The tragedy of that feudalistic bias has been that the Pahari miniatures are defined more as the antiquities rather than the works of art. The museums and the rich houses, through the good offices of those bureaucrats-turned-scholars of art acquired most of the royal collections. However, the paintings in the possession of common people slipped into the hands of antique dealers at throwaway prices, who later made fortunes by offering them to the museums. Consequently, while a few old miniatures may be found today with some of the royal and noble houses, no miniature painting is available with the common people. The hype for old miniatures and antiquities generated by that situation has of late encouraged clandestine business by the well-organised nexus of the antique dealers and the new generation of the 'miniature painters' in the hills. Although, these 'modern painters' have lost their traditional moorings, yet some of them have done well in reproducing old miniatures and using modern materials. I personally know a few painters who still 'copy' the old miniatures in the traditional Pahari style, but mostly with modern synthetic colors on the bleached handmade paper-sheets procured from the old basis. They take care not to inscribe their names on them. The copies so made are smoked and soiled to impart antique touch. Those 'fakes' find way to the private and public collections through the antique dealers and fetch handsome price. That is how the trade in 'fakes' flourishes and the 'copyists' earn far more being 'dead' than what they would earn by being 'alive'.

References

1. Goswamy B.N. Marg, Vol. XXI, Sept., 1998.
2. Randhawa M.S. Basohli painting. New Delhi, 1959.
3. Handa O.C., Madhu Jain. Art & architecture of Uttaranchal. New Delhi, 2003.
4. Handa O.C. Textiles, costumes and ornaments of the Western Himalaya. New Delhi, 1998.

Received: June 19, 2015.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ УЧЕНИЯ АРГА БИЛИГ В СРАВНИТЕЛЬНОМ АНАЛИЗЕ МОНГОЛЬСКОЙ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ (на примере образов Зеленой Тары и Балдан Лхамо)

Белокурова Софья Михайловна
Кандидат философских наук, доцент,
директор Монгольского центра языка
и культуры Алтайского государственного
технического университета.
Россия, г. Барнаул.
belle.sonet312@gmail.com

Статья написана при поддержке гранта
РГНФ – МинОКН Монголии
«Изобразительное искусство Сибири
и Монголии XX – начала XXI веков:
кросскультурное взаимодействие
и влияние художественных традиций»
№ 15-24-03002.

Аннотация

В статье предложен анализ образов двух буддийских божеств, особенно почитаемых в Монголии – Зеленой Тары и Балдан Лхамо. С помощью метода, построенного на монгольском учении арга билиг, подтверждается семантическое единство двух божеств, их взаимодополняемость и художественная идентичность.

Ключевые слова: буддийской искусство Монголии, арга билиг, иконография буддийских божеств, образ Зеленой Тары, образ Балдан Лхамо.

Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. Использование учения арга билиг в сравнительном анализе монгольской буддийской иконографии // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 49-56. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.003 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/10/>

Разработка системы анализа произведений искусства кочевников, в частности, монголов, представляется достаточно актуальной проблемой. Это связано с тем, что долгое время монгольское искусство находилось на периферии искусствоведения. Несмотря на несколько довольно сильных и основательных работ [9; 2; 3], монгольское искусство до сих пор воспринимается как этнографический феномен с многочисленными влияниями. Не отрицая данного тезиса, мы можем добавить, что монгольское искусство сформировало достаточно самобытный комплекс, который тем более представляет интерес, что развивается на основе специфической философской концепции арга билиг.

Теоретические основания арга билиг были изложены в монографии «Арга билиг как ось монгольской культуры» [10], поэтому подробно останавливаться на этом нет смысла. Ограничимся только тезисным изложением этого монгольского учения. Арга

билиг является в своей основе диалектическим учением, объясняющим все процессы и явления в мире через взаимодействие двух полярных категорий. Дословный перевод с монгольского звучит как «способ» и «талант», или «действие» и «мудрость». В основе арга билиг лежит понимание того, что гармония в мире определяется взаимодействием двух противоположных начал. «Арга» определяет внешнее влияние явления или феномена, «билиг» – внутреннее, что в итоге и формирует целостную систему мироздания. Схема соотношения арга билиг выглядит следующим образом. «Билиг» постоянно существует и развивается в «арга», в то время как «арга», будучи формой, защищает «билиг». В «арга» – всегда есть «арга» и «билиг», а «билиг» снова содержит «арга» и «билиг». Таким образом, все в мире, делясь на две части (противоположности) до бесконечности, сохраняют форму парности. Это обеспечивает бесконечное движение мира. Таким образом, арга билиг находится в контексте мировых диалектических учений и, безусловно, испытало на себе влияние тибетской философии, однако основное ядро системы сформировано именно в монгольской традиции. Арга билиг не является в строгом смысле философской системой, во-первых, из-за его прикладного характера, а во-вторых, из-за тесной связи со всеми сферами жизни кочевника. Именно это свойство учения позволяет сформировать на его основе подход для анализа произведений монгольского искусства. Проиллюстрируем это на нескольких примерах. Интерес для нас в данном случае представляет буддийская иконография в монгольском искусстве. Буддизм в Монголии приобретал своеобразные формы, частично ассимилируясь с местными культами, преимущественно шаманистской направленности. Так, например, произошло с Бэгзэ, восходящим к монгольскому богу войны, с одной стороны, и к одной из ипостасей Махакалы, с другой [5; 6]. Логично было бы предположить, что любое буддийское божество, попадая в новую религиозную среду, должно основываться на неких опорных моментах, которые будут способствовать максимальной адаптации не только самого божества, но и его иконографического образа в данной среде. Для изучаемого монгольского искусства такой основой является, помимо существовавшего до буддизма шаманистского пантеона, арга билиг. Таким образом, образ божества, приходящий извне, должен, во-первых, соответствовать какому-то константному образу в монгольской культуре, а, во-вторых, подчиняться основным положениям арга билиг. Наиболее ярко это проявилось, на наш взгляд, в иконографии Зеленой Тары и Балдан Ахамо. Прежде всего, кратко остановимся на онтологии образа. Культ богини Балдан Ахамо (санскр. Шри Дэви) распространен во всех школах тибетского буддизма и существует в форме культа, дхармапала. Балдан Ахамо в буддийском пантеоне находится на нижних ступенях иерархической лестницы в форме гневной хранительницы. В Монголии имя Балдан Ахамо переводят как Охин Тэнгри, которая в мифологии воспринимается как всеобщая прародительница, называемая «единственной матерью». Классическое изображение богини представляет собой гневный женский образ Балдан Ахамо иссиня-черного цвета, мчащейся на трехглазом муле через горы по озеру Мулетинг [4]. Достаточно характерно положение ее рук: правая рука в мудре атаки сжимает палку с черепом и ваджрным навершием, правая рука в мудре подношения будде.

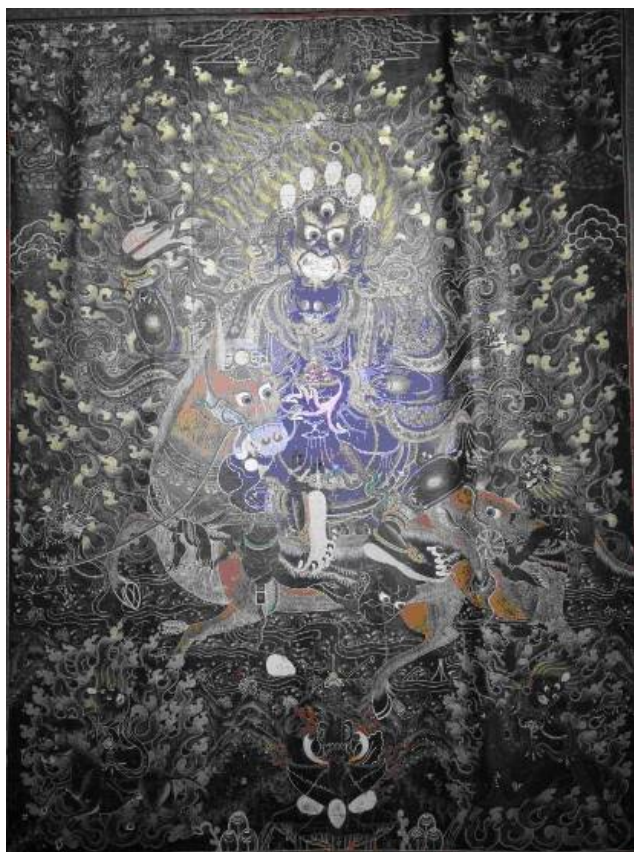


Рис. 1. Балдан Ахамо (вышивка на шелке, XVIII в.). Музей изобразительных искусств им. Г. Занабазара (Монголия).



Рис. 2. Зеленая Тара (аппликация на шелке, XVIII в.). Музей изобразительных искусств им. Г. Занабазара (Монголия).

Зеленая Тара (Сняма Тара) в монгольской традиции именуется Ногоо Дарь-эх, она является прекрасной богиней, несущей избавление от страданий, соотносится с силами земли, о чем говорит и зеленый цвет, и обилие цветов в иконографии. Изображается сидящей на троне из лотоса. Также представляется интересным положение рук: левая рука в мудре бесстрашия и прибежища держит стебель лотоса, правая рука опущена вниз в мудре даяния.

Итак, перед нами две иконографии буддийских женских божеств, которые достаточно прочно заняли свое место не только в монгольском буддизме, но и в монгольской традиционной культуре. Так, например, несколько ритуалов, предшествующих наступлению Нового года (Цагаан сар) у монголов прочно связаны с появлением Ахамо [1]. Образ Тары (Дарь-эх) мы находим в монгольском героическом эпосе (например, ойратский эпос «Дайни-Кюрюль») [7, с. 408].

Безусловно, эти два божества связаны между собой. Иконографии обеих богинь, опубликованные Н.-О. Цултэмом, отражают их почти полную зеркальность.



Рис. 3. Иконометрия Балдан Ахамо.



Рис. 4. Иконометрия Зеленой Тары.

Гневная Балдан Ахамо является одним из проявлений Всемилосердной Тары [4], и, анализируя онтологию двух божеств, мы можем выявить те основания в монгольской культуре, которые позволили двум буддийским божествам достаточно прочно закрепиться в монгольской религиозной культуре. Балдан Ахамо трактуется как «прародительница всего», монгольское имя Охин-Тэнгэр дословно может быть переведено как «девушка (дочь) – небо», иными словами, «женская ипостась великого порождающего начала – Неба». С другой стороны, монгольское имя Сияма Тары – Ногоо Дарь-эх – содержит слово «эх», в переводе с монгольского означающее «мать, источник». В монгольской традиционной культуре «матерью, прародительницей, источником жизни» является Земля. В одном из героических эпосов западных монголов находим такие слова: «Отцом его было Синее Вечное Небо, а матерью – Користая Золотая Великая Земля» [7, с. 505]. Таким образом, обе богини олицетворяют особо почитаемое в традиционной культуре монголов материнское начало – Землю. Именно соединение земли и неба, женского и мужского начал, является источником жизни всего на земле. Но земля и небо, согласно учению арга билиг, – это и крайние проявления двух полярных категорий, поэтому земля – это женское начало, низ, горизонталь, иными словами, билиг. В связи с этим обе богини являются воплощением не только одной культурной универсалии (Земли), но и одной – условно назовем ее «философской» – категории (билиг). Но, как мы уже говорили выше, ничего в мире нельзя строго отнести только к арга, или только к билиг, деление на две полярности может быть бесконечным, поэтому обе богини раскрывают разные стороны культурной универсалии: созидательную, порождающую и разрушительную, хтоническую. Действительно, если мы опять обратимся к материалам эпосов, то увидим, что Земля не только является «родительницей» главного героя-богатыря, но в земле, в пещерах, рождаются и чудовища-мангасы [7, с. 488].

Наиболее ярко амбивалентность одной универсалии, воплощенной в двух богинях, раскрывается через их иконографию. В данном случае мы не будем говорить о таких очевидных вещах, как общий образ – прекрасный или ужасный, для нас важны детали. Во-первых, поза обеих богинь. Обе изображаются в сидячем положении (на скачущем муле, на троне из лотоса соответственно), и стоит отметить фактическую идентичность их поз. Зеленая Тара, опираясь на согнутую левую ногу, правой делает шаг вперед, как бы спускаясь с небес на землю. Поза Балдан Ахамо – пусть и не так ярко выражена, но она зеркально повторяет позу Тары, и в этом случае «шаг» совершается левой ногой. «Активность» правой или левой стороны не может рассматриваться нами как случайный жест, поскольку иконографические правила в буддийском искусстве, закрепленные Ганджуром и Данджуром, практически не позволяют вольностей. Это, безусловно, символ. И, проводя анализ в контексте монгольской культурно-религиозной традиции, мы вправе опираться на арга билиг. Согласно учению, правая сторона относится к арга, а левая – к билиг. Таким образом, Зеленая Тара ближе к одному полюсу, а Балдан Ахамо – к другому, хтоническому. Во-вторых, хтоническую, билиговую природу Балдан-Ахамо подтверждает и цвет. Темно-синий, почти черный цвет, согласно теории пяти стихий, это символ воды, стихии, также ассоциируемой с билиг. Зеленый цвет, в котором традиционно на танках изображается Сияма Тара, согласно той же доктрине, является синонимичным синему, который соответствует стихии дерева. Доктрина пяти стихий, включающая огонь, воду, железо, дерево и землю, предполагает взаимосвязь всех стихий по принципам «мать – сын», «друг – враг». Стихии воды и дерева соотносятся

друг с другом как «мать» и «сын» соответственно. Другими словами, на уровне цветовой символики два божества находятся в неразрывной связи. В-третьих, важно отметить, что арга и билиг проявляют себя и в композиционном строении образов. Спокойная, уравновешенная, устойчивая композиция Зеленой Тары, подчиненная вертикали, явно ориентирована на арга. С другой стороны, динамичная композиция танки Балдан Ахамо словно вытянута по горизонтали. Силовой линией в данном случае является стремительно бегущая фигура мула. Это позволяет увидеть в исследуемой иконографии некоторые признаки билиг.

Подведем итог. Анализ иконографии двух божеств – Балдан Ахамо и Зеленой Тары – позволил выявить несколько достаточно существенных для понимания монгольской культуры и искусства моментов. Прежде всего, подтвержден потенциал монгольского национального учения арга билиг не только как самобытной философской системы, но и как метода семантического анализа произведений кочевого искусства. Также был выявлен генезис формирования буддийского пантеона от шаманистского божества (в нашем случае – Земли) до двух женских божеств, привнесенных тибетским буддизмом. Кроме того, учение арга билиг было применено для анализа иконографии обеих богинь, что подтвердило их родственную природу и генетическую связь с шаманистским божеством монголов.

Литература

1. Belokurova S.M., Shishin M.Yu., Navaanzoch H. Tsedev. The manifestation specifics of similar constants in the artistic culture of Russia and Mongolia (the case of the dog image) // Religion and infotech of the northeast Asian nomadic people (Summer international academic conference, July 2014). – Dankook, Korea, 2014, pp. 175-183.
2. Антипова Е.А. Формирование и специфика воплощения буддийского художественного канона в скульптуре Монголии: дисс. ... к. искусствоведения 17.00.04. – Екатеринбург, 2010. – 236 с.
3. Бардалеева С.Б. Буддийский культ богини Балдан Ахамо [Электронный ресурс]. URL: http://baigalmirny.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1370:2012-01-31-09-24-03&catid=93&itemid=125
4. Бат-Очир Р. Сэтгэлийн жигүүр. – Улаанбаатр хот, 2013.
5. Белокурова С.М. К вопросу об интерпретации храмовых изображений в буддийских комплексах Монголии // Мир Евразии. – Горно-Алтайск, 2014. – 124 с. – С. 9-16.
6. Белокурова С.М. Анализ танки «Улаан Сахнус» Гэндэндамбы: формирование подхода на основе учения арга билиг // Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции «Язык, культура, межкультурная коммуникация». – Ховд: издательство Ховдского государственного университета. – 2014. – 336 с. – С. 155- 161.
7. Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2003. – 607 с.
8. Терентьев А. Определитель буддийских изображений. – СПб: «Нартан», 2004. – 301 с.
9. Цултэм Н.О. Искусство Монголии. – М.: «Изобразительное искусство». 1982. – 232 с.
10. Шишин М.Ю. Арга билиг как ось монгольской культуры / М.Ю. Шишин, С.М. Белокурова, А.В. Иванов и др. – Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2013. – 150 с.

Статья поступила в редакцию 05.08.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.003

USING THE TEACHINGS OF ARGА BILIG IN THE COMPARATIVE ANALYSIS OF THE MONGOLIAN BUDDHIST ICONOGRAPHY

Belokurova Sophia Mikhailovna
PhD in Philosophical sciences,
associate Professor,
Director of the Mongolian Center for
Language and Culture,
Altai State Technical University.
Russia, Barnaul.
belle.sonet312@gmail.com

The article was written with the support
of the grant of the RHSF and the Ministry
of Science and Technology of Mongolia «The
aine art of Siberia and Mongolia of the XX –
the beginning of the XXI centuries:
cross-cultural interaction and the influence
of artistic traditions» No. 15-24-03002

Abstract

The article is devoted to the analysis of the Buddhist gods most respected in Mongolia – Green Tara and Baldan-Lhamo. Using the method based on the Mongolian national doctrine arga bilig the author confirmed semantic unity of two Gods, their complimentary character and artistic identity.

Keywords: Buddhist fine-arts in Mongolia, doctrine arga bilig, iconography of Buddhist gods, image of Green Tara, image of Baldan-Lhamo.

Bibliographic description for citation:

Belokurova S.M. Using the Teachings of Arga bilig in the Comparative Analysis of the Mongolian Buddhist Iconography. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1(1), pp. 49-56. DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.003. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/10/> (In Russian).

References

1. Belokurova S.M., Shishin M.Yu., Navaanzoch H. Tsedev. The manifestation specifics of similar constants in the artistic culture of Russia and Mongolia (the case of the dog image). In: Religion and infotech of the northeast Asian nomadic people (Summer international academic conference, July 2014). Dankook, Korea, 2014, pp. 175-183.
2. Antipova E.A. *Formirovanie i spetsifika voploshcheniya buddiiskogo khudozhestvennogo kanona v skulpture Mongolii. Diss. kand. iskusstvovedeniya* [The formation and specificity of the embodiment of the Buddhist artistic canon in the sculpture of Mongolia. PhD Diss. in History of Art]. Ekaterinburg, 2010. 236 p.
3. Bardaleeva S.B. *Buddiiskii kul't bogini Baldan Lkhamo* [Buddhist cult of the goddess Baldan Lhamo]. Available at: http://baigalmirny.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=1370:2012-01-31-09-24-03&catid=93&itemid=125 (accessed 18.06.2015). (In Russian)

4. Bat-Ochir R. *Satgalyne Gig* [The wings of the soul]. Ulaanbaatar, 2013. (In Mongolian)
5. Belokurova S.M. *K voprosu ob interpretatsii khramovykh izobrazhenii v buddiiskikh kompleksakh Mongolii* [On the interpretation of temple images in Buddhist complexes of Mongolia]. In: *Mir Evrazii* [World of Eurasia]. Gorno-Altaysk, 2014, pp. 9-16.
6. Belokurova S.M. *Analiz tanki «Ulaan Sakhius» Gendendamby: formirovanie podkhoda na osnove ucheniya arga bilig* [Analysis of the Ulaan Sahius Tanks of the Gendandamba: Formation of the Approach Based on the Teaching of the Arga Bilig]. In: *Sbornik materialov IV Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Yazyk, kul'tura, mezhkul'turnaya kommunikatsiya»* [Proceedings of the IV International Scientific and Practical Conference «Language, Culture, Intercultural Communication»]. Khovd, Khovd State University, 2014, pp. 155-161.
7. Vladimirtsov B.Ya. *Raboty po literature mongol'skikh narodov* [Works on the literature of the Mongolian peoples]. Moscow, Eastern Literature RAS, 2003. 607 p.
8. Terentyev A. *Opredelitel' buddiiskikh izobrazhenii* [Key to Buddhist images]. St. Petersburg, Nartang, 2004. 301 p.
9. Tsultem N.O. *Iskusstvo Mongolii* [The art of Mongolia]. Moscow, Fine art, 1982. 232 p.
10. Shishin M.Yu., Belokurova S.M., Ivanov A.V., et al. *Arga bilig kak os' mongol'skoi kul'tury* [Arga bilig as the axis of the Mongolian culture]. Barnaul, AltSTU, 2013. 150 p.

Received: August 05, 2015.

Искусство XX – XXI веков

ART OF THE XX-XXI CENTURIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.004

УДК 7.071.1«20»

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХУДОЖНИКА АЛЕКСЕЯ БОРИСОВА

Дариус Елена Ильинична
Искусствовед, член Союза художников
России, член АИС.
Старший научный сотрудник сектора
«Отечественное искусство XX–XXI вв.»
научно-исследовательского отдела
Государственного художественного музея
Алтайского края.
Россия, г. Барнаул.
elenadarius@mail.ru

Аннотация

Алексей Николаевич Борисов (1889–1937) – один из ведущих художников Алтая, сыгравший большую роль в формировании и становлении профессионального искусства в алтайском регионе и, в частности, в Барнауле, в 1920–1930-е гг. В статье, опираясь на документальные материалы и произведения, находящиеся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края, рассматривается творческое наследие художника, дается анализ его работ.

Ключевые слова: А.Н. Борисов, наследие художника, Алтай, Государственный художественный музей Алтайского края.

Библиографическое описание для цитирования:

Дариус Е.И. Творческое наследие художника Алексея Борисова // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 57-68. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.004. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/12/>

Имя художника Алексея Николаевича Борисова является знаковым для искусства Алтая 1920–1930-х годов. Живописец, график, декоратор, педагог, член Союза советских художников, Борисов стоял у истоков формирования и развития

профессионального изобразительного искусства и художественного образования на Алтае и, в частности, в Барнауле в первые годы становления советской власти.

Активно занимаясь педагогической и общественной деятельностью, А.Н. Борисов много работал творчески. После смерти художника его художественное наследие насчитывало более семисот произведений, среди которых были живописные работы, графические листы и эскизы театральных постановок. По трагическому стечению обстоятельств многие из них впоследствии были утрачены.

В настоящий момент практически все работы А.Н. Борисова, которые были сохранены членами его семьи, находятся в собрании Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Это шестьдесят восемь живописных, графических и декоративных работ Борисова, которые были либо приобретены, либо подарены музеем женой художника Александрой Михайловной Борисовой или его дочерью Людмилой Алексеевной Борисовой (Платуновой) [4]. В отдельном V фонде Научного архива ГХМАК («Фонд художника А.Н. Борисова») собраны уникальные материалы: документы и фотографии художника; воспоминания о нем его родных, коллег и учеников; три альбома и два блокнота с рисунками художника; каталоги персональных и групповых выставок, в которых он принимал участие.

Сохранившиеся работы А.Н. Борисова позволяют рассмотреть его художественный метод, рассказывают о поисках и тенденциях советского искусства 1920-х – 1930-х гг., а архивные документы раскрывают перед нами личность художника: мужественный, целеустремленный, бескорыстный, с высокими нравственными идеалами, безгранично преданный своему делу.

В 1918 году Алексей Николаевич Борисов приехал на Алтай. За его плечами были Харьковская городская школа рисования и живописи (1908–1910), обучение в качестве вольнослушателя в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, посещение частных студий художников И.И. Рерберга, И.И. Машкова, А.П. Большакова (1911) и учеба в Петроградской рисовальной школе Императорского Общества Поощрения художеств (1912–1917) у Н.К. Рериха, И.Я. Билибина, А.А. Рылова, Н.П. Химоны [5, л. 5].

А.А. Рылов, Н.П. Химона и Н.К. Рерих, в свое время учившиеся у выдающегося живописца А.И. Куинджи, принадлежавшие к одному направлению в искусстве и одной художественной школе, известной как «Школа Куинджи», оказали большое влияние на художественное мировосприятие А.Н. Борисова. Именно их творческие взгляды имели решающее воздействие на молодого художника, способствовали становлению его художественного дарования. Живя на Алтае, Борисов продолжил художественные традиции своих учителей, выразившиеся в серьезном подходе к натуре, реалистической направленности произведений, стремлении к цветоносному, несколько декоративному их решению.

Сохранилось несколько пейзажей А.Н. Борисова, посвященных природе Алтая. Среди них «Вид с горы на Элекмонар» (1918), «Река Шебелик» (1926), «Берег реки Катунь», «Чертова горка». С большим вниманием художник подошел в них к изображению новых для него мест, стремясь передать многоликость природы Алтая, то сурово-таинственной, то радостно-солнечной, то возвышенно-величественной. «Алтай на меня производит громадное впечатление, – записал в первые дни пребывания на Алтае А.Н. Борисов. – Я с удовольствием слежу за всякими изменениями, изучаю горы и восхищаюсь переживаниями красок, бегущими облаками и изгибами быстрой реки Катунь» [6, л. 24].



*Рис. 1. А.Н. Борисов.
Вид с горы на Элекмонар. 1918.
Холст, масло. 94,2 × 66,2.
Собственность ГХМАК.*

Мажорными, восторженными цвето-музыкальными интонациями наполнен пейзаж Борисова «Вид с горы на Элекмонар», выполненный с натуры. «На тонких струнах – стройных стволах берез, сквозь которые открываются деревенские домики, художник в густой изумруд крон красиво вписал золотые монисты первых осенних листьев» [9, с. 63]. Гармония цветовых отношений, выразительный колорит, склонность к яркому цвету и богатству красок, но при этом некоторое форсирование цвета, уплощение объемов, некоторая экспрессивность форм, все это свидетельствует о том, что Борисов здесь выступает продолжателем лучших живописных традиций своих учителей.

На Алтае Алексей Николаевич Борисов несколько месяцев прожил в селе Элекмонар, а затем переехал в село Чемал, где стал читать лекции по рисованию в Высшем начальном училище и Учительской семинарии. С этого момента началась его долгая и плодотворная педагогическая деятельность. До 1922 года художник оставался в должности преподавателя рисования. А с приходом партизанских отрядов работал в отрядах культработником, ставил с партизанами пьесы, оборудовал по селам сцены и организовывал драматические кружки. В это время он являлся членом Волостного революционного комитета (Волревком), а также заведовал школой I и II ступени имени III Коминтерна в селе Чемал. Из архивных документов известно, что у Борисова было огромное желание создать в Горном Алтае театр. Это желание воплотилось в открытие

Народного дома в Чемале, в котором Борисов был руководителем, а также постановщиком, режиссером, декоратором и актером [6, л. 26]. Силами учителей и учащихся там ставились спектакли, осуществлялись постановки балетов, организовывались праздники для детей. «Лично устроил детский балет, – писал Борисов, – склеил из окрашенной бумаги головные уборы и другие украшения. Балет назывался “В замке Черномора”. Публике очень и очень понравилось» [6, л. 34].

В 1923 году коллектив Барнаульской школы имени III Коминтерна пригласил Алексея Николаевича Борисова на должность преподавателя рисования и ручного труда, и он, приняв приглашение, переехал с семьей в Барнаул. В период с 1923 по 1937 гг. художник вел уроки рисования в Алтайской губернской опытно-показательной школе I и II ступени имени III Коминтерна, школах № 103, № 25, № 26. Читал лекции по изобразительному искусству в Барнаульском педагогическом техникуме, Барнаульском учительском институте. В 1936 году он организовал в Барнауле художественную студию [4, с. 20-22]. Среди его учеников были Ф.А. Филонов, Б.М. Астахов, А.Н. Нарницын, П.И. Будкин, С.А. Шицин, ставшие впоследствии профессиональными художниками.

Объединение художников Барнаула, проведение в городе художественных выставок, открытие художественной школы, повышение общей художественной грамотности населения – вопросы, которые волновали Алексея Николаевича Борисова [1; 2; 3]. В 1927 году, после Первого съезда художников Сибири, проходившего в Новосибирске, организованного художниками общества «Новая Сибирь» (Борисов был членом этого объединения с 1926 по 1932 гг.), художник выступил инициатором создания в Барнауле филиала этого общества и впоследствии стал его секретарем.

Благодаря активной работе Алексея Николаевича Борисова 20 января 1930 года в Барнауле в здании Педагогического техникума состоялось открытие «Первой выставки картин, этюдов и эскизов барнаульской группы общества «Новая Сибирь». В ней приняли участие восемь художников: А.Н. Борисов, М.В. Гайдуков, А.Д. Григорьева, А.А. Мекаев, М.А. Сорокин, В. Черепанов, Я.В. Явцев, С.Ф. Беседин, а также были показаны работы к тому времени ушедшего из жизни художника А.В. Худяшева. Всего было представлено 207 живописных и графических произведений, среди которых портреты, пейзажи, в том числе с видами Барнаула и Горного Алтая, работы, посвященные гражданской войне и партизанскому движению на Алтае [7].

А.Н. Борисов показал на выставке 28 своих произведений [7, с. 3-4]. К сожалению, все они были утрачены и не дошли до нас, кроме одной работы – большого эскиза картины «1919 год. Интеллигенция на Алтае», выполненного Борисовым в 1927 году. Это произведение уникально по своей тематике и воплощению для искусства Алтая. В нем, используя язык символизма, Борисов стремился рассказать о людях, оказавшихся на Алтае после 1917 года.

Особый прекрасный мир создал художник в работе. По одну сторону этого мира находятся дамы в созерцательных, задумчивых позах, обращающие нас к творчеству В.Э. Борисова-Мусатова. Их отрешенность, сосредоточенность на чем-то внутреннем, как бы прислушивание к самим себе не случайны. Мотив «прислушивания» к себе, «самовопрошания» присущ традициям русского искусства и, несомненно, связан с проблемой выбора, его трудностью, ответственностью. По другую сторону созданного художником мира изображены выезжающие из-за скал красные всадники на красных конях, словно сошедшие с плакатов революционного времени,

перекликающиеся с работами К.С. Петрова-Водкина («Купание красного коня», 1912; «Фантазия», 1925). Движения их размеренны и необратимы. Образы красных всадников обращают нас к семантике красного цвета, связанной с древнейшими народными представлениями об огне, солнце, движении, войне, революции.



*Рис. 2. А.Н. Борисов.
1919 год.
Интеллигенция
на Алтае
(Красные призраки).
1927. Холст, масло.
97 x 111,2.
Собственность
ГХМАК.*

«Интеллигенция на Алтае в 1919 году» – это картина-рассуждение о судьбе и месте России в системе мировой цивилизации, о ее духовном самоопределении. Это рассказ об эпохе предчувствий, тревожных ожиданий и томительных надежд. И живя на Алтае, на периферии, А.Н. Борисов не мог пройти мимо проблемы выбора между индивидуально-личностным («Я») и коллективистически-общинным («Мы»), вставшей перед Россией в эпоху перемен.

Неоднократно в качестве модели А.Н. Борисова выступала его жена Александра Михайловна Борисова. Художник изображал ее то читающей книгу, то спящей, то позирующей ему на фоне природы.

Особой притягательностью, огромной внутренней силой обладает строгая в своем цветовом решении картина художника «Портрет жены в черном» (1919). Избегая камерности, идя по пути философско-психологического обобщения, Борисов создал один из лучших образов женщины той эпохи. Учительница, открывшая школу в алтайском старообрядческом селе Усть-Кокса, активная участница движения по ликвидации неграмотности. В ее образе отразилась мудрая простота, свойственная лишь тонким, глубоким и благородным душам. Хрупкая, элегантная, с характерной для того времени короткой стрижкой, открывающей лоб, с ясным, устремленным на зрителя взглядом, она воплощает в работе художника нравственный идеал женщины, истоки которого уходят в традиции древнерусского искусства.



*Рис. 3. А.Н. Борисов. Портрет жены в черном.
1919. Холст, масло. 108,7 x 97,5.
Собственность ГХМАК.*



*Рис. 4. А.Н. Борисов. Портрет жены у березы.
1919–1935. Холст, масло. 144,5 x 99.
Собственность ГХМАК.*

«Портрет жены в черном» писался одновременно с «Портретом жены у березы». «А.М. Борисова вспоминала, что если на улице было тревожно, шла стрельба, Алексей Николаевич писал “Портрет жены в черном” дома, как только в Чемале восстанавливался покой и тишина – тотчас выходили во двор работать над “Портретом у березы”» [9, с. 65].

Над «Портретом жены у березы» художник трудился на протяжении шестнадцати лет с 1919 по 1935 гг., постоянно внося в него все новые изменения и улучшения. «Параллельно с тем, как шел процесс мужания таланта Борисова, усложнялось его мироощущение, усложнялась и росла концепция портрета» [9, с. 65]. Художник изобразил свою жену на фоне залитого солнцем летнего пейзажа, соединив монументально решенный образ женщины с величественным образом природы Горного Алтая. В отличие от «Портрета жены в черном» «Портрет жены у березы» имеет звучный, солнечно-яркий живописный строй, который наполняет работу декоративной яркостью и музыкальной выразительностью.

Несмотря на стилистические, композиционные и цветовые различия именно в этих двух портретах наиболее ярко проявилась способность Борисова емко и удивительно ясно раскрывать характер изображаемого им человека, выявляя в нем свойства, возвышающие и облагораживающие его внутренний и внешний облик.



Рис. 5. А.Н. Борисов. Портрет сына Олега. 1936. Холст, масло. 105,3 x 63,5. Собственность ГХМАК.



Рис. 6. А.Н. Борисов. Всадники (Партизаны). Холст, масло. 76 x 60,5. Собственность ГХМАК.

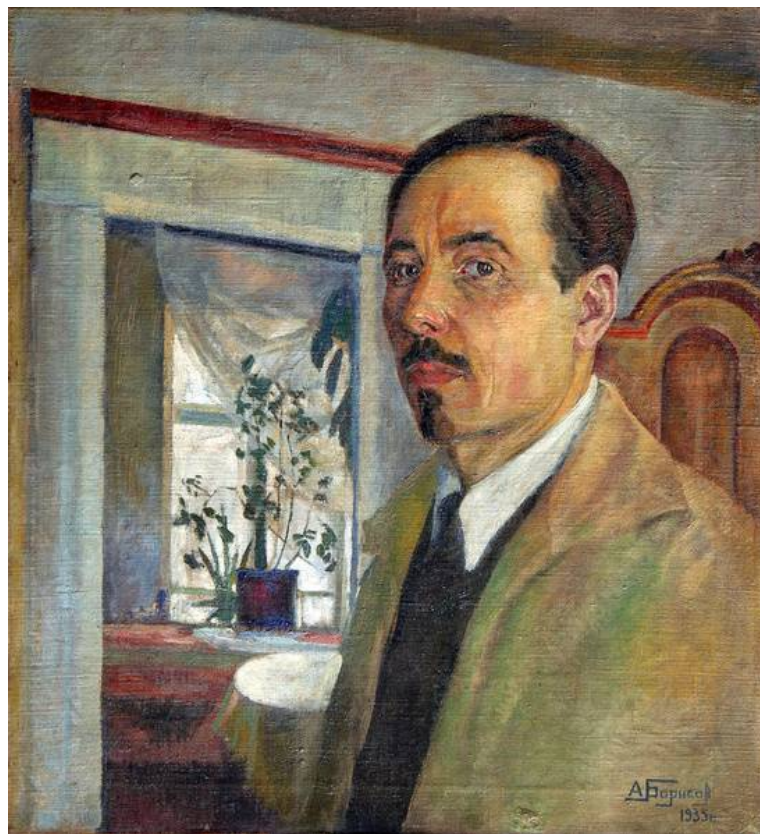
«Портрет сына Олега» (1936) стал одним из последних портретов в творчестве Алексея Николаевича Борисова. Художник изобразил своего сына в интерьере комнаты, за его спиной находится высокая тумба, на которой большой стопкой лежат книги. Одет юноша по «комсомольской моде» предвоенного времени: темно-зеленую юнштурмовку (гимнастерку с отложным воротником и накладными карманами) с прикрепленным к ней комсомольским значком, того же цвета брюки-галифе, заправленные в высокие черные сапоги. В правой руке он держит книгу, посвященную работе комсомола. Простота композиции и сдержанный колорит портрета удачно согласуются с образом изображенного молодого человека, раскрывая его характер: скромность, целеустремленность, любознательность.

В «Портрете сына Олега» Борисов сумел воплотить индивидуальные и типические черты советской молодежи того времени. Выполненный в духе строгой реалистической школы живописи, портрет Олега Борисова продолжает собой галерею типизированных социальных образов 1920-х – начала 1930-х гг. А.А. Пластова, С.В. Герасимова, Ф.С. Богородского, П.Г. Волокидина, М.А. Шаронова. На новой историко-художественной основе А.Н. Борисов в своем творчестве выступил продолжателем классических традиций монументализированного портрета в станковой живописи. Отбрасывая все лишнее и нехарактерное, он передавал внутреннюю суть портретируемого, основные черты его характера.

В том же 1936 году Борисовым была создана картина «Всадники (Партизаны)», посвященная теме партизанского движения на Алтае. По стечению обстоятельств, в 1986 году эта работа была обнаружена сотрудником Алтайского музея изобразительных и прикладных искусств (ныне Государственный художественный музей Алтайского края) Клавдией Алексеевной Ширяевой в подвале дома на Октябрьской площади г. Барнаула, известного как «Дом под шпилем». На обороте картины была бумажная наклейка с надписью: «Иван Васильевичу и Анне Александровне Чебышевым от семьи автора картины Борисова А.Н.» [4, с. 38], свидетельствующая о том, что в свое время эта работа была подарена Борисовым его хорошему другу, бывшему партизану, руководителю Городского литературного объединения (ГорЛИТО) И.В. Чебышеву.

Это выполненное незадолго до смерти художника произведение свидетельствует о его мастерстве и высоком профессиональном уровне. Работе присуща своя особая выразительность, она наполнена драматизмом и чувством тревоги, в ней есть динамика и ощущение реалистической достоверности изображенного сюжета.

«Последней исповедью» [9, с. 63] А.Н. Борисова можно назвать его «Автопортрет» 1935 года.



*Рис. 7. А.Н. Борисов.
Автопортрет. 1935. Холст,
масло. 60,7 × 55,5.
Собственность ГХМАК.*

Художник изобразил себя в интерьере своего дома, в котором практически каждая вещь была сделана его руками, хранила его тепло и энергию [6, л. 77]. Композиция «Автопортрета» во многом напоминает «Автопортрет» (1918) и «Девушку у окна» (1928) К.С. Петрова-Водкина, «Автопортрет» (1919) А.Я. Головина. Изображение почти поясное, сдвинутость фигуры к правому краю холста подчеркнута поворотом головы вправо и направлением взгляда в ту же сторону. Определенную динамику в автопортрете создает контраст между вертикалью фигуры и горизонтальными линиями дверного проема и окна.

Одухотворенное, аскетически строгое лицо мастера смотрит с портрета. Острый испытывающий взор раскрывает мужественную, стойкую, волевою натуру художника. И в то же время ощущается в портрете тревожная настороженность, связанная с активным стремлением заглянуть в будущее, постигнуть непостижимое, разгадать неразгаданное. У Борисова был приобретенный тяжелый порок сердца. «Врачи предписывали ему дожить, самое большое, до 30 лет, – вспоминала впоследствии дочь художника Л.А. Платунова. – Несмотря на каждодневное ожидание смерти, отец боялся чего-то не успеть, спешил работать, спешил писать» [6, л. 9].

По оценке искусствоведа, доктора философских наук М.Ю. Шишина, «автопортрет 1935 года является бесспорной вершиной не только в творчестве А.Н. Борисова, но и среди известных ныне произведений портретного жанра в Алтайском искусстве 30-х годов» [9, с. 65].

Тематика произведений Алексея Николаевича Борисова была разнообразна. Это пейзажи, портреты, серии работ, посвященные партизанскому движению на Алтае, теме индустриализации и коллективизации в стране. Его работам присуща своя особая выразительность, трепетность и поэтичность, достоверность свидетельства очевидца. Сохранившиеся произведения художника свидетельствуют, что он был не только знаком со всем новым, что возникало в искусстве рубежа XIX–XX веков, но и совершенствовал свое творчество в русле этих тенденций. «Он органично впитал в себя традиции русского и европейского искусства, – отмечала искусствовед Н.С. Царева, – в его творчестве преломилось мировидение Петрова-Водкина и Гогена, Рериха и Сезанна» [8, с. 17].

21 ноября 1937 года Алексея Николаевича Борисова не стало. Он умер от сердечного приступа дома за ужином, в окружении семьи. Похоронен А.Н. Борисов был на Булыгинском кладбище г. Барнаула. «Хоронили отца 24 ноября, – вспоминала Л.А. Платунова. – По просьбе его друзей и коллег похороны назначили на нерабочий день, чтобы все, кто хотел, имели возможность проводить его в последний путь. Была большая похоронная процессия, транспорт по Ленинскому и Социалистическому проспектам остановился. На кладбище во время похорон состоялся митинг, на котором было много выступающих» [6, л. 7].

Алексей Николаевич Борисов жил в сложное историческое время. Годы его обучения и становления как художника пришлись на смену общественного и политического строя в стране. Период его зрелости совпал со временем, когда художники стали работать в совершенно новых для них условиях, каких до того никогда не было, когда они стремились разобраться в сложных путях современного искусства и найти свое место в нем. Оказавшись по стечению обстоятельств на Алтае, Борисов своим творчеством, общественной и педагогической деятельностью внес большой вклад в становление изобразительного искусства на Алтае, развивая и обогащая его. Он был одним из первых художников, заложивших фундамент, на котором уже в конце 1930-х – начале 1950-х гг. стал формироваться творческий коллектив профессиональных художников Алтая.

Литература

1. Борисов А.Н. О барнаульских художниках // Красный Алтай. – 1936. – 21 марта.
2. Борисов А.Н. О барнаульской изостудии // Красный Алтай. – 1937. – 21 января.

3. Борисов А. Художественные картины валяются в амбаре // Красный Алтай. – 1929. – 13 февраля.
4. Каталог произведений А.Н. Борисова из собрания ГХМАК / Авт.-сост. Е.И. Дариус. – Барнаул: ООО «Типография «Графика», 2012. – эл. опт. диск (cd-rom).
5. Научный архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. V. Р. 2. Д. 6. Характеристика и биографические материалы А.Н. Борисова. На 17 л.
6. Научный архив Государственного художественного музея Алтайского края (ГХМАК). Ф. V. Р. 2. Д. 7. Воспоминания Л.А. Платуновой о А.Н. Борисове. На 87 л.
7. Первая выставка картин, этюдов и эскизов барнаульской группы художников общества «Новая Сибирь»: каталог. – Барнаул, 1930. – 6 с.
8. Царева Н.С. Чарующий Алтай // Чарующий Алтай: альбом-каталог выставки. – Барнаул: Изд. дом «Алтапресс», 2013. – С. 6-23.
9. Шишин М.Ю. Жизнь и творчество художника Борисова // Искусство Алтая в Краевом музее изобразительных и прикладных искусств. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1989. – С. 55-66.

Статья поступила в редакцию 09.06.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.004

THE CREATIVE HERITAGE OF THE ARTIST A.N. BORISOV

Darius Elena Ilinichna

Senior Researcher of the sector «Domestic Art of
the XX-XXI centuries». Research Department,
State Art Museum of Altai Krai.

Member of the Union of Artists of Russia,
member of the Association of Art Critics.

Russia, Barnaul.

elenadarius@mail.ru

Abstract

Aleksey Nikolaevich Borisov (1889–1937) is one of the leading artists in Altai, who played the great role in the formation and development of professional art in Altai region and, in particular, in Barnaul in 1920–1930. Author explores the creative heritage of the artist, basing on the documentary materials and works that are in the collection of the State Art Museum of Altai Krai. The analysis of his works is given.

Keywords: Aleksey Borisov, heritage of the artist, Altai, State Art Museum of Altai Krai.

Bibliographic description for citation:

Darius E.I. The Creative Heritage of the Artist A.N. Borisov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1(1), pp. 57-68. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.004. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/12/> (In Russian).

References

1. Borisov A.N. *O barnaul'skikh khudozhnikakh* [About Barnaul artists]. *Krasnyi Altai – Red Altai*, 1936, March 21.
2. Borisov A.N. *O barnaul'skoi izostudii* [About the Barnaul Art Studio]. *Krasnyi Altai – Red Altai*, 1937, January 21.
3. Borisov A. *Khudozhestvennye kartiny valyayutsya v ambare* [Art paintings lying around in the barn]. *Krasnyi Altai – Red Altai*, 1929, February 13th.
4. *Katalog proizvedenii A.N. Borisova iz sobraniya GKbMAK* [Art Catalog of A.N. Borisov from the collection of the State Art Museum of Altai Krai]. Barnaul: Tipografiya «Grafika», 2012. (cd-rom).
5. Scientific archive of the State Art Museum of the Altai Krai (SAMAK). F. V, r. 2, d. 6. Characteristics and biographical materials of A.N. Borisov. On 17 sheets.
6. Scientific archive of the State Art Museum of the Altai Krai (SAMAK). F. V, r. 2, d. 7. Memories of L.A. Platunova about A.N. Borisov. On 87 sheets.

7. *Pervaya vystavka kartin, etyudov i eskizov barnaul'skoi gruppy khudozhnikov obshchestva «Novaya Sibir'»: katalog* [The first exhibition of paintings, etudes and sketches of the Barnaul group of artists of the New Siberia society: catalog]. Barnaul, 1930. 6 p.

8. Tsareva N.S. *Charuyushchii Altai* [Charming Altai]. *Charuyushchii Altai: al'bom-katalog vystavki* [Charming Altai: album-catalog of the exhibition]. Barnaul, Altapress, 2013, pp. 6-23.

9. Shishin M.Yu. *Zhizn' i tvorchestvo khudozhnika Borisova* [The life and work of the artist Borisov]. In: *Iskusstvo Altaya v Kraevom muzee izobrazitel'nykh i prikladnykh iskusstv* [Art of Altai in the Regional Museum of Fine and Applied Arts]. Barnaul, Altaiskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1989, pp. 55-66.

Received: June 09, 2015.

РОМАНТИКИ «СУРОВОГО СТИЛЯ» ДАШИ-НИМА ДУГАРОВ И АФАНАСИЙ ОСИПОВ

Хабарова Маргарита Валериановна
Искусствовед, член-корреспондент
Российской академии художеств. Член
ТСХР. Член ассоциации искусствоведов.
Россия, г. Москва.
region@rah.ru

Аннотация

В стремительной смене событий, в обстановке партийных съездов, идеологических постановлений, тематических выставок происходило становление и развитие целого поколения художников конца 60-х – 70-х годов. К этому поколению принадлежат академики Афанасий Осипов и Даши-Нима Дугаров, мастера «сурового стиля».

Ключевые слова: «суровый стиль», А.Н. Осипов, Д.Н. Дугаров, культурное наследие советского периода.

Библиографическое описание для цитирования:

Хабарова М.В. Романтики «сурового стиля» Даши-Нима Дугаров и Афанасий Осипов // Искусство Евразии. – 2015. – № 1(1). – С. 69-76. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.005. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/13/>

Бурятские мотивы Даши-Нима Дугарова

Годы, в которые учился и начинал работать Д.Н. Дугаров, были значительными годами для советского искусства. В это время громко заявили о себе художники, условно называемые мастерами «сурового стиля». Среди них Т. Салахов, П. Никонов, Н. Андронов, П. Оссовский, Г. Коржев, В. Иванов, В. Попков, М. Савицкий, братья А. и Н. Смолины. Эти художники тяготели к показу драматических ситуаций, их произведения отличались остротой постановки общественных и социальных вопросов, взволнованной публицистичностью и суровой романтикой восприятия бытия. Искусство мастеров «сурового стиля» оказалось близким Д.Н. Дугарову и во многом определило его творческие искания шестидесятых годов.

Народный художник России и Бурятии, член-корреспондент Российской академии художеств Даши-Нима Дугаров родился в Агинском Бурятском национальном округе. В 1952 году Дугаров – ученик Средней художественной школы при Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, а затем студент этого же института. Учителями Дугарова в институте были живописцы А.М. Ромадин и Ю.М. Непринцев. Бурятские мастера старшего поколения своими произведениями плодотворно повлияли на формирование мировоззрения молодого художника. Все дорогое и сокровенное еще острее прочувствовалось, воспринималось вдали от

Бурятии, в Ленинграде. Не раз за годы учебы темой для свободных композиций Дугаров избирал бурятские мотивы. Дугаров известен в основном как мастер станковой тематической картины. Для его творчества показательно, что многие произведения были задуманы и даже начаты еще в студенческие годы. С правдивого, достаточно глубоко пережитого рассказа о родном крае, о бурятской степи начинается путь художника в искусстве. Картины «В родном улусе» (1959), «Проводы невесты», «Дочери Бурятии» (обе 1962), «Суровый край» (1964) явились результатом целенаправленных поисков и неутомимого труда. Каждая композиция имела по несколько вариантов. В триптихе «Прошлое» (1967) в центральной части изображен батрак, а вернее – батрачество. Герои левой части триптиха – бабушка с внуком и в правой его части – старик, читающий сказание о Гэсэре, – внутренне спокойны, их позы статичны, неподвижны. Художник направляет наше внимание на постижение духовного мира двух стариков и чуть приоткрывает таинственную дверь в страну вечных раздумий.

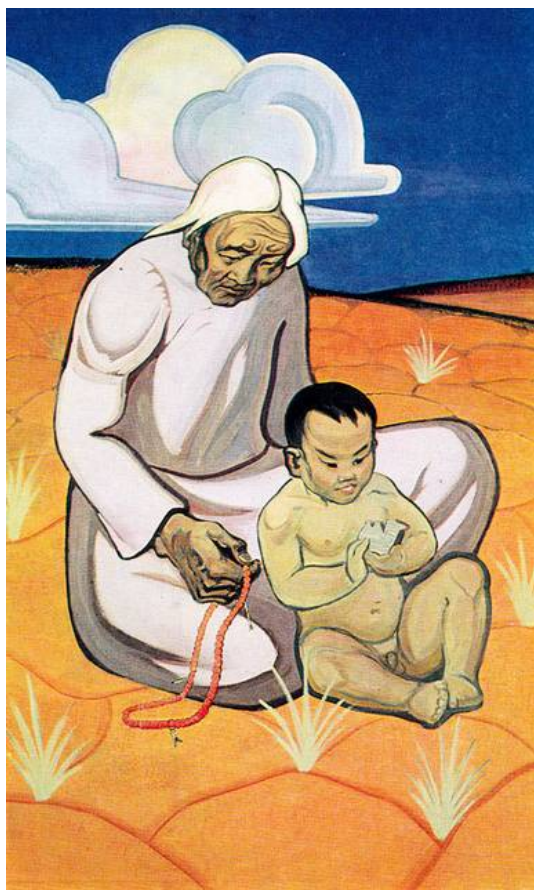
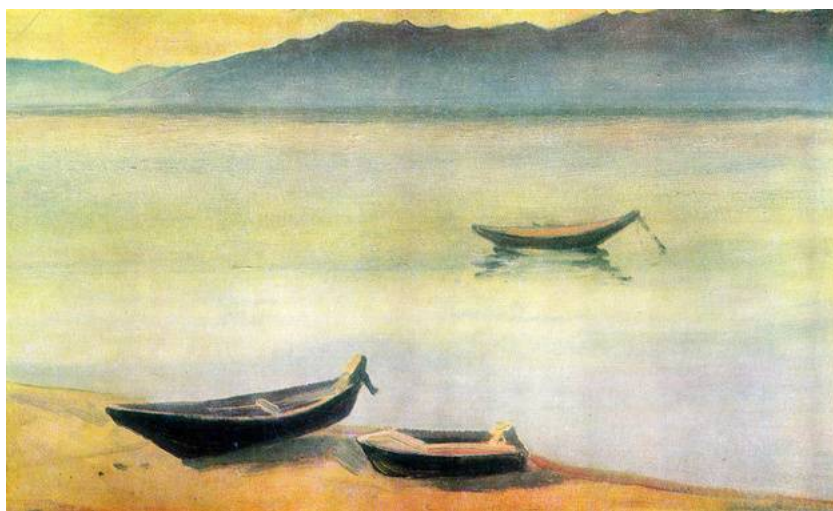


Рис. 1. Дугаров Д.Н. Материнство. Левая часть триптиха «Прошлое». 1967. Холст, темпера.

Испив полной чашей горькой подневольной жизни, старая женщина как бы взывает к будущему, чтобы оно облегчило судьбу внука, который здесь же, рядом, играет деревянным резным верблюжонком – символом счастья по бурятским поверьям. Обнаруживается влияние старого бурятского и монгольского искусства на творчество художника. Дугаров использует такие выразительные средства старобурятской живописи, как монументальность, лаконизм цветовых отношений, декоративность.

Особенно значителен «Портрет народного артиста СССР Л. Линховойна в роли Кончака» (1966). На нейтрально-светлом фоне выразительно поставлен корпус артиста, естественным жестом рук, сдержанной мимикой художник воссоздает образ восточного

властелина, одновременно щедрого и хитрого, коварного и великодушного. Эффектная и вместе с тем естественная поза Линховойна уже сама по себе достаточно верно передает свободную манеру его игры. Сдержанной лаконичности образа соответствует колорит картины, решенной в серебристо-серой гамме с приглушенным мерцанием золотых украшений костюма. Монументальность, свойственная и другим работам Дугарова, проявилась здесь в своем лучшем качестве. Как пейзажист художник начал работать в середине 1970-х годов. Ближе всего Дугарову оказался так называемый «чистый пейзаж». В его работах природа живет собственной таинственной жизнью, и это придает им особую эмоциональную насыщенность. За время его поездки в Монголию в 1975 году художник написал множество этюдов, над которыми продолжил работу, вернувшись на родину. Лучшие произведения этого периода «Вечер в Умэнгови» и «Кочующие горы Умэнгови» (обе 1977). Пейзажи монгольской степи и пустыни Гоби оказались очень близкими сердцу художника, пред ним возникли те же ритмы гор и степей, что и в родной Бурятии, только цвета оказались много ярче, пронзительнее. В работе над пейзажем Дугаров стремился прежде всего выявить характер данной местности, ее особенности, подчеркнуть то главное, что его заинтересовало. Глядя на его монгольские пейзажи, мы, прежде всего, ощущаем присутствие чего-то вечного, незыблемого. Могучие, плотные горы виднеются одна за другой, и рядом с ними размеренно и спокойно проходит человеческая жизнь, струится песок времени. В ряде монгольских этюдов Дугарову удалось написать пустыню, наполненную тишиной, именно тишиной, а не безмолвием. Художник пишет кочующие пески, которые по-своему «живут» и «дышат» в обилии света. По-особенному плотно и материально написано в этюдах небо, и на его «уплотненном» фоне ярким цветом пылают песчаные горы.



*Рис. 2. Дугаров Д.Н.
Байкал. Серый день. 1978.
Холст, масло 100 x 160.*

В пейзажах Дугаров пользовался цветом, колоритом более целенаправленно – как средством, одухотворяющим образ. Раньше краски служили у него для передачи натуральной цветовой гаммы, по мере возможности точной и тонкой, но подходя к пониманию цвета как фактора, который сам по себе может возбуждать те или иные чувства зрителя, Дугаров так обобщал свои впечатления, так отбирал и усиливал отдельные цвета и тона, что они становились носителями содержания произведений.

Он писал крупными цветовыми объемами, сопоставляя яркие оранжевые цвета с темными багровыми, бледно-голубое или бледно-желтое с синим. Простота горизонтальных линий пустыни, озера, степи и неба искупались у него продуманностью чередований цветовых полос. Сжатые в компакт цветовые массы, находящиеся в верхней половине холста, уравновешиваются более темными цветами в нижней половине полотна.

Якутия в творчестве Афанасия Осипова

Творческая судьба А. Осипова определилась довольно быстро. В 1958 году по окончании Суриковского института он вернулся в Якутию. В 1960 году уже участвовал в выставке «Советская Россия» картинами «Крик» и «На новые пастбища».

Умение художника передать образ времени мы наблюдаем в триптихе «Седой Вилюй» и картине «Заслуженный тренер СССР Д.П. Коркин с учениками». Побывав на Вилюйской ГЭС в 1964 году, он был ошеломлен масштабами строительства. Пафос созидания, мужество и стойкость монтажников, работающих в труднейших условиях, произвели на художника огромное впечатление. Захотелось воплотить свои наблюдения в большом, серьезном произведении. Так родился замысел триптиха «Седой Вилюй». Центральная часть изображает картину стройки – с высокой горы люди спускаются в котлован. Чтобы приблизить своих героев к зрителю, художник пользуется крупным планом, останавливая внимание на сильных фигурах, крепких лицах, заиндевевших на морозе. Фоном служит снег и серо-голубой туман, сквозь который идут строители. Две боковые части триптиха – пейзажи. Они дополняют, эмоционально поддерживают героическую тему картины. В 60-х годах весь мир заговорил о блестящих победах якутских борцов. В картине «Заслуженный тренер СССР Д.П. Коркин с учениками» художник передал свое восхищение духовной и физической красотой молодых спортсменов.



*Рис. 3. Осипов А.Н.
Заслуженный тренер СССР
Д.П. Коркин с учениками.
Чурапчинская школа. 1971.
Холст, масло. 195 x 211.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия).*

Однако повествовательное решение не всегда удовлетворяло художника, он искал более емкое выражение темы, в которой, по его словам, «хотел приблизиться к изображаемому воплощению в лирико-романтическом пафосе».

В триптихе «В краю предков» художник как бы подвел итог своим поездкам на Север, изображая представителей различных районов Якутии.



*Рис. 4. Осипов А.Н.
Оленевод (Груженник).
Правая часть триптиха
«В краю предков». 1971.
Холст, масло. 87 x 130.
Национальный
художественный музей
Республики Саха (Якутия).*

В композиции «Таежник» перед нами житель центральной части республики, боковые части посвящены оленеводам Севера. Это не портреты конкретных людей, а собирательные образы, причем в каждом из них художник стремится раскрыть все богатство его духовного мира. Он отбрасывает ненужные детали, стремится приблизить своего героя к зрителю, сюжета как такового в триптихе нет.

Более камерный масштаб восприятия личности предлагает нам Осипов в картине «Коневоды. Белые ночи». Это своего рода беседа художника с хорошо знакомыми и близкими ему людьми, сила образов коневодов в любовном внимании автора к изображаемым людям, в стремлении сказать о них то, что они заслуживают и сделать это с достоинством без слащавости, уважая в каждом равного. Влюбленный в своих героев, в пейзажи родной Якутии, А. Осипов поднимает тему до символа. Красивы здесь богатырские северные кони. Величественен пейзаж, погруженный в светлую тишину летней ночи. Глядя на холст, чувствуешь, что художник размышляет о чем-то неумирающем, древнем и вечно живом на якутской земле. В 70-х годах им написаны большие произведения. У каждого из них есть своя история. «Групповой портрет якутских писателей», триптих «На родной земле» и серия амгинских пейзажей объединяются единством внутренней темы, которую можно определить так: «Якутия. Родина».

Пейзаж определяет эмоциональную тональность полотен, задает психологическую окраску всех картин, обогащает ее своеобразными романтическими интонациями. Художник воспроизводит реальную природу, соотносит ее с человеком, природа становится активной средой, в которой реализуются реальные творческие возможности человека. Амга воспринимается живописцем как край, не только дающий возможность человеку жить, но и формирующий его духовную сущность. Вольный простор реки

Амги в низовьях скован горами. А вдоль ее течения расположены многочисленные аласы с их неповторимой приветливой красотой.



Рис. 5. Осипов А.Н.
Лошадки под мартовским
солнцем. 1977. Холст,
масло. 50 x 85.



Рис. 6. Осипов А.Н.
Народные писатели Якутии.
1974. Холст, масло.

Портретные этюды всегда лежат в основе законченных произведений, о которых художник говорит: «Портрет – мой любимый жанр. Главное в портрете – любить человека, а все остальное – дело техники». В групповом портрете писателей изображены уроженцы этих мест – классики якутской советской литературы: Н.Е. Мординов – Амма Аччыгыйа, В.М. Новиков – Кюннук Урастыров, С.Р. Кулачиков – Эллай, Д.К. Сивцев – Суорун Омоллон. Они расположились возле догорающего костра под кроной столетней лиственницы. Фоном картины служит эпический пейзаж реки.

Могучее дерево, уже тронутое желтизной осени, напоминает о наступившей творческой зрелости людей. Своими корнями оно глубоко ушло в почву. И невольно возникает мысль о том, что так же неразрывно связаны с родной землей герои картины – писатели Якутии – плоть от плоти своего народа. В эти годы часто отмечалась тенденция введения в сюжетную картину портретно-данных образов. Тенденция эта рассматривалась как положительная, свидетельствующая о подлинности черт и о глубоком интересе к личным качествам, поэтому некоторые полотна из собственно картины перерастали в групповые портреты, где задача обрисовки индивидуальных качеств становилась главной. Такие произведения, бесспорно, имели право на жизнь.

Стараясь поставить себя в самые близкие и естественные отношения с природой, Осипов подолгу живет у оленеводов тундры, пишет в каждую свою поездку на Север огромное количество этюдов, в которых он подчеркивает силу земли, ее могучую активность. Он стремится показать природу в ее жизненных проявлениях, постигнуть глубинную связь большого и малого, простого и сложного. Некоторые его пейзажи сохраняют силу и свежесть первого впечатления, но к большинству из них, уже в самом начале, он относится как к картине – выверяет его смысловую основу, отыскивает сюжет, соотносит главные и второстепенные элементы. Часто в ранних полотнах он пишет достаточно точно – все воссозданные им ландшафты имеют конкретный географический адрес, и в то же время любой из них несет в себе более широкий обобщенный смысл. В поздних пейзажах появляется ощущение масштабности и монументальности изображаемого. Они отличаются разнообразием композиционных приемов и, хотя иногда пейзаж теряет в смысле точности воссоздания натуры, он много выигрывает в передаче состояния природы, в нем появляется чувство праздничной красоты.

Передать состояние природы – вот цель, которую художник ставит перед собой, будет ли это разбуженный солнцем морозный день, или заснеженные дали Якутской магистрали БАМа, или начало весны с мирно пасущимися под мартовским солнцем лошадками – все это он пишет по многу раз утром, днем, вечером при различном освещении: при лучах солнца и в ненастный день. Он пишет круто поднимающиеся в небо горы, сверкающие белизной снегов их вершины, глядя на них, невольно думаешь и об их красоте, и о том, какая могучая природа окружает человека, и как трудно приходится в ней выживать и сражаться.

В заключение мне хочется сказать следующее: ныне отошли в прошлое самодовлеющие идеологические ценности, определяющие значимость того или иного произведения от степени верности социалистическим идеалам, и потому острее выявляются вневременные достоинства, которые мы можем оценивать по качеству художественного мышления, поэтому сегодня творчество художников 70-80-х годов ставит перед нами важный и не простой вопрос о художественной оценке культурного наследия советского периода.

Статья поступила в редакцию 19.10.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.005

«SEVERE STYLE» ROMANTICS: DASHI-NIMA DUGAROV AND ATHANASIOS OSIPOV

Khabarova Margarita Valerianovna

Art historian, member of the Russian

Academy of Arts, member of the Union of
artist of Russia, member of the Association of
Art historians.

Russia, Moscow.

region@rah.ru

Abstract

In a rapidly changing events in a climate of party congresses, ideological decisions, subject exhibitions the establishment and development of a whole generation of artists of the late 60's – 70's went on. Academics Athanasios Osipov and Dashi-Nima Dugarov belong to to this generation, masters of severe style.

Keywords: severe style, A.N. Osipov, D.N. Dugarov, cultural heritage of the Soviet period.

Bibliographic description for citation:

Khabarova M.V. «Severe style» Romantics: Dashi-Nima Dugarov and Athanasios Osipov. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1(1), pp. 69-76. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.005. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/13/> (In Russian).

Received: October 19, 2015.

СИБИРСКИЙ СКУЛЬПТОР ГЕОРГИЙ ЛАВРОВ: ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ИСКУССТВА

Царева Наталья Степановна
Кандидат искусствоведения,
заместитель директора Государственного
художественного музея Алтайского края
по научно-исследовательской работе,
член Союза художников России.
Россия, г. Барнаул.
nattsareva@gmail.com

Статья написана при поддержке гранта
РГНФ – МинОКН Монголии
«Изобразительное искусство Сибири
и Монголии XX – начала XXI веков:
кросскультурное взаимодействие
и влияние художественных традиций»
№ 15-24-03002.

Аннотация

Творчество сибирского скульптора Георгия Дмитриевича Лаврова (1895–1991) – явление яркое и уникальное не только для искусства Сибири, но и для России. Получив в начале XX века первоначальное художественное образование в Сибири (Красноярская художественная школа, рисовальные классы Томского общества любителей художеств (ТОЛХ)), он, пройдя через горнило гражданской войны в Сибири, приехал в Москву, чтобы учиться и заниматься творчеством, вступил в АХРР, затем продолжил учебу во Франции.

В Париже Лавров провел около девяти лет. Его французскими учителями были Поль Ландовский, Луи Анри Бушар, Антуан Бурдель, Аристид Майоль и Шарль Деспио, а Франсуа Помпон – другом и соратником. Во Франции Лавров становится одним из немногих русских скульпторов – признанных мастеров ар-деко. В середине 1930-х годов он возвращается в СССР.

В 1938 году его репрессируют, 15 лет Лавров проводит в лагерях и ссылках, но жизненные невзгоды не сломили его. Он продолжал работать, его монументальная скульптура украшает многие сибирские города, в том числе Магадан, Красноярск, Минусинск, а станковая скульптура хранится в лучших музеях и частных собраниях России, Белоруссии, Украины, Франции, Бельгии, США и других странах. Основные художественные тенденции в скульптуре XX века прослеживаются во всем творчестве мастера, которое охватывает без малого 80 лет.

Ключевые слова: скульптор, Георгий Лавров, Сибирь, Алтай, Красноярская художественная школа, Томское общество любителей художеств, Академия Гранд Шомьер, Академия Коларосси, ар-деко, станковая и монументальная скульптура, Магадан.

Библиографическое описание для цитирования:

Царева Н.С. Сибирский скульптор Георгий Лавров: характерные черты искусства // Искусство Евразии. – 2015. – № 1(1). – С. 77-91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.006 [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/14/>

Творчество заслуженного художника России Георгия Дмитриевича Лаврова (1895-1991) широко известно в Сибири. Сибиряк по рождению, он был связан со многими сибирскими городами, поэтому на протяжении многих лет о нем, его творческой судьбе, о его работах писали искусствоведы, краеведы, писатели, журналисты, художники разных сибирских городов: Л.И. Снитко – в Барнауле, И.М. Давыденко и В.И. Ломанов – в Красноярске, М. Длуговской и Ю.В. Поздеев – в Бийске, Л.И. Овчинникова – в Томске, только в сибирской периодической печати имя Г.Д. Лаврова упоминалось более ста раз, и это, начиная еще с 1910-х годов. Сегодня о Г.Д. Лаврове пишут не только сибиряки, но и исследователи русского искусства из других городов: Л. Кувшинская из Мариинска, Д. Райзман и А. Широков из Магадана, но, прежде всего, это известные московские искусствоведы: Н. Яворская, Т. Портнова, В. Костин, Ю. Маркин, В. Тиханова, Л. Макоед. В последние годы в США и Европе вышли новые монографии, посвященные истории скульптуры XX века. Иностранные специалисты Iain Zaczek, Mike O'Mahoney, Victor Arwas, Eric Knowles, David King публикуют на страницах своих книг не только известные на Западе работы Г.Д. Лаврова, но и развернутые статьи о его творчестве. Его имя сегодня можно встретить и в интернете, причем как на российских, так и европейских и американских сайтах, посвященных скульптуре XX века. Во Франции уже в новом XXI веке дважды издавался каталог его скульптур.

Однако, начнем по порядку. Родился Г.Д. Лавров в Сибири, в семье известного иконописца, друга В.И. Сурикова Д.И. Лаврова (1848–1905), который и стал его первым учителем. Когда в Красноярске в 1910 году по инициативе художника В.И. Сурикова и архитектора Л.А. Чернышева была открыта первая в Сибири рисовальная школа, учащимся ее первого набора стал Г.Д. Лавров. Его вторым, после отца, учителем становится красноярский художник Д.И. Каратанов (1874–1952). Исследователь красноярской художественной жизни Н.В. Лисовский причислял Лаврова к лучшим ученикам первого выпуска. Весной 1915 года Георгий Лавров окончил Красноярское духовное училище и осенью того же года поступил на медицинский факультет Томского университета – старейшего высшего учебного заведения Сибири. Одновременно с учебой в университете Лавров приступил к регулярным занятиям в классах рисования и живописи Томского общества любителей художеств (ТОЛХ), учителями Лаврова в классах ТОЛХ были известные томские живописцы Н.Ф. Смолин (1888–1962), В.Д. Малько (1886–?), а также К.К. Зеленевский (1888–1931). В 1917 году Г.Д. Лавров стал участником десятой выставки картин и скульптур ТОЛХ. Представленные им работы вызвали резонанс в прессе, и Г.Д. Лаврова пригласили на преподавательскую работу в частную томскую гимназию Тихонравовой. В апреле 1918 года с приходом к власти в Томске Советов городской художнической молодежью была создана первая Сибирская народная художественная академия, и Г.Д. Лавров стал одним из сорока трех ее учащихся. В академии начали преподавать живописец К.К. Зеленевский и скульптор П. Шерлаимов. Помимо специальных предметов там преподавалась пластическая анатомия, перспектива, история и теория изобразительного искусства и все необходимые общеобразовательные дисциплины. Но академия просуществовала недолго, вскоре Томск был захвачен белочехами, и Г.Д. Лавров попал в самое горнило гражданской войны в Сибири. Г.Д. Лавров становится бойцом 6-й Горностепной краснопартизанской алтайской дивизии Архипова, входившей в состав армии Ефима Мамонтова [7]. Алтай сыграл в судьбе скульптора важную роль. Здесь он

выполнил свою первую скульптурную работу: «Апостол Петр» (Бийский краеведческий музей им. В. Бианки). Отсюда, получив направление Бийского уездного революционного комитета, он едет учиться в Москву [5, с. 58-60]. С 1923 года Г.Д. Лавров в Москве. Здесь он становится членом профсоюза РАБИС, членом АХРР, близко сходитя и дружит с первым председателем Ассоциации художников революционной России А.В. Григорьевым (1891–1961), участвует в выставках АХРР 1925 и 1926 годов, становится лауреатом 5-й премии в конкурсе на проект памятника Я.М. Свердлову для столицы среди скульпторов Москвы, его настольная композиция «В.И Ленин с книгой» была утверждена для массового тиражирования комиссией ЦИК ВКП(б).



*Рис. 1. Лавров Г.Д. Эскиз статуи.
В.И. Ленин с книгой. Гипс.
Музей-квартира А.В. Луначарского.*

И, наконец, о работах Г.Д. Лаврова хорошо отзывался сам А.В. Луначарский, давший ему направление на стажировку в Париж, куда он отбыл в 1927 году.

В Париже Г.Д. Лавров учится в частной Академии Рудольфа Жульена у Поля Ландовского и Луи Анри Бушара, в частной Академии Гранд Шомьер у Антуана Бурделя. Бурдель неоднократно хвалил своего русского ученика, отмечая его умение передавать портретное сходство моделей, в частности, отмечал лавровский портрет В.И. Ленина, с которым сам Бурдель был лично знаком. После смерти Бурделя Г.Д. Лавров перешел в мастерскую Аристиды Майоля в академию Коларосси, основанную в 1880-х годах скульптором и педагогом Филиппо Коларосси. Лавров был не только учеником Майоля, но и, по французской скульптурной традиции, «пратисьеном» маэстро. Большое влияние на Лаврова-портретиста оказал творческий метод еще одного великого французского скульптора, крупнейшего мастера портрета XX века – Шарля Деспио. В отличие от Бурделя Деспио не нуждался в героических персонажах, предпочитая изображать людей не в моменты сильных душевных

потрясений, а в спокойной душевной сосредоточенности, что придавало его работам характер особой интимности и лиризма. Учителем и другом Лаврова в Париже был известный французский анималист Франсуа Помпон. Еще в 1831 году художественные критики заговорили всерьез о французском анималистическом жанре. Русский критик Василий Стасов с теплотой отзывался о работах французских анималистов своего времени, отмечая, что другие анималистические национальные школы складываются не без влияния французской, поэтому и в XX веке интерес к ней у молодых иностранных скульпторов, приехавших в Париж за мастерством, не угасал. Но работали скульпторы этого времени уже в новом стиле XX века – ар-деко. Георгий Лавров внимательно прислушивался к советам своих учителей, стараясь во многом им следовать, но при этом сохранял собственную индивидуальность. За время пребывания во Франции Лавров двенадцать раз экспонировал свои работы на художественных выставках парижских салонов: «Весеннего», «Осеннего», «Тюильри», «Независимых», а также участвовал во многих других коллективных выставках различных организаций парижских художников. В 1932 году в галерее на бульваре Монпарнас состоялась персональная выставка скульптора. В те годы участие молодого скульптора в выставках мирового центра искусств расценивалось как своего рода «диплом» на звание художника [9, с. 31-56].



Рис. 2. Г.Д. Лавров в своей мастерской 1930-е годы. Париж.

За почти девятилетнее пребывание в Париже Лавровым было выполнено множество скульптурных работ в разных видах и жанрах, Лавров последовательно добивался обобщенности, ясности и цельности пластической формы, используя тонкости моделировки, создавая игру светотени, способствующую передаче богатства психологических оттенков при внимательном, бережном отношении к натуре. Немногие портреты, созданные Г.Д. Лавровым в Париже, дошли до наших дней, известно, что он лепил актеров «Комеди Франсез» и не без успеха демонстрировал их на французских выставках. Венцом его интереса к театру стал цикл последних прижизненных портретов великой русской балерины Анны Павловой. Эти портреты, наряду с произведениями, созданными русскими и зарубежными художниками Л.С. Бакстом, В.А. Серовым, А.Р. Эберлингом, Э. Опplerом, Ж. Кокто и другими,

вошли в золотой фонд портретной галереи гордости русского балета, так как отражают то уникальное явление, каким была для мировой культуры Анна Павлова. Все десять портретов Павловой стали собственностью европейских и российских музейных собраний, а в Париже еще в начале 1930-х годов они были репродуцированы и выпущены в виде почтовых открыток.



*Рис. 3. Лавров Г.Д. Анна Павлова. Стрекоза.
Эскиз, гипс. 1930. Музей Сен-Дени, Париж.*

Г.Д. Ларов писал в своих воспоминаниях: «Созданное мной за короткий месячный период работы с Анной Павловой, естественно, не все завершено, не все равноценно, но все хранит тепло воспоминаний о замечательной актрисе и чудесном человеке, дорогим для многих миллионов людей. В этом и заключалась моя творческая задача. Именно поэтому мои, посвященные Анне Павловой, парижские работы, пользуются большим вниманием.

Из них три уникальные бронзовые статуэтки: “Жизель”, “Лебединое озеро” и “Умиравший лебедь” приобретены советским государством и хранятся в государственном Центральном Театральном музее им. Бахрушина в Москве и много раз экспонировались на Советских выставках за рубежом. Уникальная гипсовая статуя А. Павловой “Стрекоза” размером в натуральную величину и две ее настольные гипсовые статуэтки приобретены Парижским музеем Сен-Дени, где и хранятся. Терракотовая статуэтка “Умиравший лебедь” хранится в Британском музее в Лондоне. Маленький бронзовый бюстик А. Павловой был приобретен тов. Караханом и подарен советской балерине М.Т. Семеновой. Гипсовый бюст А. Павловой натуральной величины хранится в частном собрании Эпштейн в Париже. Эскиз статуи “Стрекоза” хранится в частном собрании мистера Райт в Биарице во Франции. Этюд головы для статуи “Стрекоза” (белый цемент) приобретен закупочной Комиссией Министерства

Культуры СССР и временно находится у меня. (Г.Д. Лавров писал свои воспоминания в 1967 году, ныне эта работа находится в собрании ГТГ – Каталог выставки Г.Д. Лаврова. Москва. 1982 год. – *Прим. Н.Ц.*) После смерти Анны Павловой я к вышеперечисленным работам не прикасался. Все они остались в той стадии завершения. Все мелкие скульптуры я лепил в театре. Только статую “Стрекоза” и большой портретный бюст Анны Павловой (1930, гипс) лепил в своей мастерской. Портретный бюст я показал Павловой, когда он был уже закончен. Увидев свою работу рядом с портретируемой, мне захотелось внести небольшие поправки, но Анна Павлова решительно запротестовала и потребовала оставить бюст, как он есть, ибо именно такой ее знают по сцене, а портрет артиста в быту никому не интересен» [3]. Спустя годы уже в своей московской мастерской он создаст еще один ее портрет. В 1976 году наш музей приобрел у скульптора этот портрет великой балерины – «Анна Павлова в балете “Лебединое озеро” в роли Одетты-Одиллии». В привычной для Лаврова технике «прямой рубки», но уже из отечественного мрамора, добытого в карьере Коелга, в 1960 году скульптор исполнил свою работу. Эта была новая философская трактовка образа Анны Павловой в роли героини балета Чайковского. Художник стремился создать образ Павловой в виде «женщины-лебедя, плывущей по жизненному “морю” суровой человеческой действительности». Особой страницей парижского творчества Г.Д. Лаврова стала его работа над образами В.И. Ленина и Карла Маркса, лидерами французской компартии. Он также сделал множество скульптур на революционную тему, которые демонстрировал на выставке в 1933 году, приуроченной к Европейскому антифашистскому конгрессу рабочих. При содействии «Юманите» в тридцати мэриях «Красного кольца Парижа» Лавров установил бюсты В.И. Ленина и Карла Маркса. Его творчество имело успех у парижского пролетариата. Во время оккупации Франции фашистами герои сопротивления с риском для жизни сохранили один из его Ленинских портретов, о чем позже писала советская послевоенная пресса. Особенно ярко проявил себя Г.Д. Лавров в парижский период как мастер ар-деко. Ар-деко – последний «большой стиль» XX века. В отличие от других современных ему художественных направлений, ар-деко не был создан интеллектуальным усилием группы единомышленников, его появление не было отмечено печатными манифестами или публичными акциями. Скорее, он стихийно заполнил собой художественное и бытовое пространство, освободившееся в результате общественного разочарования в стиле модерн после первой мировой войны. Разнообразные формы международного авангарда, пришедшие на смену модерну, в силу своей радикальности не могли удовлетворить эстетических запросов платежеспособной публики 1920–1930-х годов. Массовый вкус произвел своеобразную корректировку, в результате которой и возник стиль жизни, определенный впоследствии как ар-деко [2, с. 159-161]. Другие, некогда распространенные названия этого стиля, звучали, как «Джазовый стиль», «Джаз модерн», «Стиль Пойре» и «Стиль Шанель» (в честь дизайнеров моды), «Париж 25», «Стиль 1925», и «Мода 1925». Последние три названия обнаруживают большое значение 1925 года в образовании стиля ар-деко. В частности, они указывают на важность крупной интернациональной выставки, называвшейся L'Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes и проходившей в тот год в Париже. Исключительно популярный и широко распространенный стиль ар-деко был самым эффектным средством воссоздания элегантности, роскоши и энтузиазма эпохи. Несмотря на особый акцент на роскошь, ар-деко возникло во времена экономического спада и депрессии,

социальных борений, маршей голодных и политических баталий между фашизмом и коммунизмом. Именно вопреки и на фоне этого беспокойного и тяжелого периода возникло ар-деко, и в этом контексте оно нашло свою идентичность. Этот мир богатства и изобилия, жизнеспособности и красоты был миром фантазий, миром, уводящим от действительности, как те многие музыкальные фильмы Голливуда той эпохи. Наследие ар-деко является примером красоты, искусности и богатого воображения. Практически вся созданная Г.Д. Лавровым скульптура в стиле ар-деко находится в зарубежных частных собраниях, и знакомство с этими коллекциями, находящимися во Франции, Великобритании, Бельгии, США, равно как и цены на них на мировых художественных аукционах говорят о том, что его непревзойденная анималистика: «Крадущийся тигр» и «Притаившийся тигр», «Тигр, готовый к прыжку» и «Идущий тигр», «Олень на скале», «Лиса с фазаном» и «Пара фазанов», «Олень и олениха», «Горностай», «Слон», «Пантера», «Две крадущиеся пантеры», «Полярный медведь» и «Попугай», эффектные статуэтки: «Пара, танцующая чарльстон», «Индеец», «Девушка», «Лыжник», «Продавец тигра», «Ночь», «Подруги» и десятки других, а также каминные часы и настольные письменные приборы имели тогда, в годы их создания, и имеют сейчас не только творческий, но и коммерческий успех. Исполненные с применением серебра и золота, слоновой кости, бронзы и цветного мрамора, они не утратили своей привлекательности и сегодня.



Рис. 4. Лавров Г.Д. Каминные часы. Диана. Мрамор, бронза, слоновая кость. 1931.

И теперь нам ясно, что практически вся созданная Лавровым скульптура в стиле ар-деко находится в зарубежных частных собраниях, в мастерской скульптора хранятся только фотографии и немногие французские каталоги, уцелевшие в доме старшего брата скульптора после ареста Г.Д. Лаврова в 1938 году. Друг Г.Д. Лаврова известный скульптор Дмитрий Цаплин был его соседом по мастерской. После ареста Лаврова он пришел в его разоренную студию и вынес оттуда чудом сохранившуюся мраморную «Вакханку» 1929 года, которую и передал Лаврову после его возвращения из лагерей.

Выполненная из цельного куска каррарского мрамора в технике той-деррет лавровская «Вакханка» представляет собой распластанную по граням прямоугольного

каменного блока обнаженную женскую фигуру. Молодая женщина как бы сидит, поджав под себя ноги, ее торс развернут относительно таза, как в египетской скульптуре, откинута назад голова вписана в верхнюю часть блока, его боковую грань образует ее рука, обнимающая колени, другая рука запрокинута за голову, ее пальцы касаются волос, длинные пряди которых ниспадают на спину, у ступни ее ноги – опрокинутый сосуд. Кажется, что лицо ее обращено навстречу солнцу, глаза ее полузакрыты, на губах застыла улыбка. Ее нежное тело овивает виноградная лоза, резные листья и спелые налитые грозди которой подчеркивают ее женственность. Впервые Г.Д. Лавров показал свою «Вакханку», уцелевший образец скульптурного ар-деко, в Москве в 1968 году. Появление этой скульптуры в художественном пространстве Москвы не вызвало тогда интереса ни у коллекционеров, ни у музейных работников. Через восемь лет Г.Д. Лавров подарил ее Алтайскому музею, и «Вакханка» стала украшением постоянной экспозиции отечественного искусства XX века.

Как известно, позже Г.Д. Лавров написал воспоминания о своей парижской жизни, но нигде и словом не обмолвился о своей работе в малой пластике, и обнаружение сегодня западных публикаций – это подлинное открытие неизвестного в России, но признанного на Западе скульптора Г.Д. Лаврова – мастера ар-деко.

Его имя как мастера ар-деко появляется сегодня в печати и интернете рядом с такими прославленными деятелями культуры и представителями стиля, как Фернан Леже, Антуан Бурдель, Рауль Дюфи, Тамара де Лемпицка, Кларис Клифф, Поль Пойре, Коко Шанель, Луис Картье и многие другие всемирно известные художники и дизайнеры.

За годы, которые Георгий Лавров провел в Париже, он успел не просто преуспеть во Франции, но и полюбить эту страну, завести близких друзей. Но в 1935, простившись с друзьями, упаковав 40, как ему казалось, самых важных своих работ (остальные, большинство, разошедшиеся по музеям и частным собраниям или подаренные друзьям, остались в Европе), после почти девятилетнего пребывания во Франции, полный радужных надежд, отбыл в Москву.

Однако вернулся Лавров совсем в другую страну. В политической и художественной жизни Советской России произошли большие изменения.

Среди самых важных исторических событий того времени было принятие 23 апреля 1932 года постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», по которому все существующие группировки распускались, а художникам и писателям, поддерживающим советскую власть, предлагалось создать единые союзы.

Прекратил свое существование и АХРР, художественное объединение, с членским билетом которого Лавров уехал в Париж, в результате этого скульптор лишился своей московской мастерской, ключи от которой, уезжая, он попросту положил в карман брюк, конечно же, намериваясь вернуться.

Эстетическая программа новых творческих союзов была названа «социалистическим реализмом», главные принципы которого были сформулированы уже в 1934 году на I съезде писателей в Москве в докладах Жданова, Горького и Бухарина: партийность, типичность, историческая конкретность, реализм, воспитание масс, как задача революционной романтики. «Социалистический реализм» вскоре был принят во всех видах искусства [1, с. 29].

Впрочем, потом оказалось: и творческие союзы, и социалистический реализм были созданы как тотальные и безальтернативные, а границы понятий «социалистический

реализм» и «советское искусство» совпали. Жить в Советской России и не разделять идеи «соцреализма» с начала 1930-х годов было практически невозможно, так как для этого нужно было игнорировать систему Союза художников, не выставляться на государственных выставках и полностью отказать себе в публичности. Лавров, так стремящийся на Родину, не мог и не хотел обрекать себя на символическую смерть, поэтому он подтверждает свое членство в МОССХе в 1935 (ему дается такое право, как бывшему АХРРовцу) и встает, как и большинство его товарищей, под знамя «соцреализма».

Однако в ночь с 15 на 16 сентября 1938 года Георгий Лавров был арестован. Ему было предъявлено обвинение по статье номер 58, пунктам 8 и 11 УК СССР. Долгих 15 лет он провел в лагерях и ссылках.

На Колыме, на золоторудном прииске «Разведчик», участок «Скрытый», ему пришлось мыть золото. Условия жизни и работы заключенных были столь тяжелыми, что редко кто выживал более трех месяцев. Цинга, водянка, дистрофия.

Весной 1941 года Г.Д. Лаврова перебросили в Магадан на строительство Магаданского дома культуры.

На парапете этого нового здания Георгием Лавровым были установлены четыре трехметровые статуи: «Забойщик», «Бурильщик», «Партизанка», «Красноармеец». На колоннах фасада он выполнил четыре коринфских капители и всю лепнину интерьеров, а также бюсты В.И. Ленина, К.С. Станиславского, А.Н. Островского, М. Горького размером в 1,25 натуральной величины. За все эти работы он был премирован буханкой черного хлеба, осьмушкой махорки, 50 граммами спирта. Хлеб он съел, махорку отдал заключенным, а спирт «за его здоровье» выпил начальник охраны [6].

Когда закончилась война, художник, прошедший в лагерях семь лет, выехал на поселение в пожизненную ссылку. Местом ссылки для Г.Д. Лаврова была определена Сибирь. Не по своей воле, чаще, чем хотелось бы, менял он города и населенные пункты: Красноярск, Черногорск, Минусинск, Абакан. В это время выходит правительственный указ о том, что репрессированные по 58 статье не имеют права жить в режимных городах первой категории. Тем не менее Г.Д. Лавров работает творчески. И весной 1947 года получает первую премию и диплом Комитета по делам искусств при совете Министров СССР на Сибирской межобластной художественной выставке в Новосибирске. В 1948 году Г.Д. Лавров был награжден медалью «За доблестный труд в Великую Отечественную войну 1941–1945 годов» и несколькими почетными грамотами. Он создает ряд монументов, среди которых памятник-бюст В.И. Сурикову для дома музея художника в Красноярске, памятник-бюст основателю Минусинского межрайонного областного музея Н.М. Мартянову и другие работы [4. Ил. 51, 57, 115, 118, 212, 217].

Только в ноябре 1954 года Георгия Дмитриевича реабилитируют, и он возвращается в Москву [8, с. 16-18].

Первая персональная выставка скульптора в Москве состоялась в 1982 году, в 1984-м ему было присвоено звание «Заслуженный художник России» за заслуги в области советского изобразительного искусства.

Работы мастера хранятся во многих государственных и частных собраниях мира в Лондоне, Париже, Москве, Минске, Киеве, Марнуполе, Пскове, Красноярске, Томске, Улан-Уде, Бийске, Абакане, Барнауле и многих других.

Литература

1. Адашкина Н. 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. Вып. 25. – М., 1989. – С. 5-38.
2. Гордон Е. Ар деко, 1910 – 1939. Музей Виктории и Альберта, Лондон, 27 марта – 20 июля 2003 // Артхроника. – 2003. – № 3-4. – С. 159-161.
3. Лавров Г.Д. Бессмертный лебедь Анны Павловой // Моск. художник. – 1968. – 1 янв.
4. Памятники Сибири. Западная Сибирь и Красноярский край / сост. Г.А. Богуславский. – М.: Сов. Россия, 1974. – [38] с.; 169 л.ил.
5. Поздеев Ю.В. Алтайский период в творчестве Г.Д. Лаврова // Художественная культура Сибири и Алтая. история и современность: сб. материалов науч. конф. и семинаров 1998–2000 гг. – Барнаул, 2001. – С. 58 – 60.
6. Райзман Д., Широков А. Статуи на театре // Веч. Магадан. – 1996. – 14 нояб.
7. Снитко Л.И. Двое из сибирской академии // Молодежь Алтая. – 1961. – 1 дек.
8. Тиханова В.А. «...За отсутствием состава преступления» // Панорама искусств. – Вып. 13. – М., 1990. – С. 16-18.
9. Царева Н.С. Георгий Лавров. Жизнь, творчество, эпоха. – Барнаул: ГИПП «Алтай», 2003. – 127 с. : ил.

Галерея работ Георгия Дмитриевича Лаврова (1895–1991)



Лавров Г.Д. Покинутая.
1933. Гранит (прямая рубка).
Музей Сен-Дени, Париж.



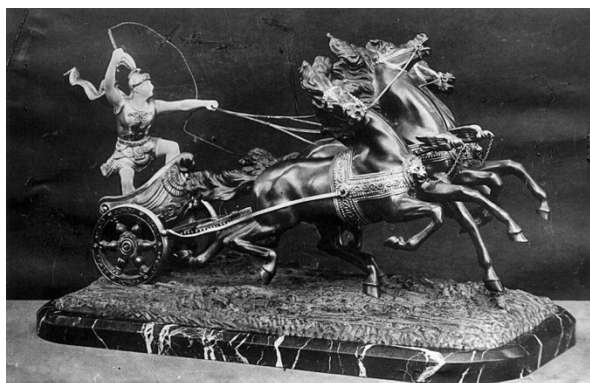
Лавров Г.Д. Борзой. 1931. Бронза на мраморной плите.
Частное собрание, Париж.



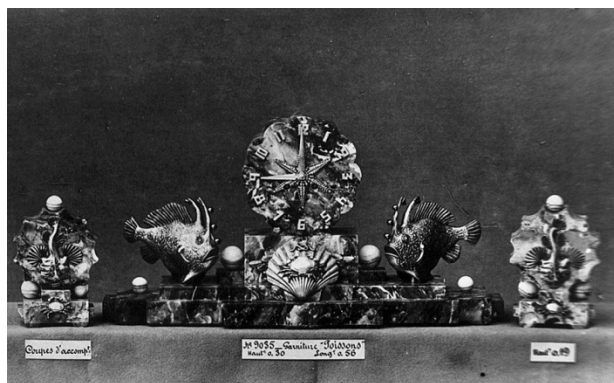
Лавров Г.Д. Борзой. 1931. Гипс. Частное
собрание, Париж.



Лавров Г.Д. Семья собак кокер. 1932. Бронза
на мраморе. 26 x 58. Частное собрание, Париж.



Лавров Г.Д. Римская колесница. 1932. Бронза,
слоновая кость, мрамор.
Частное собрание, Париж.



Лавров Г.Д. Каминные часы «Диана». 1932.
Мрамор, бронза, слоновая кость. 30 x 56 x 19.
Частное собрание, Париж.



Лавров Г.Д. Лавров за работой над образом Анны Павловой. 1930 г.



Лавров Г.Д. Бюст Анны Павловой. 1930. Гипс. Н.в. Частное собрание Эпштейн, Париж.



Лавров Г.Д. Анна Павлова. «Стрекоза». 1930. Эскиз. Гипс. Музей Сен-Дени, Париж.



Лавров Г.Д. Анна Павлова. «Стрекоза». Голова. Цемент тонированный, в-48. Государственная Третьяковская галерея.



Лавров Г.Д. Анна Павлова. «Умиряющий лебедь». Терракота.
Британский музей, Лондон.



Лавров Г.Д. Анна Павлова. «Стрекоза». Вариант. Гипс.
30 x 22 x 22.
Государственный
литературный музей



Лавров Г.Д. Не надо войны. Скульптурная композиция. 1933. Мрамор. Париж.



Лавров Г.Д. Портрет Марселя Кашена. 1933. Гипс тонированный. 53 x 55 x 36.
Москва.

Статья поступила в редакцию 20.09.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.006

SIBERIAN SCULPTOR GEORGY LAVROV: SPECIFIC ATTRIBUTES OF HIS ART

Tsareva Natalya Stepanovna
Candidate of art history, Deputy director for
science of the State Art Museum of Altai
Krai, member of the Union of artist of
Russia.
Russia, Barnaul.
nattsareva@gmail.com

This article was written with the support
of a grant from the Russian Humanitarian
Research Foundation - Ministry of Education
and Science of Mongolia «Visual Arts of
Siberia and Mongolia of the 20th – beginning
of the 21st Centuries: Cross-Cultural
Interaction and the Impact of Artistic
Traditions» No. 15-24-03002

Abstract

The art of Siberian sculptor Georgy Lavrov (1895–1991) – is a bright and unique phenomenon not only for the art scene of Siberia, but for the whole Russia. He received his first art education in Siberia in the beginning of XXth Century in the Krasnoyarsk Art School and Tomsk Drawing Classes of Fine Arts Lovers Society. After going through the crucible of civil war in Siberia, Lavrov came to Moscow to continue his education, became a member of the Revolutionary Russia Artist Association, and then went to France for further study and a pursuing his artistic career as a sculptor. He spent almost nine years in Paris. His teachers were Paul Landowsky, Anri Louis Bouchard, Antoine Bourdelle, Aristide Maillol and Charles Despiau, and Francois Pompon was his close friend and colleague. In France Lavrov turned to the one of the recognizable Art Deco style masters. In the middle of 1930-ies he returned to the USSR. In 1938 he was arrested and repressed. For 15 years George Lavrov was hold in camps and exile, but all these life struggles did not defeat him. He continued working, creating sculptures. His monumental sculptures decorate many Siberian cities, including Magadan, Krasnoyarsk and Minusinsk. His works also can be found in museums and private collections in Russia, Belarus, Ukraine, France, Belgium, USA and some others countries. The major art trends in sculpture of the XX century can be traced throughout the work of the master, which covers nearly 80 years.

Keywords: sculptor, Georgy Lavrov, Siberia, Altai, Krasnoyarsk art school, Tomsk Drawing Classes of Fine Arts Lovers Society, monumental sculpture.

Bibliographic description for citation:

Tsareva N.S. Siberian sculptor Georgy Lavrov: specific attributes of his art. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1(1), pp. 77-91. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.006. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/14/> (In Russian).

References

1. Adaskina N. *30-e gody: kontrasty i paradoksy sovetskoi khudozhestvennoi kul'tury* [30s: contrasts and paradoxes of Soviet art culture]. *Sovetskoe iskusstvoznanie – Soviet art history*, Vol. 25. Moscow, 1989, pp. 5-38.
2. Gordon E. *Ar deko, 1910 – 1939. Muzei Viktorii i Al'berta, London, 27 marta – 20 iyulya 2003* [Art Deco, 1910 - 1939. Victoria and Albert Museum, London, March 27 - July 20, 2003]. *Artkbronika – Art Chronicle*, 2003, No. 3-4, pp. 159-161.
3. Lavrov G.D. *Bessmertnyi lebed' Anny Pavlovoi* [The immortal swan of Anna Pavlova]. *Moskovsky khudozhnik – Moscow artist*, 1968, Jan. 1.
4. *Pamyatniki Sibiri. Zapadnaya Sibir' i Krasnoyarskii krai* [Monuments of Siberia. Western Siberia and Krasnoyarsk Territory. Comp. G.A. Boguslavsky]. Moscow, Sovetskaya Russia, 1974, [38] p.; 169 l. ill.
5. Pozdeev Yu.V. *Altaiskii period v tvorchestve G.D. Lavrova* [Altai period in the work of G.D. Lavrova]. In: *Khudozhestvennaya kul'tura Sibiri i Altaya. istoriya i sovremennost'* [Artistic Culture of Siberia and Altai. history and modernity. Conference proceedings]. Barnaul, 2001, pp. 58-60.
6. Raizman D., Shirokov A. *Statui na teatre* [Statues at the theater]. *Vecherniy Magadan – Evening Magadan*, 1996, Nov. 14.
7. Snitko L.I. *Dvoe iz sibirskoi akademii* [Two from the Siberian Academy]. *Molodezh' Altaya – Altai Youth*, 1961, Dec. 1.
8. Tikhanova V.A. «...*Za otsutstviem sostava prestupleniya*» [«... For the lack of corpus delicti»]. *Panorama iskusstv – Panorama of the Arts*, Vol. 13. Moscow, 1990, pp. 16-18.
9. Tsareva N.S. *Georgii Lavrov. Zhizn', tvorchestvo, epokha* [Georgy Lavrov. Life, creativity, era]. Barnaul, GIPP Altai, 2003. 127 p.

Received: September 20, 2015.

Мастерская

STUDIO

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.007

УДК 7.036

ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА

Церетели Зураб Константинович
Президент Российской академии художеств,
народный художник СССР,
герой социалистического труда,
лауреат Государственных премий,
посол доброй воли ЮНЕСКО.
Россия, г. Москва.

Аннотация

Сегодня, когда мне часто задают вопросы о природе искусства, о предназначении искусства, о том, что есть искусство для меня лично, я могу сказать, что искусство и жизнь для меня равноценны. Для меня нет жизни без искусства и искусства без жизни.

Ключевые слова: синтез искусств, Российская академия художеств, научные исследования, формы искусства, образовательная система.

Библиографическое описание для цитирования:

Церетели З.К. Искусство для искусства // Искусство Евразии. – 2015. – № 1(1). – С. 92-95. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.007. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/17/>

У меня были замечательные учителя, один из них – Василий Шухаев. Гениальный художник вернулся после революции на родину, и его отправили в ссылку – на Кавказ. Даже в столице было запрещено жить, но грузинская интеллигенция его отстояла, и он начал преподавать в Тбилисской академии художеств. Нам всем повезло, он воспитал несколько поколений художников из разных регионов Кавказа – тогда в Тбилиси приезжали учиться из многих республик.

Пока радио кричало: «Искусство для народа!», он мне тихо говорил: «Искусство для искусства!» Может, это все звучит сегодня слишком просто, но главный смысл моей жизни в искусстве заключен в этой фразе. Искусство – это та сила, которая обновляется, развивается, движется вперед за счет новых художников, которые в этот поток вовлечены. Так рождаются новые идеи, течения, стили... И здесь важна степень искренности самовыражения. Благодаря Шухаеву для меня понятие «академическая школа» не есть что-то консервативное, закрытое в себе. Это живой увлекательный

процесс, основа которого – уникальный опыт, накопленный веками, многими педагогами и, конечно, гигантами – великими художниками разных эпох.



*Зураб Константинович Церетели
Президент Российской академии художеств,
народный художник СССР.*

В процессе обучения кроме базы, условно говоря, академической системы, особенно важно, на мой взгляд, чтобы педагог мог передать ученику умение найти и сформировать свое индивидуальное отношение к предмету, свой почерк фактически. Если все копируют преподавателей – в этом нет никакого смысла. А если ученики изучают творческий метод учителя, чтобы потом работать над собственным, это и есть настоящая школа. Конечно, здесь многое зависит от педагогов, от их мастерства, человеческих качеств.

Еще до встречи с великими мэтрами искусства XX века в лице Пикассо и Шагала в моей жизни было общение с художественной элитой Грузии, к которой принадлежал и мой дядя – живописец Георгий Нижарадзе. Именно благодаря ему мне, еще ребенку, открылся особый мир не только визуальных образов, но и идей, концепций. Вместе с дядей я ходил на выставки, в мастерские, присутствовал при беседах, спорах об искусстве в кругу художников. Я старался все впитывать, еще до конца не понимая значимости всего происходящего вокруг. Многие для меня сегодня очень ценно и актуально.

Знаменитый грузинский художник Давид Какабадзе, например, писал: «Художник должен помнить, что искусство – это наука». Сегодня для меня, не только как для художника, но и как Президента Российской академии художеств, тезис «искусство – это наука» многое определяет. Наука, образование, творчество – из всего этого и состоит искусство. В последние годы, наряду с другими академиями, Российская академия художеств приобрела обновленный статус государственной академии наук. Очень важно, что искусство как самостоятельная область знаний по своей значимости

и научной содержательности уверенно вписано в единое поисковое пространство фундаментальной науки. Таким образом, фактически реализовано в полной мере завещание Петра Первого – его знаменитого проекта указа, повелевшего создать единую научную структуру – «академию художеств и наук», необходимость развития которых в государственном масштабе император ставил одинаково высоко.

Программа фундаментальных научных исследований, по которой последние годы работала Академия, направлена на развитие наук об искусстве, наук о возникновении форм искусства, образовательной системы. Конечно, каждый академик – творец, но уникальность искусства состоит в том, что школа, науки, знания, философия и творческий процесс едины и не могут быть разделены. В нашей большой программе принимают участие научные, образовательные, музейно-выставочные организации, отделения Академии (архитектуры, живописи, скульптуры, графики, дизайна, декоративного искусства, театрально- и киNODEКОРАЦИОННОГО искусства, искусствознания и художественной критики, фото и мультимедийных технологий, новейших художественных течений), объединяющие регионы – Центральную Россию, Поволжье, Юг России, Урал, Сибирь, Дальний Восток.

У нас есть и зарубежные члены Академии – это наши коллеги художники и ученые из разных стран мира. Можно сказать, со всех континентов! Очень важной частью нашего большого коллектива единомышленников я считаю и многих почетных членов – выдающихся деятелей культуры (музыки, литературы, театра, кинематографа), меценатов, коллекционеров России и мира. Это академическое пространство дает возможность нам не просто чувствовать поддержку, но и вдохновляет на создание новых программ, в том числе междисциплинарных. У нас уже существуют такие проекты и программы, например, «искусство-наука-медицина», но их необходимо развивать.

Синтез искусств и наук дает уникальную возможность поднять абсолютно новые темы. И я думаю, в этом есть будущее и для искусства, и для наук, его изучающих.

Статья поступила в редакцию 04.09.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.007

ART FOR ART

Tsereteli Zurab Konstantinovich
President of the Russian Academy of Arts,
People's Artist of the USSR,
Socialist Labor Hero,
Laureate of National Awards,
UNESCO Goodwill Ambassador.
Russia, Moscow.

Abstract

Today, when I am often asked about the nature of art, about the purpose of art, about what is art for me personally, I can say that art and life are equal for me. For me there is no life without art and art without life.

Ключевые слова: synthesis of arts, Russian Academy of Arts, scientific research, art forms, educational system.

Bibliographic description for citation:

Tsereteli Z.K. Art for art. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1(1), pp. 92-95. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/17/> DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.007. (In Russian).

Received: September 04, 2015.

По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.008

УДК 76

ГРАФИКА ГРИГОРИЯ ГУРКИНА

Гончарик Нина Прокопьевна
старший научный сотрудник
научно-исследовательского отдела,
Государственный художественный музей
Алтайского края. Член Союза
художников РФ.
Россия, г. Барнаул.
nina.goncharik@yandex.ru

Аннотация

Рассматривается творчество первого профессионального художника Алтая Г.И. Чорос-Гуркина, основные произведения живописи и графики, уникальные этнографические рисунки из собрания Государственного художественного музея Алтайского края.

Ключевые слова: Г.И. Гуркин, творческое наследие художника, живопись, графика, этнографика, религиозные верования, мифология и эпос, искусство орнамента, исторический документ и художественный феномен.

Библиографическое описание для цитирования:

Гончарик Н.П. Графика Григория Гуркина // Искусство Евразии. – 2015. – № 1(1). – С. 96-115. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.008. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/19/>

Григорий Иванович Гуркин родился 12 января 1870 года в небольшом селе Улала (ныне город Горно-Алтайск) Бийского уезда, в крещеной семье. В 8 лет Гуркин был отдан в иконописный класс улалинской начальной школы при главном стане Алтайской духовной миссии. С 13 лет учительствовал в селах Паспаул и Улала, занимался писанием икон в Улале и Бийске. В 1896 году Гуркин знакомится с учеником

Петербургской певческой капеллы А. В. Анохиным, приехавшим в Бийск на каникулы и уговорившим его отправиться в столицу для получения художественного образования.



Рис. 1. Григорий Иванович Гуркин.

В Петербурге будущий мастер пейзажа получает уроки у знаменитого И.И. Шишкина дома, в личной мастерской, и в классе А.А. Киселева, будучи вольнослушателем Академии художеств. В годы учебы Гуркин в летние месяцы живет на Алтае. С 1903 года он обосновывается в Аносе, живописнейшем горном селе Чемальского района. Там строит со временем дом, мастерскую, создает на территории усадьбы сад с водоемами. Благодаря Гуркину, Анос в начале XX века был культурным центром Алтая и Сибири, куда на лето приезжали его ученики, художники, писатели и ученые.



Рис. 2. Гуркин Г.И. Усадьба с домом. 1906. Холст, масло. 59×84,5.

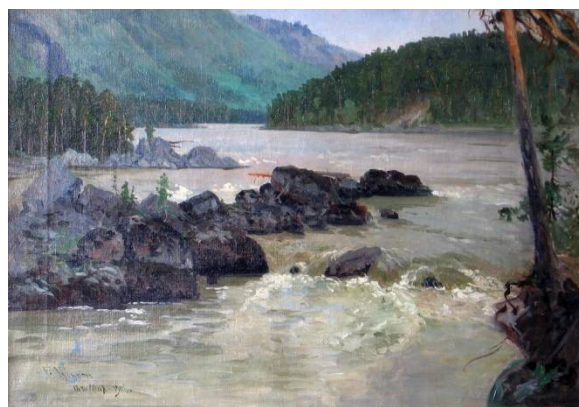


Рис. 3. Гуркин Г.И. Катунь. 1906. Холст, масло. 44×63,5.



*Рис. 4. Гуркин Г.И. Алтай.
Горная долина. 1909. Холст,
масло. 73×108.*

В Аносе художником были созданы все наиболее известные произведения. От ранних работ, в числе которых «Усадьба с домом», «Катунь», Гуркин переходит к созданию картин «Хан Алтай», «Алтай. Горная долина», «Озеро горных духов», «Кочевье в горах» и др. Показанные на персональных выставках 1907–1915 годов в Томске, Красноярске, Иркутске, Барнауле, они принесли ему заслуженную славу первого пейзажиста Сибири. Выставки Гуркина, как отмечала периодическая печать того времени, возбуждают «значительный интерес» публики, были «необычным и выдающимся явлением». На них он зарекомендовал себя не только как неподражаемый мастер пейзажа, но и великолепный рисовальщик, один из первых исследователей народной культуры алтайцев.



*Рис. 5. Гуркин Г.И. Кочевье в горах. 1910-е.
Холст, масло. 70,2×98.*



*Рис. 6. Гуркин Г.И. Озеро горных духов. 1910.
Холст, масло. 95×127.*

Наступило время духовной и творческой зрелости художника, омраченное драматическими событиями революции и гражданской войны, из-за которых не осуществились планы проехать со своими выставками по странам мира. В эти годы он оказался невольно ввергнутым в водоворот политической жизни. Полтора года деятельности в составе Алтайской Горной думы и Кара-Корумской окружной управы стали причиной ареста в декабре 1918 года, эмиграции в Монголию и Туву с 1919

по 1925 г. ради спасения творческого наследия, вторичного ареста в 1934 году и трагического исхода жизни в 1937 году.

Гуркин Григорий Иванович (1870–1937), алтаец из рода Чорос, непревзойденный мастер алтайского пейзажа, первый профессиональный национальный художник, ученик И. И. Шишкина и А. А. Киселева по Петербургской Академии художеств (1897–1904), открыл нам неповторимую красоту могучей и прекрасной природы горного края, его древнюю культуру и народные традиции.

На протяжении всей жизни Гуркин писал виды горных озер, реки Катунь и Хан-Алтая (Алтайских гор), ставшие архетипами «портретов» местности родной природы, образы которых восходят к глубоко народным основам мировоззрения, вскормлены «гением места» с его особым «сакральным» отношением к природе, понимаемой как космос и предмет поклонения. Среди них «Озеро горных духов»¹ – наиболее совершенное и проникновенное по содержанию произведение. Картина имеет алтайское название «Дены-Дёр», что означает «Озеро добрых духов». Из авторских комментариев к каталогу выставки 1910 года это – «любимое место горныхъ духовъ, куда редко может проникать человек, а потому оно не оскверненное, чистое; по вѣрованію алтайцевъ таковыми могут быть только алтайскія озера, окруженныя высокими скалами с вѣчными спутниками – льдом, снѣгом и туманами» [10, с. 2].



Рис. 7. Гуркин Г.И. Эскиз к картине «Хан-Алтай». Бумага, карандаш. 17,2×22.

Основу живописного творчества Гуркина составляет богатый графический материал. Множество натурных и эскизных зарисовок озерных мотивов и алтайского высокогорья² имеют вспомогательное значение для художника в поисках обобщенного образа Родины и для исследования характерных особенностей его творчества.

Графическое наследие Гуркина обширно, но, в отличие от живописи, почти неизвестно широкому зрителю и мало изучено. Самая большая (2000 единиц хранения)

¹ В музеях России (ГРМ, сибирские музеи) и частных собраниях находится около десяти вариантов картины, в ГМАК – вариант 1910 года исполнения.

² Один из выразительных вариантов композиции картины «Хан-Алтай» (1907) с высоким кедром в горном поднебесье.

и значительная по содержанию коллекция графики Г. И. Гуркина находится в Государственном художественном музее Алтайского края.

Собрание музея даст представление обо всех этапах творчества художника, начиная с первых рисунков, сделанных в окрестностях родного села Улалы. Можно проследить творческую эволюцию рисовального искусства Гуркина от копий с рисунков Шипкина, в мастерской которого он получал уроки (1897–1898), и первых самостоятельных работ, близких по манере работам Учителя, до произведений, отмеченных техническим совершенством и национальным колоритом.

Графика Гуркина – это не только многочисленные этюды и эскизы, наброски для будущих картин, это и законченные композиции, которые со времен ученичества, начиная с 1903 года, экспонировались на выставках, печатались в журнале «Нива» в Петербурге, а также богатейший этнографический материал. Этнографическая часть коллекции многообразна, охватывает разносторонние интересы Гуркина, представляет огромную научную и художественную ценность. Это дает возможность изучать ее в различных аспектах, в том числе рассматривать как историко-документальный и художественный источник.

Рисунки пером, карандашом, акварели, сделанные Гуркиным во время путешествий и экспедиций по Алтаю (1902–1912, 1926–1930-х гг.), в Монголии и Туве в период эмиграции (1919–1925), являются подлинными документами существовавших когда-то памятников археологии, религиозных верований, эпоса и народного искусства трех древних культур, источником для их изучения. Особое значение приобретают для нас пояснительные тексты, дневниковые записи на рисунках, тем более что многие из них написаны на русском языке, которому Гуркин обучился вместе с первыми художественными навыками в иконописной мастерской улалинской начальной школы при главном стане Алтайской духовной миссии.

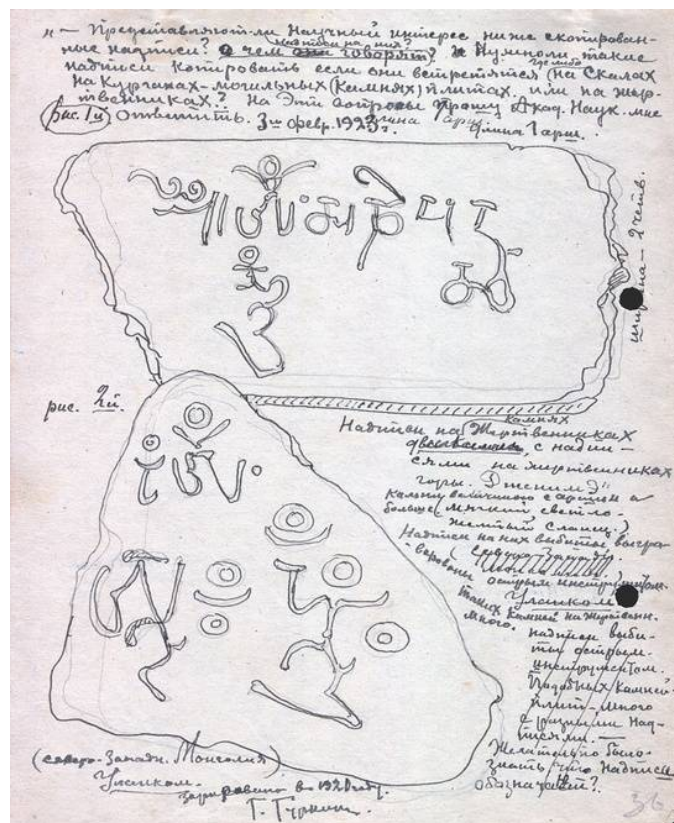


Рис. 8. Гуркин Г.И. Рисунки писаницы.
1920–1923. Бумага, тушь. 21,9×18.

Гуркин был одним из первых исследователей, проявивших интерес к первобытному искусству. Рисунки, выполненные с петроглифов «на глаз» в период первых путешествий, а впоследствии с каменных изваяний на Алтае, отличающиеся «большой точностью», зачастую являются единственными свидетельствами их существования [6, с. 226]. Сделанные Гуркиным зарисовки древних каменных изваяний, писаниц в Монголии и Туве имеют надписи с указанием местонахождения, размеров памятников. В листе «Рисунки писаницы» на лицевой стороне видим 1920 года исполнения зарисовку двух жертвенных камней с древними надписями. Рядом с ними написанный в феврале 1923 года текст из черновика либо неотправленного письма в Академию наук, по заданию которой работал в Туве художник. Письмо является свидетельством научного подхода Гуркина к фиксации памятников древней материальной культуры, приемам и способам их обработки. В нем читаем описание техники исполнения надписей на камнях. На обороте карандашом продолжение письма о планах на лето 1923 года об участии в археологической экспедиции и собирании «попутно этнографическ[ого] материала в Урянхайском-Засаянском-крае», а также просьба о снабжении «необходимым пособием для работ: бумагой, карандашами, ...хорошей акварелью английской, копировальными перьями для работы (рисования), тушью... и масляными красками...».



Рис. 9. Гуркин Г.И. Сайлянка-Мата. До 1910. Бумага, карандаш. 17,2×15,7.

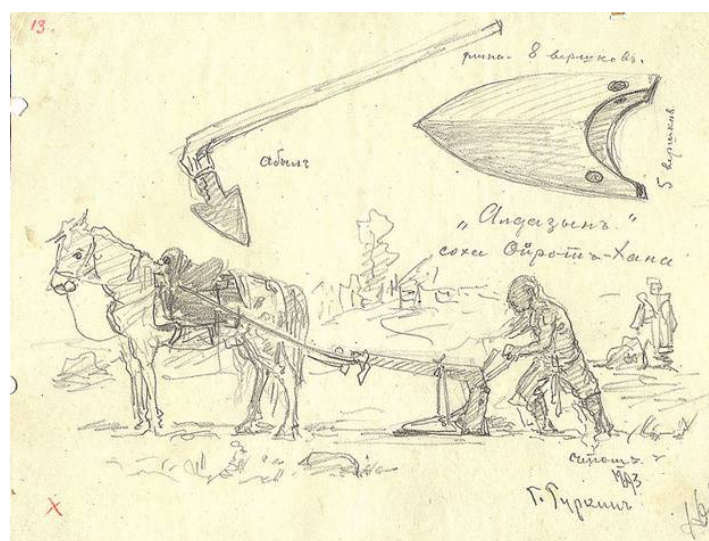


Рис. 10. Гуркин Г.И. Соха Ойрот-Хана. 1900-е. Бумага, карандаш. 15,5×20,7.

Подробные надписи в отдельных рисунках Гуркина содержат информацию о будущих творческих замыслах и одновременно исторические и научные сведения. Так, характерный этнографический типаж в карандашном портрете сидящего алтайца «Сайлянка Мата» можно рассматривать как эскиз к живописному портрету, на котором сделаны пометки о цвете деталей костюма, цвете кожи лица и глаз. Из надписей узнаем также о происхождении, возрасте и имени изображенного проводника «пр. В. В. Сапожникова в верш. Кучерлы», его причастность к бурханистскому движению. Портрет датируется по указателю томской выставки 1910 года, в котором под номером 182 указана работа «Сайлянка Мата (проводник проф. Сапожникова)» [10, с. 9].

Из произведений на тему религиозного движения бурханизма историко-художественный интерес представляет рисунок «Соха Ойрот-Хана» (ил. 10). Дата на рисунке – 1893 год, которую Г.Н. Потанин связывает с появлением бурханизма на Алтае: «[в] 1893 г. в Алтае началось религиозное движение в пользу нового учения, которое начал проповедовать алтаец Чет Челпанов... Новое учение проповедывало падение шаманства» с его кровавыми жертвоприношениями, поклонение «одному Бурхану». Это новое учение сами алтайцы называют «белой верой», связанной с давно жившей в народе мессианской надеждой на «пришествие национального героя Ойрод-хана...» [8, с. 23-24]. По манере исполнения этот рисунок с домиками и повозками на улочках алтайских сел в горах близок зарисовкам 1900-х годов, отличающимся схематичной обобщенностью штриха дальних планов. Можно предположить, что дата на рисунке в данном случае связана с указанным литературным источником.



Рис. 11. Гуркин Г.И. Из эпоса (Катунь).
До 1915. Бумага, карандаш.
П. 25,3×19,8; и. 21,5×16,5.



Рис. 12. Гуркин Г.И. Из алтайского эпоса
(Тогус-Кан). До 1915. Бумага, карандаш, тушь.
Л. 22,3×17,3; и. 20,4×5.

Известно, что собирательской и исследовательской деятельности Гуркина в области этнографии способствовали знакомство и контакты художника с ученым миром и творческой интеллигенцией Сибири. Особое значение имели для него дружба с выдающимися деятелями сибирской науки и культуры Г.Н. Потаниным и А.В. Анохиным, которые привили ему интерес к изучению народного творчества и фольклору [12, с. 24].

В музейном собрании имеются два рисунка на темы народных легенд «Катунь» и «Тогус-Кан», которые экспонировались на Томской выставке 1915 года [11, с. 15]. Участие на томской выставке удалось установить благодаря сохранившимся на рисунках внизу слева номерам, совпадающим с номерами, указанными в каталоге. В списке

иллюстраций каталога выставки Гуркин сам дает комментарии к былинам и сказкам. На выставке было показано два рисунка «Катунь», созданных по легенде, записанной В.И. Вербицким [2, с. 126]. Один из них, под № 428 – собственность ГХМАК. Рисунков с названием «Тогуз-кан» на выставке было три. Под № 430 – собственность ГХМАК.



Рис. 13. Гуркин Г.И. Алтай в стиле – «Сказок – старины – легенд». 1917. Бумага, тушь. 24,7х,16,9.

В поисках образной выразительности художник вновь и вновь обращается к одним и тем же героям из алтайского эпоса, создает различные варианты композиций. Например, фигуру Катуня видим в листе из дневника 1917 года в числе семи эскизов композиций основных тем творчества Гуркина: эпические виды гор, долин и озер, купола небес, населяющие пейзаж мифологические персонажи. Очень важными для нас являются надписи: «Алтай в построении», «Алтай в Красках», в поэзии, звуков, нежных – тонов, «Алтай в Рисунок». Алтай в стиле «Сказок – Старины – Легенд». Грандиозность, величавая, первобытная сила ПРИРОДЫ. В них раскрываются творческие установки автора на поэтическую народную основу будущих картин, от которых бы «веяло здоровым воздухом».



Рис. 14. Гуркин Г.П. Обложка журнала «Алтайский альманахъ». 1913.

Цинкографское клише с рисунка тушью, пером. 25,2×17,9.

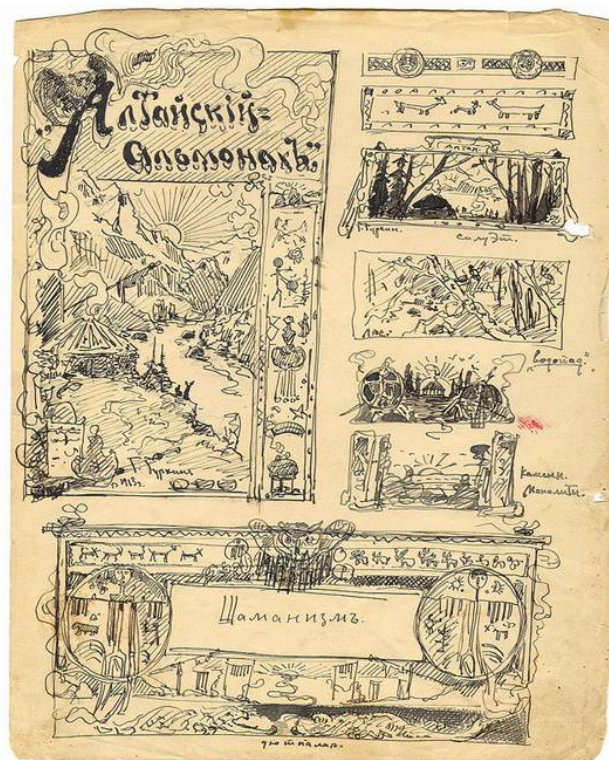


Рис. 15. Гуркин Г.П. Шаманизм. 1913. Бумага, тушь. 22,2×18.

Темой отдельного исследования может стать изучение в творчестве Гуркина синтеза русской академической школы с национальным мировоззрением, неотделимым от эпоса, поэтических сказаний и верований алтайцев, одухотворяющих и очеловечивающих все сущее. Одним из удачных примеров такого синтеза в графике является обложка к «Алтайскому альманаху». Это первое и единственное иллюстрированное приложение к газете «Жизнь Алтая», выходившей в Барнауле, было напечатано в Санкт-Петербурге (1914 г.), в его оформлении Гуркин принимал участие по предложению его редактора Г.Д. Гребенщикова.

Вертикальный лист обложки «Алтайского альманаха» разделен композиционно на две части, в которых удивительным образом сочетаются реальные и стилизованные виды и сцены, размещенные фризобразно. В левой части изображены горы с парящими над ними орлами, восходящее солнце за горизонтом, быстротекущая река, шестиугольная юрта, шкура жертвенного животного над ней на наклонно поставленной жерди, шире (помост – жертвенник) из жердей на месте жертвоприношения, человеческие фигуры на берегу. Справа условные, плоскостно-декоративные образы и символы народной жизни с горными оленями, каменными изваяниями у озер, предметами быта и шаманского культа. Эпиграфическая надпись вверху крупными раздельными буквами «Алтайский альманахъ», струящийся дымок от очага в левом нижнем углу, поднимающийся вверх и обволакивающий надпись, чьи очертания выходят за границы вертикальных контуров рисунка, объединяют левую и правую части композиции пластически. Объединяющими моментами являются также перекликающиеся силуэты фигур марала на резном деревянном ведре слева и как

элемент наскальной росписи справа, похожие очертания тапаура (кожаного сосуда) слева и женского кисета справа. Загадочность и таинственность образному содержанию обложки придает также изображенная внизу на границе реальной и условной частей композиции спиной к нам фигура древнего каменного изваяния. Она наклонена вправо и назад, как бы выходя за границу первого плана плоскости графического листа, безмолвно созерцая происходящее и запечатленное художником. Таким образом, очевидно, что в стилистическом и образном решении обложки альманаха органично соединились освоенная в мастерской Шишкина система штриховок для характеристики разнородных элементов пейзажа и орнаментально-декоративное, фризное построение пространства, реальные события из жизни алтайцев и мифологизированные образы древней культуры, народных легенд.

Подготовительные рисунки (1913): «Шаманизм» (эскизы к «Алтайскому альманаху») и «Река Катунь» дают представление о разработке вариантов пейзажного образа с мотивом восходящего из-за гор солнца и поисках эмоциональной выразительности штриха в эпиграфических надписях «Алтайский альманах» и «Алтай», где на верхней перекладине первых букв изображена сова. Фигура совы сверху ассоциируется с образом летящей шаманки Кана «с берегов р. Алаша на Кемчике (ныне Сойотская земля)» [1, с. 24], высматривающей в ущельях Алтая своего мужа.

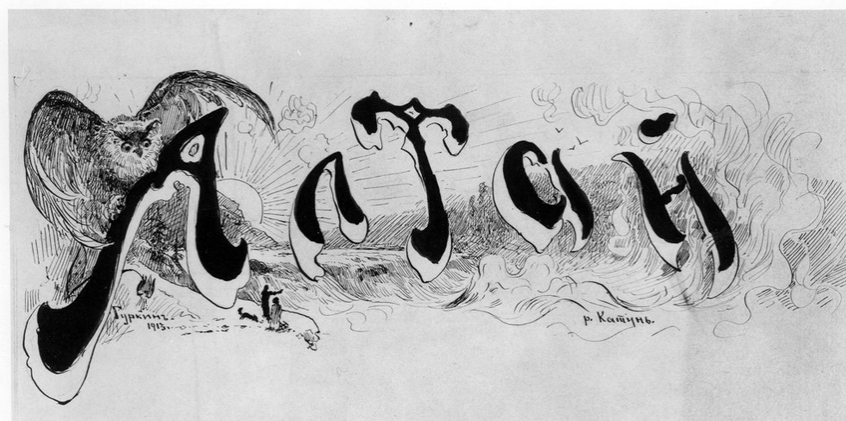


Рис. 16. Гуркин Г.И.
Река Катунь. 1913.
Бумага, тушь.
Л. 20×28,8; и. 13,5×26.

Большой интерес представляют графические листы, выполненные осенью 1919 года, в трудный период безвременья и гонений, когда после ареста и задержания в Бийской тюрьме Гуркин был вынужден эмигрировать с двумя сыновьями сначала в Монголию, а затем в Туву ради спасения творческого наследия [4, с. 8]. Исполненные на бумаге невысокого качества простым или фиолетовым карандашом, они плотно заполнены изображениями и текстами с обеих сторон, в которых обнаруживаются глубокие знания этнической истории и религиозных воззрений алтайцев. В композиции «Языческая мифология» на вершине горы над сонмом божеств более низкого ранга восседает главное божество древнейшей религии протоалтайских народов – Тенгри [5, с. 10]. По сторонам размещены тексты о великом Тенгри и высшем божестве шаманского культа Ульгене, воплощении доброго начала, «Творце всей вселенной, всех миров и стран и невидимого мира».

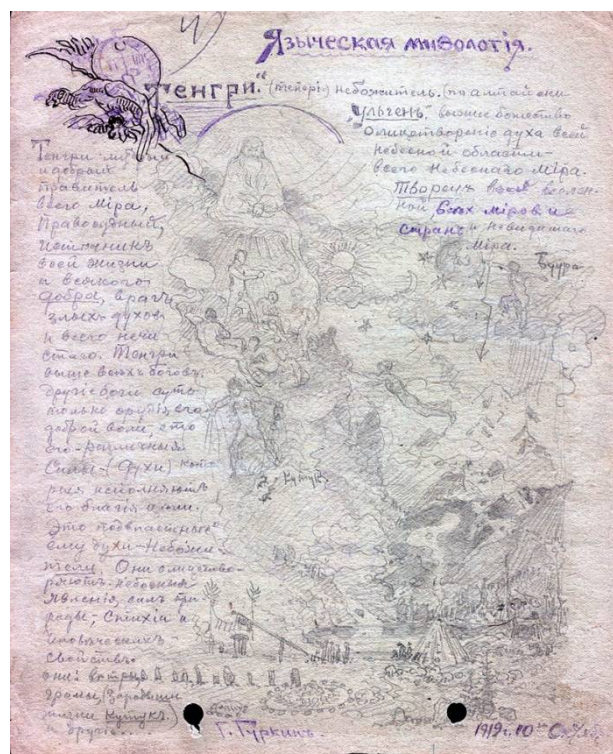


Рис. 17. Гуркин Г.И. Языческая мифология. 1919. Цв. бумага, карандаш, тушь, фиолетовые чернила. 22,5×18,2.



Рис. 18. Гуркин Г.И. Эрлик. 1919. Бумага, фиолетовый карандаш, тушь. 22×17,5.

Внешний вид царя подземного мира Эрлика, у Гуркина в одноименном рисунке соответствует описанию одного «в шаманских призываниях» [1, с. 3]. Он изображен бородатым стариком атлетического телосложения, сидящим на вершине горы с жертвенной лошадию в руках. Подрисуночный словесный пейзаж в красках о надвигающейся ночи с багрово-фиолетовыми вершинами гор соответствует описанию легенды об Эрлике в интерпретации Гуркина в упомянутом нами каталоге [11, с. 15]: «Когда заходит солнце, Эрлик выходит из <...> (преисподней), опираясь на горные скалы...».

Программно воспринимаются дневниковые записи на одном из листов 1919 года с двухсторонним изображением. На лицевой стороне (ил. 19) с надписью «Эскиз». зарисованы бурханистские жертвенники на фоне вечерних сумерек, вверху читаем текст о художнических задачах автора — «собрать, зарисовать съ натуры жертвенники бурханистовъ на Алтае или написать красками съ натуры их формы, тона и отношения къ воздушной перспективъ — для будущей картины. На оборотной стороне зарисовка фиолетовым карандашом юрты и кочевников в горах. Под рисунком черной тушью название — Аборигены на бълках (Жайлу)³. Изумляет цитата, выписанная Гуркиным, с подчеркнутыми для него принципиально важными установками из статьи Г. Гейне «Французские живописцы»⁴ по поводу произведений французского художника Леопольда Робера на выставке 1831 года [3, с. 491], обратившегося в своем творчестве к

³ Жайлу — в переводе с алтайского языка означает кочевье, летнее пастбище [7, с.35].

⁴ Статья напечатана во втором томе полного собрания сочинений Гейне, являющегося приложением к журналу «Нива» за 1904 год, который, вероятно, был взят в дорогу Гуркиным и который он читал и перечитывал, думая о будущем в жизни и творчестве.

картинам из итальянской народной жизни: «...другие живописцы нашли иной выход. Они стали выбирать для своих картин те народы, которых цивилизация еще не лишила их оригинальности и национального костюма» (Генрих Гейне). Это близко по духу самому Гуркину, избравшему темы из жизни своего народа.



Рис. 19. Гуркин Г.И.
Жертвенники. 1919.
Бумага, карандаш,
цв. карандаш. 19×23,3.



Рис. 20. Гуркин Г.И.
Жертвенники. 1919.
Бумага, карандаш,
цв. карандаш. 19×23,3.
(оборот).

В богатейшем графическом наследии Гуркина особое значение имеет для нас пристальный интерес художника к изучению, воспроизведению и разработке национального орнамента.

На персональной выставке 1915 года в Томске из 453 произведений, показанных Гуркиным, было 170 этнографических рисунков карандашом, пером, акварелью. Рисунков с орнаментом, расположенных на 3-х щитах в экспозиции, было более 50-ти.

В указателе выставки также имеется авторский комментарий: «Орнаментъ. Алтайцы украшают орнаментомъ свою утварь (гл. обр., ведерки, тажауры, кисеты ит. п.), бубны и т. д.; вырванным по дереву и тисненным на кожѣ» [11, с. 14].

К самым ранним проявлениям интереса художника к орнаменту из собрания ГХМАК можно отнести карандашные эскизы будущих картин с изображениями в художественных рамках, например, «Архыт» (1899), несколько рисунков с орнаментами, выполненных тушью пером на прозрачной, пожелтевшей от времени, кальке. Один из них подписан: «Углы рамъ». Г. Гуркин. 1900 г. Он отличается тщательностью прорисовки объемных пальметт с завитками в виде волют на углах двух профилированных рам. Впоследствии Гуркин часто зарисовывает композиции своих картин в орнаментированном обрамлении, придавая, таким образом, своим замыслам законченность и стильность. Интересны рисунки видов Горного Алтая с эскизно прорисованными рамами, благодаря которым мотивы природы приобретают глубину и значительность, например, лист «Три пейзажных эскиза» (1908). В рисунке «На белках» с юртами и стадом животных в горах ассиметричные завитки резной рамы по углам и рогами оленя на верхней перекладине подчеркивают экзотичность алтайского пейзажа.



Рис. 21. Гуркин Г.И.
На белках. Бумага,
карандаш. 15,1×19,9.

Гуркин предстает в своем творчестве выразителем общих тенденций российского искусства рубежа XIX–XX вв. с его поисками синтетической образности, обращенностью к национальным истокам. В рисунках на темы религиозных обрядовых сцен камланий, жертвоприношений, вечерних молитв орнаменты рам приобретают новые черты. В них бесконечно варьируются однолинейные предельно лаконичные картины из народной жизни с изображением жилищ, людей, всадников, животных и приплода, имеющих свою родословную в традиционном народном искусстве, археологических памятниках древности. Афиши и обложки каталогов собственных выставок сродни насыщенным деталями и орнаментами иллюстрациям И.Я. Билибина на темы русских народных сказок, сказок А.С. Пушкина, узорно-орнаментальным фантазиям в акварелях, керамике М.А. Врубеля. Обостренный интерес к особенностям национальной культуры прошлого, стилеобразующие поиски, появление утопических

концепций в работах Г.И. Гуркина близки «национально-романтическим» тенденциям русского модерна.

В творческом архиве Гуркина по народной культуре, национальному орнаменту алтайцев особое место принадлежит рисункам, выполненным в Туве. Вдали от родины он много работает, преподает в русской школе, выполняет творческие заказы – оформляет обложки для первого тувинского букваря, первого учебника «География Танны-Тувинской земли». Но тема Алтая никогда не покидала художника. Алтай остается в многочисленных эскизах, замыслах, воплощением которых Гуркин занимался до конца своих дней. Сохранилось несколько рисовальных альбомов этого периода, являющихся теперь дневниками эпохи, один из них полностью посвящен орнаменту.

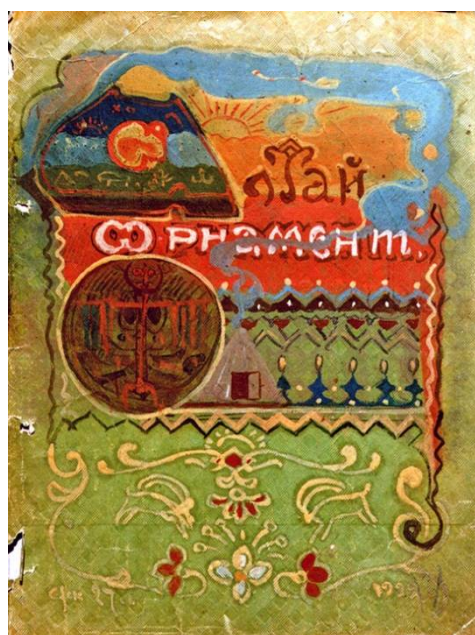


Рис. 22. Гуркин Г.И.
Альбом «Орнамент». 1922–1924.
Обложка. 1922. Тисненая цв. бумага,
гуашь, тушь. 22,9×17,6.



Рис. 23. Гуркин Г.И. Орнамент. 1924. Бумага, тушь.
Л. 17,9×21,8; и. 7×20,5.

Тувинский рисовальный альбом – небольшая тетрадь с надписью «Алтай. Орнамент» на цветной обложке из тисненой бумаги (ил. 22), с двадцатью пожелтевшими от времени тонкими листами бумаги, заполненными с обеих сторон рисунками и записями, – является одной из жемчужин нашей коллекции. Особый интерес приобретают записи Гуркина об истории орнамента, начиная от первобытных рисунков «дикарей», об орнаменте древних цивилизаций. Египет, Греция, Япония – в поле зрения автора, обнаруживающего широкий кругозор, начитанность, вдумчивое отношение к памятникам мировой культуры. Обращают на себя внимание размышления о специфике орнамента на Алтае.

Основной изобразительный элемент в алтайском орнаменте Гуркин выводит из алтайской лилии и бараньих рогов [9, с. 73], находит в последнем элементе, имеющем название «кульдя», сходство с очертаниями наконечников стрел и тапауров. С формой алтайской кульди художник сравнивает также ушко от вьючных сум и, что самое любопытное, сердце человека.

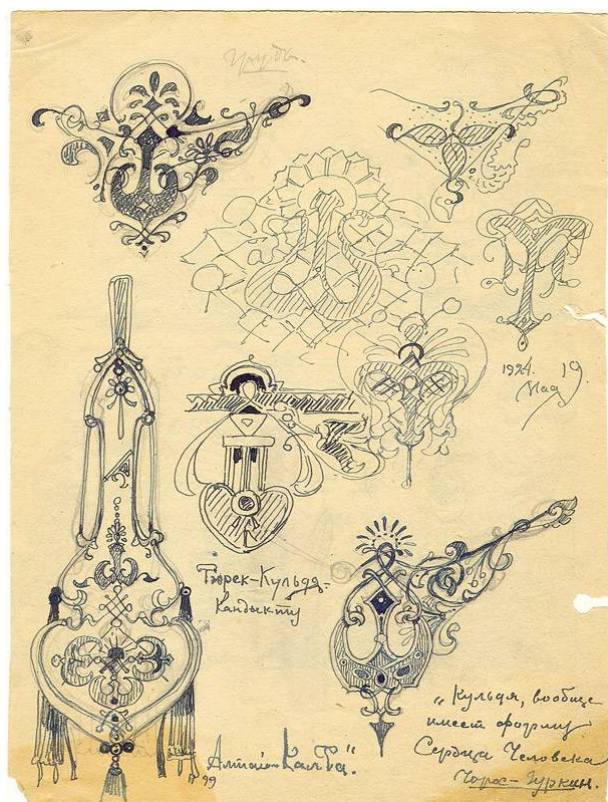


Рис. 24. Гуркин Г.П. Орнамент Кульдя. 1924.
Бумага, тушь. 21,9×16,5.

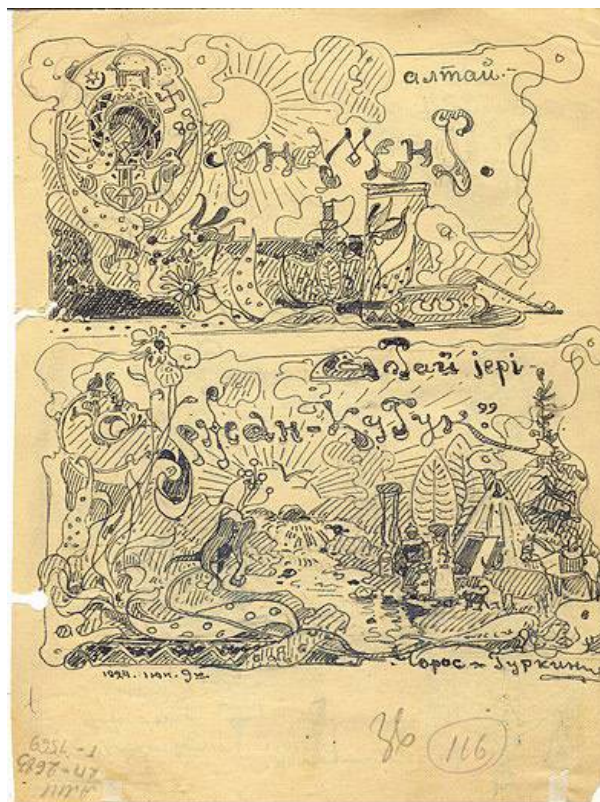


Рис. 25. Гуркин Г.П. Орнамент Кульдя. 1924.
Бумага, тушь. 21,9×16,5 (оборот).

Художник искусно разрабатывает вытянутые по горизонтали композиции орнаментализованной природы, в которые вплетает стилизованные идиллические сцены народной жизни, варьирует в уплощенном фоне мотивы пейзажа с пунктирными лучами восходящего солнца. На обороте последнего листа — две заставки с изображением сцен народной жизни у источника живой воды. Им присуща характерная для гуркинской графики 1920-х годов стилизация, узорно-орнаментальное построение пространства, плоскостная декоративность. Присутствие мотива восходящего солнца приобретает иную окраску, он от символа благоденствия и мечты о счастье вместе с источником живой воды (Аржан-кутук) становится символом новой эры, возрождения и процветания алтайского народа. С начала 1920-х годов Гуркин увлечен социально-утопическими идеями, многие были подвержены этому в ту эпоху. Он разрабатывает орнаментальные мотивы, в том числе с советской эмблематикой.

Творческий архив по орнаменту в наследии Гуркина уникален. Десятки и сотни листов в свое время были скомпонованы художником в альбомы и папки по темам, на обложках которых цветные рисунки с надписями шрифтом: «Катунь. Писаницы на скалах и Курганы», «Шаманство. Божки», «Костюм. Алтайки», «Орнамент в красках», «Алтай». В них прослеживается эволюция от первых документально точных зарисовок на археологические темы и представляющих научный интерес этнографических рисунков, фиксирующих особенности формы и декора на предметах быта, шаманского культа, в деталях костюма, до создания утопических картин счастливой жизни. В поэзии, музыке алтайского орнамента видит Гуркин основу искусства будущего своего народа. Замечательно передает философию художника незаконченная статья на двух страницах тувинского альбома.

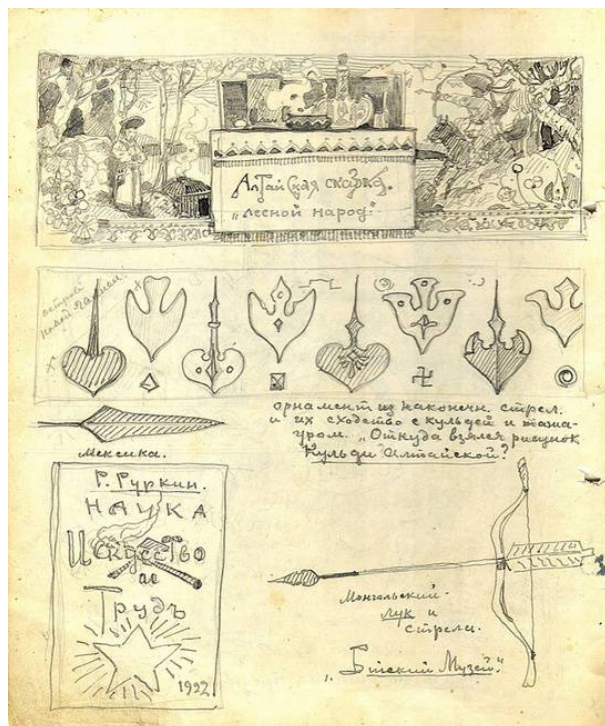


Рис. 26. Гуркин Г.И. Орнамент. Из альбома «Орнамент». 1922–1924. Лист 4 об. Бумага, тушь. 22,4×17,2.

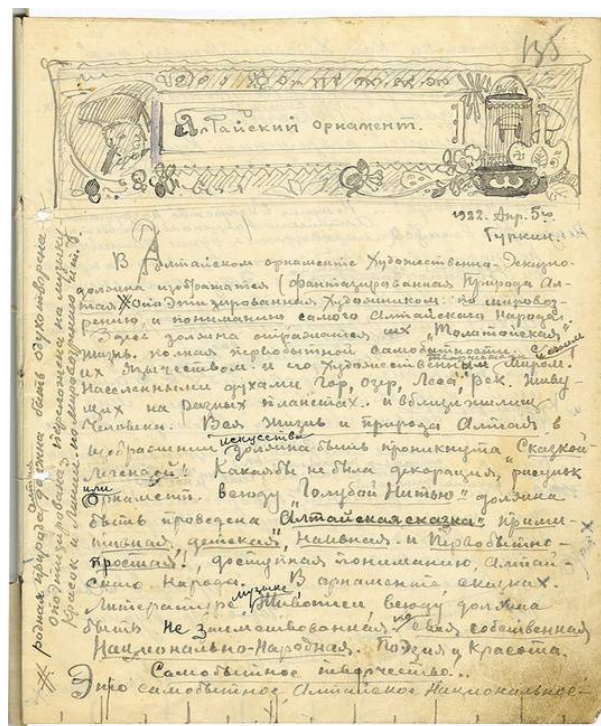


Рис. 27. Гуркин Г.И. Лист 3 из альбома «Орнамент». 1922–1924. Бумага, тушь. 22,4×17,2.

«В Алтайском орнаменте Художественно – Эскизно- должна отображаться (фантазированный природа Алтая... Родная природа Алтая должна быть одухотворена, опоэтизирована, переложена на музыку – красок и линий... по мировоззрению, и пониманию самого Алтайского народа. Здесь должна отражаться их “Голотойская” жизнь, полная первобытной самобытности с их язычеством и его художественным творчеством и своим Миром! Населенными духами Гор, Озер, Леса, Рек. Вся жизнь и природа Алтая в изображении искусства должна быть проникнута “Сказкой-Легендой”». В этом рабочем тексте – ценные размышления Гуркина, попытки теоретически осмыслить природу орнамента как одну из форм синтеза искусств, как самостоятельный и самоценный вид искусства, структурообразующий и преобразующий действительность на идеальном уровне.

В содержательной части графики, как было сказано выше, намечается переход от мифологии и эпоса работ дореволюционного периода к социальной утопии 1920-х – 1930-х годов.

Одним из шедевров творчества Гуркина является акварель «Юрты (Новый Алтай)» 1926 года. Это панорама счастливой жизни алтайцев, живущих в чистоте, изобилии, воспитывающих красивых и здоровых детей в окружении прекрасной природы. Вместе с тем здесь все этнографически достоверно – родной пейзаж, юрты, национальные типы, костюмы, орнаментированные предметы быта. Полифонически звучит эпический образ, в котором замечательно объединены дух радостного труда и поэтизация народного быта алтайцев, в сохранении которого Гуркин видел просветительскую основу своего искусства и идеал будущего.



Рис. 28. Гуркин Г.И. Юрты
(Новый Алтай). 1926.
Бумага, акварель.
Л. 32×46; и. 30×40,5.

Как подлинное явление высокой культуры творческое наследие выдающегося представителя алтайского народа Григория Ивановича Чорос-Гуркина – художника, этнографа, литератора, фольклориста, просветителя и общественного деятеля неисчерпаемо. Каждое поколение будет открывать все новые грани его многостороннего дара. Живопись и графика Гуркина и сегодня являются фундаментом преемственности и школой мастерства для последующих поколений художников.

Отобранный из многочисленного ряда интереснейших работ музейного собрания видеоряд позволяет проиллюстрировать искусство Г.И. Гуркина как подлинно исторический источник и неповторимый художественный феномен.

Литература

1. Анохин А.В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествия по Алтаю в 1910–1912 гг. по поручению русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии. – Петроград : [б.н.], 1924.
2. Вербицкий В.И. Алтайские инородцы: сб. этногр. ст. и исслед. алт. миссионера, протоиерея В. И. Вербицкого [Книга] / ред. Ивановский А. А. – Горно-Алтайск : [б.н.], 1893. – 270 с.
3. Гейне Г. Французские живописцы. (Картинная галерея в париж) (1831) // Гейне Г. Полное собрание сочинений. – Санкт-Петербург : [б.н.], 1904. – Т. 2. – С. 470-522.
4. Дневник и воспоминания Василия Гуркина, сына художника: (к 125-летию со дня рождения Г.И. Гуркина. – Барнаул : Гос. худож. музей Алтайского края, 1995. – 28 с.
5. Каримов Б.Р. Этнография Алтая и сопредельных территорий // Этногенез алтайских народов и тенгрианство: материалы науч.-практ. конф. – Барнаул, 2001. – Вып. 4. – С. 9-10.
6. Кочеев В.А. Гуркин и археология Горного Алтая // Возвращение: сб. докладов и сообщений науч.-практ. конф. «Чорос-Гуркин и современность» 11–12 янв.1991 г. – Горно-Алтайск, 1993. – С. 225-228.
7. Молчанова О.Т. Топонимический словарь Горного Алтая / Ред. Тыбыкова А.Т. – Горно-Алтайск, 1979. – 397 с.

8. Потанин Г.Н. Очерк «Население» // Сапожников В.В. Пути по русскому Алтаю. – Томск, 1912. – С. 15-24.
9. Снитко Л.И. Григорий Иванович Гуркин // Снитко Л.И. Первые художники Алтая. Л., 1983. – С. 48-91.
10. Указатель выставки картин Г.И. Гуркина. – Томск : [б.н.], 1910. – 10 с. без обл.
11. Указатель выставки картин Г.И. Гуркина. 1915 г. – Томск : [б.н.], 1915. – 15 с.
12. Эдоков В.И. Г.И. Чорос-Гуркин. (Судьба. Творчество) // Возвращение: сб. докл. и сообщений науч.-практ. конф. «Чорос-Гуркин и современность» 11–12 янв. 1991 г. – Горно-Алтайск, 1993. – С. 8-103.

Статья поступила в редакцию 21.08.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.008

GRAPHICS BY GRIGORY GURKIN

Goncharik Nina Prokopyevna

Senior researcher at the Research department
of the State Art Museum of the Altai Krai,
member of the Union of artist of Russia.

Russia, Barnaul.

nina.goncharik@yandex.ru

Abstract

We consider the work of the first professional artist of Altai G.I. Choros-Gurkin, his major works of painting and graphics, unique ethnographic drawings from the collection of the State Art Museum of Altai Region.

Keywords: G.I. Gurkin, creative heritage of the artist, painting, drawing, ethnographics, religious beliefs, mythology and epics, art ornament, historical documents and artistic phenomenon.

Bibliographic description for citation:

Goncharik N.P. Graphics by Grigory Gurkin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1(1), pp. 96-115. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.008. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/19/> (In Russian).

References

1. Anokhin A.V. *Materialy po shamanstvu u altaitsev, sobrannye vo vremya putestvestviya po Altayu v 1910–1912 gg. po porucheniyu russkogo komiteta dlya izucheniya Srednei i Vostochnoi Azii* [Altai shamanism materials collected during a trip to Altai in 1910–1912 on behalf of the Russian committee for the study of Central and East Asia]. Petrograd, 1924.
2. Verbitsky V.I. *Altaiskie inorodtsy: sbornik etnograficheskikh statei i issledovaniy altaiskogo missionera, protoiereya V. I. Verbitskogo* [Altai foreigners: a collection of ethnographic articles and studies of the Altai missionary, Archpriest V. I. Verbitsky. Ed. Ivanovsky A.A.]. Gorno-Altaysk, 1893. 270 p.
3. Heine G. *Frantsuzskie zhivopistysy. (Kartinnaya galereya v parizhe) (1831)* [French painters. (Picture Gallery in Paris) (1831)]. In: Heine G. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]. St. Petersburg, 1904, Vol. 2, pp. 470-522. (In Russian).
4. *Dnevnik i vospominaniya Vasiliya Gurkina, syna khudozhnika: (k 125-letiyu so dnya rozhdeniya G.I. Gurkina)* [Diary and memoirs of Vasily Gurkin, son of the artist: (on the 125th anniversary of the birth of G.I. Gurkin)]. Barnaul, State Art Museum of the Altai Krai, 1995. 28 p.
5. Karimov B.R. *Etnografiya Altaya i sopredel'nykh territorii* [Ethnography of Altai and adjacent territories] In: *Etnogenez altaiskikh narodov i tengrianstvo* [Ethnogenesis of Altai peoples and Tengrianism. Conference proceedings]. Barnaul, 2001, Vol. 4, pp. 9-10.

6. Kocheev V.A. *Gurkin i arkhеologiya Gornogo Altaya* [Gurkin and archeology of Altai Mountains]. In: *Vozvrashchenie* [Return. Proceedings of conference «Choros-Gurkin and the Present»]. Gorno-Altaysk, 1993, pp. 225-228.
7. Molchanova O.T. *Toponimicheskii slovar' Gornogo Aaltaya* [Toponymic Dictionary of Mountain Aaltai. Ed. Tybykova A.T.]. Gorno-Altaysk, 1979. 397 p.
8. Potanin G.N. *Ocherk «Naselenie»* [Essay «Population»]. In: Sapozhnikov V.V. *Puti po russkomu Altayu* [Ways in Russian Altai]. Tomsk, 1912, pp. 15-24.
9. Snitko L.I. *Grigorii Ivanovich Gurkin* [Grigory Ivanovich Gurkin]. In: Snitko L.I. *Pervye khudozhniki Altaya* [The first artists of Altai]. Leningrad, 1983, pp. 48-91.
10. *Ukazatel' vystavki kartin G.I. Gurkina* [Index of the exhibition of paintings G.I. Gurkina]. Tomsk, 1910. 10 p.
11. *Ukazatel' vystavki kartin G.I. Gurkina. 1915 g.* [Index of the exhibition of paintings G.I. Gurkina. 1915]. Tomsk, 1915. 15 p.
12. Edokov V.I. *G.I. Choros-Gurkin. (Sud'ba. Tvorchestvo)* [G.I. Choros-Gurkin (Life. Creativity)]. In: *Vozvrashchenie* [Return. Proceedings of conference «Choros-Gurkin and the Present»]. Gorno-Altaysk, 1993, pp. 8-103.

Received: August 21, 2015.

Вернисаж

VERNISSAGE

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.009

ПЕЙЗАЖ АЛТАЯ ЮРИЯ КАПУСТИНА

Пешков Евгений Юрьевич
Искусствовед, научный сотрудник сектора
«Отечественное искусство XX–XXI веков»
научно-исследовательского отдела
Государственного художественного музея
Алтайского края, куратор выставок.
Россия, г. Барнаул.
eugeneup@yandex.ru

Аннотация

Персональная выставка Ю.Н. Капустина, посвященная 80-летию мастера, – уже четвертая в стенах музея, предыдущие состоялись в 1992, 2000 и 2010 годах. 77 произведений художника сейчас хранятся в фондах Государственного художественного музея Алтайского края, 20 из них поступили от автора в качестве дара.

Ключевые слова: Юрий Капустин, пейзаж, Алтай, живопись, графика, керамика, эмаль, этника, скифы, петроглифы.

Библиографическое описание для цитирования:

Пешков Е.Ю. Пейзаж Алтай Юрия Капустина // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 116-122. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.009. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/22/>

Юрий Николаевич Капустин родился на Алтае в зерносовхозе имени 12 лет Октября Поспелихинского района 1 июня 1935 года. Окончил Иркутское художественное училище (1958–1963). Живописец, керамист, эмальер, график. Член Союза художников СССР, Союза художников России, Московского Союза художников, Творческого союза профессиональных художников, Международного художественного фонда. Лауреат Ассоциации «Искусство народов Мира», конкурса «100 лучших проектов в области культуры и искусства национального значения» по гранту Президента Российской Федерации. Обладатель «Золотой медали» Союза художников России, медали «Ассоциации художников декоративного искусства» Московского союза художников, медали Администрации Алтайского края «За заслуги перед обществом».

Обладатель патента СССР на изобретение покрытия керамики. Участник многих персональных и групповых выставок на Алтае, в Москве и за рубежом. Член «Ассоциации друзей Франции», Общества научных и культурных связей с Индией, совета Общества культурных и деловых связей с Грецией и Кипром «Филия».

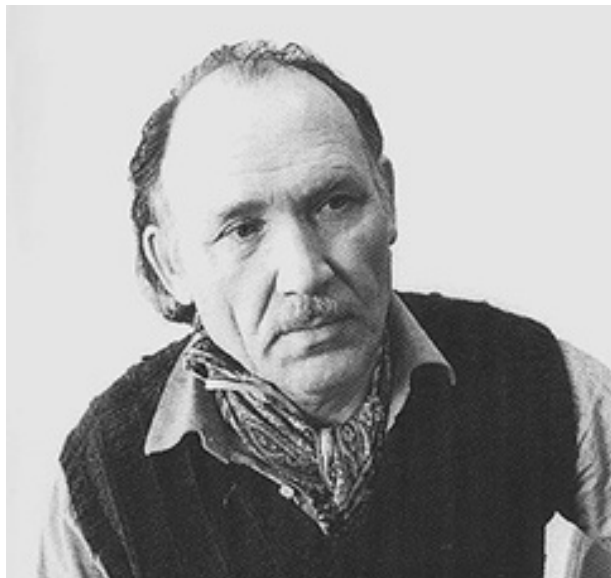


Рис. 1. Юрий Николаевич Капустин

Ю.Н. Капустин начинал свою профессиональную деятельность в 1963 году в Барнауле в качестве художника-живописца, принимал активное участие в краевых выставках, преподавал в изостудии городского дворца пионеров, работал художником-оформителем в театре юного зрителя. В середине 1960-х увлекся керамикой и одновременно историей Алтая: этнической культурой населявших и населяющих его народов, петроглифами, культурой скифов. В 1972 году он переехал в Москву, работал на предприятии «Русский сувенир», где и сложился как художник-керамист.

Ныне Юрий Капустин – член Союза художников России, живет и работает в Москве. Им созданы сувениры, посвященные космическому полету по программе «Союз-Аполлон». Его керамическая композиция «Весна 45 года», посвященная Великой Победе, вошла в число 25 лучших работ декоративного искусства для архива Министерства культуры РФ. Среди творческих удач художника – керамическая композиция «Белая птица – черная быль» о трагедии Чернобыля.

Главной темой творчества Ю.Н. Капустина всегда был и остаётся Алтай. От живописных алтайских пейзажей на заре творчества, через изучение истории края, памятников его культуры, художник пришел к художественным образам, в которых географическое восприятие Алтая переросло в историческое видение, когда через творческое осмысление рождаются на свет глубокие по содержанию произведения, через символику и образный строй доносящие до нас наше духовное прошлое.

Выставка «Пейзаж Алтая Юрия Капустина» содержит живописные произведения, в которых художник запечатлевает красоты родной природы. Но пейзаж Юрия Николаевича неотделим от истории родного края. Поэтому в экспозиции выставки также графика, керамика и эмали мастера, в которых пейзаж помимо своей реалистической и декоративной разновидности принимает уже символические и образные исторические формы, будь то русские или алтайские этнические мотивы, скифские изображения или петроглифы.



Капустин Ю.Н. Первый снег. 2007. Металл, эмаль перегородчатая. ГХМАК. Фото С. Глуховских.



Капустин Ю.Н. Царство рыб. 2009. Металл, эмаль перегородчатая. ГХМАК. Фото С. Глуховских.



Капустин Ю.Н. Декоративная ваза. 2014. Керамика. Собственность автора. Фото С. Матюшенко.



Капустин Ю.Н. Декоративная ваза. 2014. Керамика. Собственность автора. Фото С. Матюшенко.



*Капустин Ю.Н. Декоративная ваза. 2015.
Керамика. Собственность автора.
Фото С. Матюшенко.*



*Капустин Ю.Н. Декоративная ваза. 2015.
Керамика. Собственность автора.
Фото С. Матюшенко.*



*Капустин Ю.Н. Деревня в горах. 1992. Шамот,
соли, пигменты, ангобы цветные. ГХМАК.
Фото С. Матюшенко.*



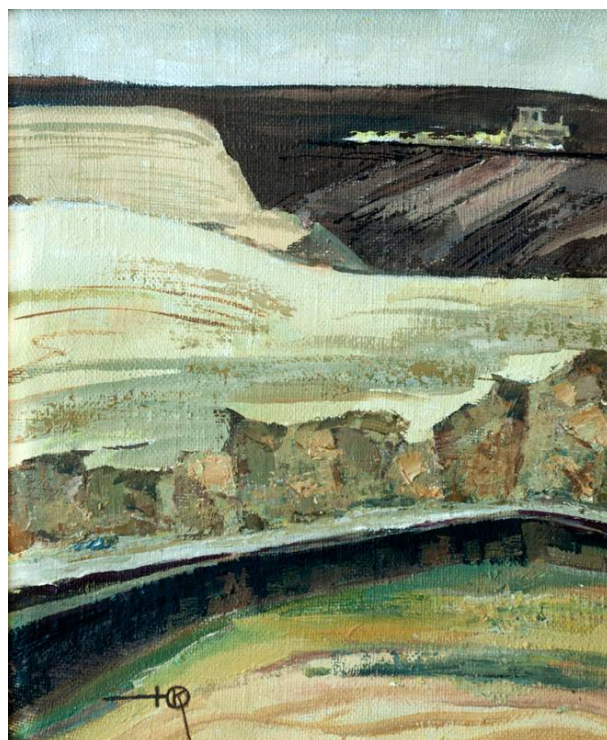
*Капустин Ю.Н. Листья. 1982. Керамическая
плитка, роспись. ГХМАК. Фото С.
Матюшенко.*



Капустин Ю.Н. Окраина г. Змеиногорска в 64 г. 2014. Холст, масло. Собственность автора. Фото С. Матюшенко.



Капустин Ю.Н. Окраина села Скопино. 2009. Холст, масло. Собственность автора. Фото С. Матюшенко.



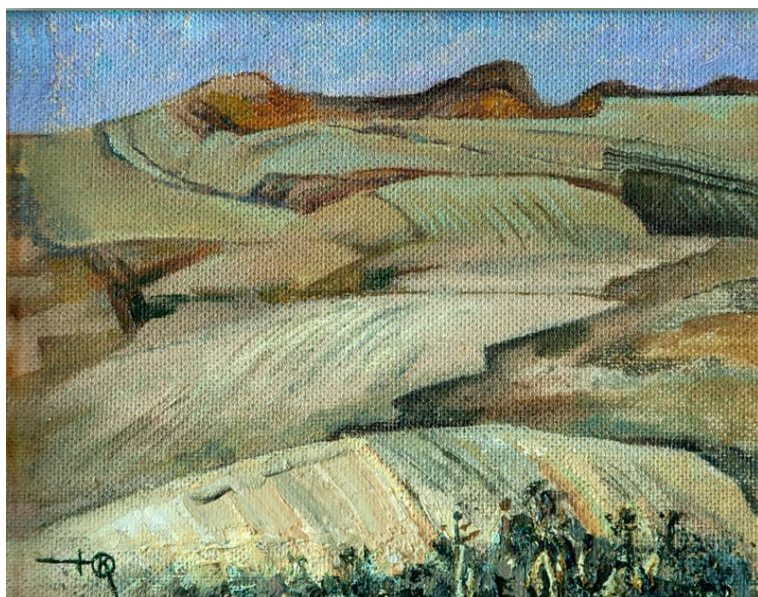
Капустин Ю.Н. Пахота в степи. 2014. Холст, масло. Собственность автора. Фото С. Матюшенко.



Капустин Ю.Н. Протока Алея. 1982.
Керамическая плитка, роспись. ГХМАК. Фото
С. Матюшенко.



Капустин Ю.Н. Усадьба. Блюдо. 1992.
Шамот, соли, пигменты, ангобы цветные.
ГХМАК. Фото С. Матюшенко.



Капустин Ю.Н.
Сумерки в предгорьях. 2013.
Холст, масло. Собственность
автора. Фото С. Матюшенко.



Капустин Ю.Н.
с. Сростки. 2014. Холст, масло.
Собственность автора.
Фото С. Матюшенко.

Статья поступила в редакцию 01.10.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.009

LANDSCAPE OF ALTAI BY YURI KAPUSTIN

Peshkov Evgeny Yuryevich
Art historian, researcher at the Sector
«Domestic Art in XX–XXI centuries»
of the Research department,
the State Art Museum of Altai Krai,
curator of exhibitions.
Russia, Barnaul.
eugeneup@yandex.ru

Abstract

Personal exhibition of Yuri Kapustin at the State art Museum of Altai Krai, dedicated to the 80th anniversary of the masters, held in 1992, 2000 and 2010 years. Yuri Kapustin is a painter, ceramist, enameller, graphic artist, member of the Union of artists of Russia, Creative Union of professional artists, International art Fund, laureate of the Association «Art of Nations», participant of many solo and group exhibitions in Altai, Moscow and abroad etc. The Altai is the main theme of creativity of the painter. But the nature of the Altai is inseparable from his history. Therefore, the viewer can see here drawings, ceramics and enamel, where the landscape in addition to its realistic and ornamental varieties has symbolic and historical shapes, in which there are Russian or Altaic ethnic motives, the Scythian images or petroglyphs.

Keywords: Yuri Kapustin, landscape, Altai, painting, drawing, ceramics, enamel, ethnic, Scythians, petroglyphs.

Bibliographic description for citation:

Peshkov E.Yu. Landscape of Altai by Yuri Kapustin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1 (1), pp. 116-122. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.009. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/22/> (In Russian).

Received: October 01, 2015.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.010

«ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ»

Чертогова Марина Юрьевна
Искусствовед, заместитель директора
по научной работе Кемеровского музея
изобразительных искусств,
член Союза художников России, член
Ассоциации искусствоведов России
(АИС).
Россия, г. Кемерово.
chertog_marina@mail.ru

Аннотация

Статья представляет историю возникновения и обзор выставочного проекта «Песнь Песней» в Кемеровском областном музее изобразительных искусств. На выставке были представлены работы женщин-художников Сибирского федерального округа. Проводятся параллели с выставкой «Искусство женского рода», состоявшейся в 2002 году в Государственной Третьяковской галерее.

Ключевые слова: выставка, Песнь Песней, женщины-художницы, Сибирь, Кемерово.

Библиографическое описание для цитирования:

Чертогова М.Ю. «Песнь Песней» // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 123-134. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.010. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/24/>

Принято считать, что различать искусство по половому признаку – неоправданно, бессмысленно, даже оскорбительно: есть Художник, а кто он, мужчина или женщина, не имеет значения. С другой стороны, людской род изначально делится на две половины, полярные по своей природе, и это как фундаментальная данность земного мироустройства пронизывает все сферы человеческой жизни: социальную, политическую, интеллектуальную, культурную... Так есть, несмотря на всевозможные отклонения, допущения, исключения. А если так, то это – как особый аспект отражения личности – имеет полное право быть темой специального изучения⁵.

⁵ Художница Анна Броше, участница конференции «Женское искусство как проект будущего» (Москва, 2009): «Можно говорить о том, что нет различия в мужском и женском искусстве, но конкретно между мужчиной и женщиной есть колоссальная разница. Это существа, живущие абсолютно разным гормональным фоном. Они не могут функционировать одинаково, и соответственно, они не могут производить одни и те же вещи. Можно сказать, что человек должен выйти и встать над физиологической ступенью – и тогда... что на это вы можете возразить?» [2].

Причем в «половом» контексте искусство рассматривалось всегда однобоко – лишь с точки зрения женского творчества, считавшегося явлением маргинальным, тогда как о мужском, существовавшем как само собой разумеющееся, вопроса никогда не стояло. Неравенство полов, утвердившееся в обществе с давних времен, и до сих пор окончательно не изжито.

История знает немало женщин, оставивших в искусстве значительный след и прочно вошедших в анналы изобразительной культуры, однако по сравнению с коллегами сильного пола их число несопоставимо ничтожно. На протяжении многих веков они появлялись в искусстве эпизодически, вопреки сложившимся нормам, сводившим роль женщины к материнству и домашнему очагу, – нормам, менявшимся с косной медлительностью, от столетия к столетию. Апофеозом женского равноправия в искусстве, как известно, стали русские художницы начала XX века – «амазонки авангарда» (Александра Экстер, Наталья Гончарова, Любовь Попова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Надежда Удальцова), которые наравне с художниками-мужчинами приняли активное участие в свершении художественной революции (опередившей социальную) – в формировании абсолютно новой эстетики, полностью опрокинувшей былые традиции.

Воссоздать панораму женского творчества в отечественном искусстве – на протяжении пяти веков (XV–XX) – стало задачей масштабной выставки «Искусство женского рода», состоявшейся в 2002 году в Государственной Третьяковской галерее. Экспозиция включала более двухсот произведений разнообразных стилей и жанров: от средневекового шитья до актуальных объектов сегодняшних дней. По сути, она показала историю русского искусства – без художников мужского пола и тем самым вызвала широкий резонанс, бурные и ожесточенные споры. В обсуждении этой выставки профессиональное сообщество раскололось надвое – по половому признаку. Пресса писала, что мужчины-арт-критики высказались решительно против ее концепции или не усмотрели в ней вовсе никакой концепции; их коллеги-женщины выставку дружно одобрили⁶.



Рис. 1. Экспозиция выставки «Песнь песней».



Рис. 2. Экспозиция выставки «Песнь песней».

⁶ Художница Елена Елагина: «Выставка показала, что женское искусство абсолютно не отличается от мужского. Для того чтобы сравнить уровни профессионализма, нужно сделать выставку «Искусство мужского рода», и тогда можно будет сделать объективные выводы. Такие выставки, как «Искусство женского рода» сразу становятся мишенью для критики, которая охотно вновь и вновь возвращается к проблеме «природного» предназначения женщины» [1].

Стало быть, и в третьем тысячелетии, когда практически во всех областях общественной жизни слабый пол выступает на равных с сильным, вопрос о женском искусстве по-прежнему остается волнующим и открытым.

Выставочный проект «Песнь Песней», названный торжественно и лирично, представляет творчество современных художниц Сибири – самобытного края со своими истоками, историей, бытием.

Впервые на одной выставочной площадке собралась женская половина профессионального сообщества, и это, с одной стороны, наглядно предъявило наличие оной, с другой – широко продемонстрировало ее творческое лицо. Словом, выявило женскую составляющую современного искусства Сибирского федерального округа.

Актуальность данной выставки, полагаю, неоспорима. Во-первых, уже потому, что в истории профессионального искусства Сибири, начавшейся, по существу, в 1920-е годы, еще не было ни одной выставки (!), которая бы объединила и представила творчество региональных художниц, не считая локальных выставок – групповых, городских, областных, проходящих время от времени, чаще по случаю Международного женского дня 8 Марта. Во-вторых, именно сегодня численность и творческая активность сибирских художниц возросли так и настолько, что представить без них искусство Сибири уже немыслимо, и это – как тенденцию современного этапа развития – следует выявить, обозначить, продемонстрировать.

История профессионального искусства Сибири показывает, что число художниц на протяжении XX века росло хоть и неуклонно, но очень медленно. На этапе становления (1920-е) их было по самым смелым подсчетам чуть больше десятка (на всю необъятную территорию, от Омска до Иркутска), тогда как художников-мужчин насчитывалось более ста⁷. В годы Великой Отечественной войны в Сибири появились художницы, эвакуированные из европейской части Советского Союза; в 1950–80-е – выпускницы художественных вузов страны, прибывшие сюда по целевым распределениям, согласно действовавшей государственной программе по превращению Сибири в край высокой культуры. Однако, будучи приезжими, большинство из них потом покидало суровый край, и численность женских рядов в региональных Союзах художников оставалась по-прежнему невысокой.

Ситуация начала выравниваться лишь к концу XX века, когда на территории Сибирского федерального округа окончательно сложилась и окрепла система художественного образования⁸, когда стремительно нарастала тенденция к тотальному доминированию в студенческих массах представительниц женского пола. Все это не только увеличило число молодых художниц, пополнявших творческие ряды почти ежегодно, с каждым выпуском, не только повысило их рейтинг и профессиональную состоятельность – это изменило их родословную. Как говорится, где родились, там и пригодились: коренные сибирячки, не стесняющиеся «В Москву! В Москву!», они

⁷ «Краткие сведения о художниках и деятелях искусства, живших в Сибири в 1920-х годах» – в книге П. Д. Муратова [3].

⁸ Во второй половине XX века значительно возросло число средних специальных учебных заведений, в начале 2000-х – число специальных факультетов в высших учебных заведениях; в 1987 году был открыт Красноярский государственный художественный институт и творческие мастерские Регионального отделения «Урал, Сибирь и Дальний Восток» Российской академии художеств.

искренне почитают родную землю, ощущают с ней глубокую личную сопричастность и с благодарностью воздают ей должное: воспевают, исследуют, осмысливают.

Сегодня в сибирских отделениях ВТОО «Союз художников России» числится более трехсот художниц. Это в тридцать раз больше (!), чем их было в 1920-е годы, на этапе становления профессионального искусства Сибири, но все же меньше, чем коллег сильного пола, примерно вдвое⁹. Статистика показывает, что по окончании вузов многие выпускницы все-таки предпочитают чистому творчеству традиционные ценности (семья, материнство, комфорт) и поэтому, не желая жертвовать женским счастьем, выбирают более востребованные профессии (например, рекламный или интерьерный дизайн), позволяющие обеспечить стабильный заработок, безбедную жизнь, иногда совмещая полезное с приятным. Так поступают многие, но не все.

Представляя коллектив сибирских художниц, выставочный проект «Песнь Песней» выявляет прежде всего именно тех, кто отдается искусству сполна и обладает незаурядным творческим «я», у кого свой собственный путь развития и сложившийся авторский стиль, чья роль в коллективе по-настоящему значительна и весома. Это не только художницы первого ряда, давно состоявшиеся в профессии, без которых панорама современного искусства Сибири будет выглядеть заметно неполной, недостаточно яркой, но и начинающие, при этом уже заявившие о себе – активно, убедительно, многообещающе (например, Анастасия Свинарева, Мария Точко).



Рис. 3. Экспозиция выставки «Песнь песней».



Рис. 4. Экспозиция выставки «Песнь песней».

Определиться в выборе таковых помог и глубокий анализ выставок последних десятилетий – больших и малых, виденных чаще воочию или внимательно изученных по каталогам-альбомам; и личное знакомство с большинством из художниц, у которых не раз была в мастерских, формируя коллекцию для музея, и с которыми сама не раз

⁹ На сегодняшний день количественное соотношение между художниками сильного и слабого пола в составах сибирских коллективов ВТОО «Союз художников России» (тех, чьи члены участвуют в выставке) выглядит примерно так: 123 и 24 (Алтайское краевое отделение); 69 и 90 (Иркутское областное отделение); 58 и 16 (Кемеровское областное отделение); 112 и 80 (Красноярская региональная организация); 36 и 23 (Новокузнецкое городское отделение); 64 и 22 (Новосибирское областное отделение); 90 и 48 (Омское областное отделение); 38 и 34 (Томское областное отделение). Приведенные данные получены летом 2015 г. по запросу из региональных отделений ВТОО «Союз художников России».

проводила выставки¹⁰. Помогали коллеги-искусствоведы (В.Ф. Чирков, Т.Н. Микуцкая, О.Н. Шабалина, Н.В. Тригалева и др.) – из разных городов, авторитетные и многоопытные, к которым – из опасения ненароком «прошляпить» талант – обращалась за дельным советом, всецело доверяя их мнению, вкусу.

Участницами выставки «Песнь Песней» стали около восьмидесяти художниц из региональных центров Сибирского федерального округа: Омска, Новосибирска, Томска, Кемерово, Новокузнецка (Кемеровской области), Барнаула, Красноярска, Иркутска, Усть-Илимска (Иркутской области). Подавляющее большинство являются членами ВТОО «Союз художников России» (63), причем немало молодых, вступивших в профессиональные ряды лишь за последние пять лет (25), а девять из них – в 2015-м, едва оставив позади молодежные секции, форумы.

Примечательно, что самой старшей из участниц в этом году исполнилось восемьдесят (Розалии Пантелеевой), самой младшей – всего двадцать три (Марии Точко). Это значит, что на выставке представлено искусство художниц всех ныне действующих поколений, начиная с того, которое выступило в далекие 1970-е годы. Время показало, что творческим долголетием обладают такие «семидесятницы», как Т.М. Бельчикова (Томск), Р.В. Пантелеева (Томск), Л.Н. Пастушкова (Барнаул), О.Н. Чукина (Кемерово).



Рис. 5. Экспозиция выставки «Песнь песней».



Рис. 6. Экспозиция выставки «Песнь песней».

Произведения, представленные на выставке, отбирались в два этапа: сначала авторы предлагали их многочисленный ряд – те, которые непременно хотели бы показать на выставке; потом, на свое усмотрение (кураторское), я оставляла из них немногие лучшие – те, что отличались своей завершенностью, содержательной и формальной: значительностью тем, выразительностью образов, оригинальностью манеры, мастерством исполнения. Бескомпромиссность отбора, нацеленного на «большой стиль», отсеяла вал низкопробной продукции: робких этюдов, откровенных цитат, гламурных картинок, сувенирных поделок... Остались избранные, причем не всегда равноценные между собой (природа и степень таланта их авторов часто бывали

¹⁰ Первоначально, желая открыть для себя новые имена, я разослала «положение о выставке» в сибирские коллективы ВТОО «Союз художников России» еще в феврале 2015 г. Однако попытка не очень-то удалась – долгое молчание было ответом. Лишь первого июня – конечный срок подачи заявок – хлынул поток, в основном от начинающих авторов, очень молодых. Понятно, что предлагаемые ими работы еще очень робкие, порой неумелые, не шли ни в какое сравнение с теми, которые придирчиво и неспешно выбирала в течение полугода, связываясь с художницами – с каждой персонально.

несопоставимы), но вполне отвечающие предъявленным требованиям, общему уровню, статусу выставки.

Предпочтение отдавалось произведениям, созданным за последнюю четверть века, преимущественно после миллениума, начиная с 2000-х. Чтобы развернуть панораму именно современного творчества региональных художниц – во всем многообразии видов и жанров, индивидуальных исканий и стилевых направлений. Чтобы потом на этой основе выявить тенденции и особенности развития их искусства, яркие таланты и новые имена, чтобы оценить их профессиональный уровень и творческий потенциал. Словом, чтобы осмыслить женскую долю в искусстве Сибири.

Всего на выставке показано около двухсот работ, и только четыре из них датированы концом прошлого века. Это графический триптих (1983) Т.М. Бельчиковой (Томск) и «Ровесница века. Портрет Марии Тихоновны Юмановой» (1995) Е.Н. Юмановой (Кемерово). Исключение сделано потому, что данные работы, не теряя со временем своей актуальности, весьма значительны в искусстве художниц, причем настолько, что отказаться от них значило бы обеднить представление о творчестве уважаемых авторов и, больше того, – об искусстве Сибири в целом.

Поскольку проект кураторский, то окончательное решение в выборе и участниц и их экспонатов оставалось за мной как инициатором и организатором выставки¹¹. Мне же в этом помогал исключительно опыт – сумма интуиций, сложившаяся за три с половиной десятилетия, что работаю в сфере художественной культуры. Чувство личной ответственности и профессиональная честь заставляли быть предельно требовательной, принципиальной и по возможности объективной, что достаточно трудно, поскольку индивидуальны и сама природа искусства, и его восприятие, которое, как известно, у каждого свое.

Однако субъективность подхода – как основа любого кураторского проекта – всегда оправдана: только так, обретая цельность и целостность, выставка внятно отражает замысел автора, в данном случае – парадоксальность концепции, органично соединившей два противоположных начала: специфическое и универсальное. Притом что проект «Песнь Песней» представляет творчество исключительно сибирских художниц, нельзя не заметить, что он демонстрирует не какое-то особенное женское искусство нашего края, а *искусство*. Таким образом, утверждая равноправие полов, проект воплощает задуманное: переводит «женский вопрос» из социального в художественный.

Осуществить столь масштабный выставочный проект стало возможным благодаря финансовой помощи Министерства культуры Российской Федерации (Федеральная целевая программа «Культура России»), поддержавшего инициативу Кемеровского областного музея изобразительных искусств (КОМИИ), причем не в первый раз.

Претендуя быть центром по изучению, комплектованию и популяризации современного искусства Сибири, наш музей уже провел такие межрегиональные выставки, как «Прямая речь» (2011), «Аз Есмь» (2013), «Большой стиль» (2014). Каждая из них имела свои задачи, весьма конкретные (например, выставка «Прямая речь» представляла исключительно жанр автопортрета). Однако все они преследовали общие

¹¹ Макс Фрай (творческий псевдоним художницы и писательницы Светланы Мартынички): «По большому счету, кураторская деятельность – это такая принципиально иная форма авторства в искусстве» [4].

цели: консолидация творческих сил Сибирского федерального округа, исследование и актуализация его современных художественных процессов, продвижение Кузбасса как полноправного участника культурной жизни обширного края, а КОМИИ – как открытого музея, престижной выставочной площадки со своими приоритетами и стратегической линией.

Практическим результатом «Песни Песней» станет коллекция произведений, которые, по окончании выставки, останутся в собрании КОМИИ, существенно пополнив «сибирский» раздел, магистральный в комплектовании – на протяжении вот уже четырех с половиной десятилетий. Таков был итог и всех предыдущих проектов, благодаря которым наши фонды увеличились на 79 единиц хранения, даров и приобретений¹². Причем всякий раз это произведения по-настоящему избранные, прошедшие тройной уровень оценочной экспертизы: после авторского и кураторского отборов, тщательных и пристрастных, они выделены из экспозиций – как лучшие из лучших.

Честно признаться, музейные интересы во многом обусловили единый формат этих моих проектов, реализующихся на территории КОМИИ: отвечая специфике нашего комплектования, все они, как один, представляют современное искусство Сибири – в актуальных аспектах, высокими образцами (по принципу: «лучше меньше, да лучше»). Такая мотивация, кажущаяся на первый взгляд местечковой, локальной, по сути исполнена глубинного смысла и будущности: профессиональное исследование (проект) получает свою завершенность, «сибирская» коллекция в музейном собрании – интенсивность развития, а история – «сибирскую» коллекцию.

Литература

1. Альчук А. Женский взгляд на «искусство женского рода» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.owl.ru/content/art/p27016.shtml> (Дата обращения 26.07.2015).
2. Женское искусство как проект будущего [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1615853.html> (Дата обращения 26.07.2015).
3. Муратов П.Д. Художественная жизнь Сибири 20-х годов. – Л.: Художник РСФСР, 1974. – 143 с.
4. Фрай М. Куратор [Электронный ресурс]. URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/k/curator/> (Дата обращения 02.08.2015).

¹² По завершении выставочного проекта «Прямая речь» в фонды КОМИИ поступило 43 экспоната.



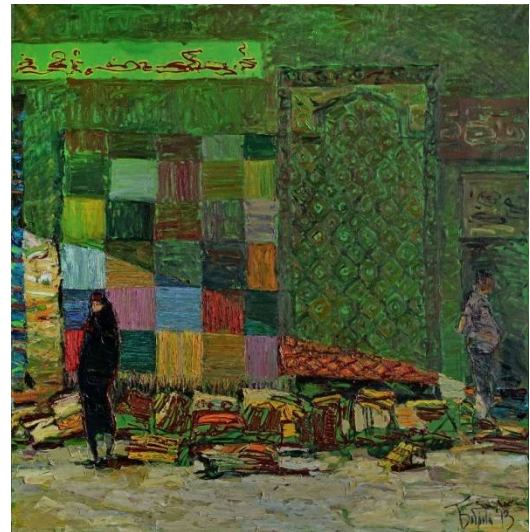
Акимова И. (Кемерово). Осень в Париже. 2010. Шерсть, ручное ткачество. 120 x 100.



Архиповская А. (Новокузнецк). Контакт. 2013. Кожа, шелк, аппликация. 80 x 90.



Белозерова А. (Омск). Столетник. 2011. Бумага тонированная, пастель. 50 x 65.



Боброва Е. (Омск). Инь-ян. 2013. Холст, масло. 160 x 155.



Вернета И. (Красноярск). Красивая я сегодня. 2014. Флизелин, акрил, лак. 105 x 84.



Войнова-Чибис Л. (Красноярск). Монастырь Успения Богородицы на Енисее. 2015. Холст, масло. 100 x 130.



Гурова А. (Омск). Листопад. Дерево. 2013. Бумага, карандаш. 70 x 100.



Демкина Е. (Барнаул). Золотые дворцы Тибета. 2011. Холст, масло. 95 x 120.



Довнич Н. (Иркутск). Морской натюрморт. 2014. Холст, масло. 90 x 100.



Завьялова Т. (Томск). Морозный день. 2012. Холст, масло. 80 x 110.



Иванова Л. (Красноярск). Источник. 1999. Холст, масло. 110 x 85.



Краснова Е. (Красноярск). Люди и вещи. 2014. Шамот, флюсные ангобы, оксиды, надглазурная роспись. 31,5 x 14 x 27.



Лихацкая Е. (Красноярск). Летняя ночь. 2015. Холст, масло. 111 x 96.



Пастушкова Л. (Барнаул). Живопись на пальмовых листьях. Полиптих. 2014. Холст, акрил. 60 x 70 (2 шт.), 50 x 60 (2 шт.).



*Присяжникова Р. (Иркутск). На солнышке. 2015.
Холст, масло. 110 × 85.*



*Скрипкина Н. (Омск). Сны о Египте. 2009.
Гипс тонированный. 55 × 45 × 30.*

Статья поступила в редакцию 10.08.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.010

SONG OF SONGS

Chertogova Marina Yuryevna
Art critic, deputy director on the scientific work
of the Kemerovo Museum of Fine Arts,
Member of the Union of Artists of Russia,
member of the Association of Art Critics
of Russia (AIS).
Russia, Kemerovo.
chertog_marina@mail.ru

Abstract

The article presents the history and overview of the Song of Songs exhibition project in the Kemerovo Regional Museum of Fine Arts. The exhibition featured the work of women artists of the Siberian Federal District. Parallels are being drawn with the exhibition «Feminine Art», held in 2002 at the State Tretyakov Gallery.

Keywords: exhibition, Song of Songs, women artists, Siberia, Kemerovo.

Bibliographic description for citation:

Chertogova M.Yu. Song of Songs. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1 (1), pp. 123-134. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.010. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/24/> (In Russian).

References

1. Alchuk A. *Zhenskiy vzglyad na «iskusstvo zhenskogo roda»* [Female look at the «feminine art»]. Available at: <http://www.owl.ru/content/art/p27016.shtml> (accessed 26.07.2015). (In Russian).
2. *Zhenskoye iskusstvo kak proyekt budushchego* [Female art as a project of the future]. Available at: <http://www.svoboda.org/content/article/1615853.html> (accessed 26.07.2015). (In Russian).
3. Muratov P.D. *Khudozhestvennaya zhizn' Sibiri 20-kh godov* [Art life of Siberia of the 20s]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1974. 143 p.
4. Fray M. *Kurator* [Curator]. Available at: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/k/curator/> (accessed 02.08.2015). (In Russian).

Received: August 10, 2015.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011

СИБИРСКАЯ НЕОАРХАИКА

Галыгина Ольга Михайловна
Искусствовед, Президент
Благотворительного фонда
«Современное искусство Сибири»,
член ВТОО «Союз художников России».
Россия, г. Омск.
Sibgal@rambler.ru

Аннотация

Автор статьи представляет обзор Международного художественного проекта «Сибирская неоархаика» (2014, Новосибирск).

Ключевые слова: искусство Сибири, неоархаика, северный изобразительный стиль, этноархаика, археоарт, археоавангард, выставка, художественный проект.

Библиографическое описание для цитирования:

Галыгина О.М. Сибирская неоархаика // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 135-138. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/26/>

12 ноября 2014 года в Новосибирском государственном художественном музее состоялся Международный художественный проект «Сибирская неоархаика».

Благотворительный Фонд «Современное искусство Сибири» представил его в рамках Всероссийской научной конференции (с международным участием) «Архаическое и традиционное искусство Сибири: проблемы научной и художественной интерпретации». В марте 2015 г. проект продолжил работу в Новокузнецком художественном музее. Кураторы выставки: Ольга Галыгина (Новокузнецк), Владимир Чирков (Омск).

В выставках приняли участие: Лариса Пастушкова (живопись) из Барнаула; Сергей Дыков (живопись, графика) из Горно-Алтайска; Виталий Смагин (объект) и Александр Алсаткин (декоративно-прикладное искусство) из Иркутска; Сергей Ануфриев (объект, цифровая печать), Валерий Сысоев (скульптура), Николай Рыбаков (живопись) из Красноярска; Александр Суслов (живопись, графика) из Новокузнецка; Данила Меньшиков (живопись, графика) из Новосибирска; Евгений Дорохов (живопись) и Татьяна Колточихина (объект) из Омска; Сергей Лазарев (живопись, графика) из Томска; Владимир Бугаев (цифровая печать, видеоарт) из Ханты-Мансийска; Дмитрий Будажабэ (скульптура), Зандан Дугаров (скульптура) и Евгений Болсобоев (графика) из Улан-Удэ. Среди зарубежных участников: Александр Бобкин (графика) и Людмила Бессонова (текстиль) из Голландии; Вирле Румс (Gicleeprint), Кристоф Меул (печать натуральными пигментами) и Александра Галыгина (графика, текстиль) из Бельгии.

Также на выставке был представлен каталог, продемонстрированы документальный фильм «Сибирская неоархаика», художественная коллекция моделей одежды новокузнецких модельеров Е. Баскаковой и О. Левченко и ювелирная коллекция А. Выпова.



Рис. 1. Галыгина Ольга Михайловна, куратор выставки «Сибирская неоархаика».



Рис. 2. Выступает Владимир Чирков, Омск.

Сибирская неоархаика как художественное направление в современном искусстве России начала формироваться еще в конце XIX – начале XX века в Сибири (Алтай, Томск, Иркутск) под названием «сибирский стиль». В 1920-е годы в Ленинграде в Институте народов Севера получило свое развитие как «северный изобразительный стиль». Возобновление интереса к нему наблюдалось снова в Сибири в творчестве шестидесятников, а в последнюю четверть ушедшего века приобрело всесибирский характер, сопровождаемый различными определениями: этноархаика, археоарт, археоавангард.

Сибирская неоархаика носит ярко выраженный экстерриториальный характер по своей пространственной протяженности (Байкальский регион, Саяно-Енисейская и Хакасо-Минусинская котловины, Алтай, Тыва, Западная Сибирь) и длительности во времени – без малого целый век.



Рис. 3. Экспозиция в Новокузнецке.



Рис. 4. Экспозиция в Новокузнецке.

Направление включает в себя художников, ставших крупными именами в отечественном искусстве. Особенностью сибирской неоархаики является то, что это искусство пришло в Сибирь не извне, а было порождено именно Сибирью, то есть направление имеет мощные исторические корни содержательного и формального, пластического, характера. По Л.Н. Гумилеву, питающим, порождающим, кормящим ландшафтом сибирской неоархаики являются богатейшая история, мифология, природа Сибири, волею безымянных творцов превратившиеся в выдающиеся этнографические, фольклорные, изобразительные памятники. Особенностью этих памятников является то, что в них воплотились образы, связанные с жизнью на земле, продолжением человеческого и животного родов, с физическим и духовным освоением пространства. Это тот локус, в пространстве которого исторически живет человек духовный. Мир в древних памятниках предстает единым, целостным, органичным, трепетным. Глядя на прошедший век, видишь, что актуализация выдающегося наследия этносов Сибири происходила в течение целого столетия и в своих ритмах совпадает с теми временами, когда мировые и отечественные общества и культуры испытывали кризисные явления. Авторы сибирской неоархаики сначала интуитивно, затем рационально «увидели» в прошлом искомую гармонию, которой лишен современный мир. Название выставки, вынесенное в заголовок, – «Сибирская неоархаика» – актуализирует исторический опыт духовности.



Рис. 5. Работы Татьяны Колточихиной и Сергея Ануфриева.



Рис. 6. Экспозиция картин Евгения Дорохова.

Сибирская неоархаика, с художественной точки зрения, представляет огромный познавательный и эстетический интерес. Фактически, это межвидовое искусство: авторы работают в живописи, графике, пластике, керамике, актуальном искусстве. Все ведущие мастера направления в своих лучших произведениях демонстрируют тот профессиональный опыт, который органично включает наследие прошлого и язык современного искусства. И именно в этом художественном качестве искусство сибирской неоархаики представляет общекультурный интерес.

Статья поступила в редакцию 14.09.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011

SIBERIAN NEO-ARCHAIC

Galygina Olga Mikhailovna
Art critic, President of the Contemporary Art
of Siberia Charitable Foundation,
Member of the Union of Artists of Russia.
Russia, Omsk.
Sibgal@rambler.ru

Abstract

The author of the article presents a review of the «Siberian Neo-Aarchaic» International Art Project (2014, Novosibirsk).

Keywords: art of Siberia, neo-archaic, northern visual style, ethnoarchic, archeoart, archeoavangard, exhibition, art project.

Bibliographic description for citation:

Galygina O.M. Siberian Neo-Archaic. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1 (1), pp. 135-138. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.011. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/26/> (In Russian).

Received: September 14, 2015.

ГРАНИ РЕАЛИЗМА

В региональном отделении Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской Академии художеств с 20 октября по 21 ноября 2015 года работала групповая художественная выставка живописцев Дальнего Востока – Александра Ткаченко (Уссурийск), Владимира Листрового (Лесозаводск), Евгения Зверева (Благовещенск), Владимира Серова (Уссурийск), Алексея Авдеева (Хабаровск) и Виталия Лаханского (Находка).

Впервые в выставочных залах Регионального отделения Российской академии художеств экспонируется передвижная коллекция живописи шести художников из разных городов Дальневосточного региона.

Уникальный выставочный проект «Грани реализма» ярко демонстрирует особенности Дальневосточной художественной школы. Красочная, позитивная и жизнеутверждающая живопись создается под влиянием своеобразного дальневосточного ландшафта, который является основной темой в творчестве представленных авторов.

Участники выставки – художники разных поколений. Их творческие манеры сформировались в разных условиях, под влиянием разных обстоятельств, более того, они живут и работают в разных городах. Тем не менее, участников выставки объединяет общее стремление творить в русле реалистической традиции. Безусловно, в современных условиях традиции русской живописной школы, сложившейся в XIX веке, переосмысливаются. Нынешнему веку свойственны другая визуальная культура и другое сознание. Однако главное качество реалистических произведений – художественная правда – остается неизменным. Она есть в работах, представленных на выставке.

В экспозиции были представлено около 100 работ.

На основе пресс-релиза.



*Зверев Е.В. Выходной день. 2014.
Холст, масло. 90 x 98.*



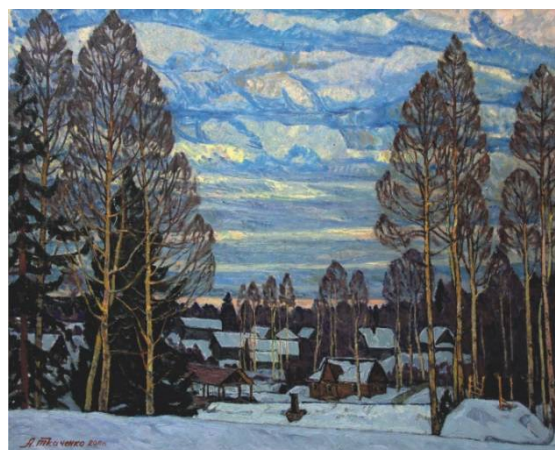
*Лаханский В.П Окраина. Снежная зима. 2013.
Холст, масло. 90 x 120.*



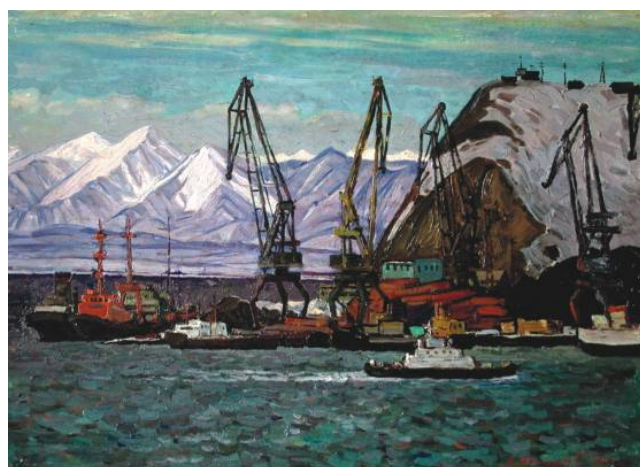
Зверев Е.В. На реке Зее с удочкой. 2015. Холст, масло. 80 × 140.



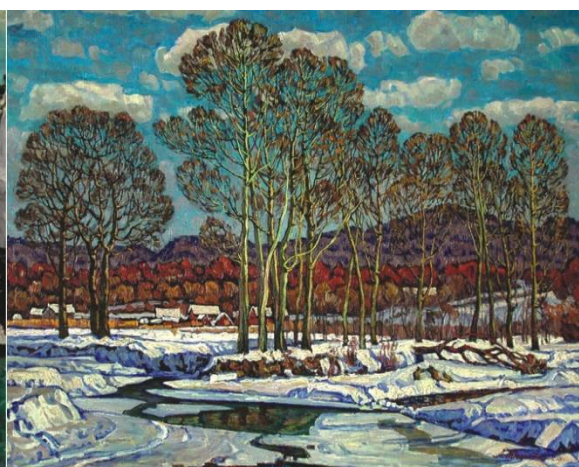
Листровой В.С. Там, где Амгу в океан впадает. 2013. Холст, масло. 100 × 150.



Ткаченко А.В. Облачный день. 2011. 81 × 102.



Ткаченко А.В. Камчатский порт. 2010. Холст, масло. 80 × 100.



Ткаченко А.В. Солнечный март. 2001. Холст, масло. 80 × 100.



Лаханский В.П. Двое. 2012. Холст, масло.
160 x 140.



Листровой В.С. Танец вулканов. 2014. Холст,
масло. 130 x 100.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.012

«АКВАРЕЛЬ. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ»: ОБЗОР ВЫСТАВКИ

Белокурова Софья Михайловна
Кандидат философских наук, доцент,
директор Монгольского центра языка и
культуры Алтайского государственного
технического университета.
Россия, г. Барнаул.
belle.sonet312@gmail.com

Статья написана при поддержке гранта
РГНФ – МинОКН Монголии
«Парадигмальные сходство и различие
художественной культуры России и
Монголии: философско-
искусствоведческий и
лингвокультурологический анализ и его
практическое применение»
№ 13-24-03003.

Аннотация

В статье представлен обзор выставки «Аquarelle. Традиции и современность» (Новосибирск, 2015). Организаторами выставки выступили Новосибирский государственный художественный музей, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, Союз художников России.

Ключевые слова: искусство Сибири, выставка, акварель, техника, художественная выразительность.

Библиографическое описание для цитирования:

Белокурова С.М. «Аquarelle. Традиции и современность»: обзор выставки // Искусство Евразии. – 2015. – № 1 (1). – С. 142-151. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.012. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/416035/30/>

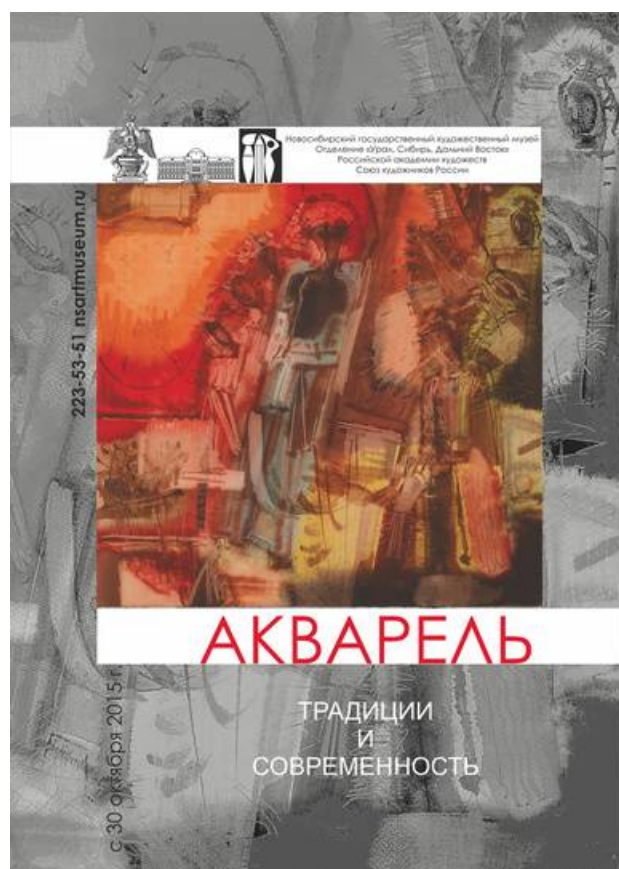
«Аquarelle – казалось бы, очень простая техника: лист бумаги, краска, вода и кисточка... Но в действительности – тончайший инструмент выражения внутренних чувств художника от наблюдения окружающего его мира. Сложность и изысканность акварели заключается в тончайшей живописной пластике отражения цветовых нюансов. В этом ансамбле важнейшую роль играет бумага. Она как камертон в звучании чистоты звука. И пронести на протяжении всей работы эту легкость, едва прикасаясь кисточкой к белоснежной бумаге и стараясь не засушить ее – это очень сложная, и технически и психологически, задача, которая требует огромного труда и колоссального опыта художника. Но результат этого стоит» [1, с. 7], – так характеризует избранную им технику художник-акварелист Александр Жуков, один из участников выставки «Аquarelle. Традиции и современность», которая проходила осенью этого года в г. Новосибирске. Об особенностях акварели как техники и об одном из ярких событий художественной жизни Сибири наш обзор.

Акварель – это техника, которая всегда на грани. С одной стороны, ее принято относить к графическим техникам, хотя Б.Р. Виппер в своей работе «Введение в историческое изучение искусства» рассматривает акварель как разновидность

живописи. По его мнению, преимущество акварели вытекает из естественных трудностей ее техники. Акварель требует быстрой работы, но ее привлекательность как раз в свежести и беглости впечатления. Белый или красочный фон, который просвечивает сквозь тонкий слой краски, намеренно не закрытые поля белой бумаги; текущие, мягкие, светлые переходы тонов – главные стилистические эффекты акварели [2].

Интересен тот факт, что исторический путь акварели как живописной техники достаточно долог. Она была известна в Древнем Китае и Древнем Египте, в Европе можно отметить выдающиеся акварельные работы Жана Фуке, Альбрехта Дюррера и ряда других мастеров. Однако вплоть до второй половины XVIII века техника акварели не имела самостоятельного значения, а использовалась для иллюстраций и миниатюр.

На современном этапе в России, а ранее в Советском Союзе, наблюдались интереснейшие художественные процессы, связанные с работами в акварели. Многие московские и ленинградские художники довольно активно представляли свои работы на различных выставках. И, конечно, главным инициатором и организатором советского акварельного движения выступил Союз художников СССР, который начал организовывать передвижные группы акварелистов для творческих поездок по всей стране. В группах были представлены все акварелисты Союза художников СССР – от Прибалтики до всех среднеазиатских республик и России. Эти творческие группы давали художникам новые контакты и новые знания. В этих группах были как мастера советской акварели, которые определяли общий настрой художников, так и молодые акварелисты. По завершении поездки всегда делались отчетные выставки в тех городах, по которым проходил маршрут путешествия. И конечно, это всегда было крупным художественным событием и для города, и для республики, и для художников.



Афиша выставки

«Акварель. Традиции и современность».

Город Новосибирск в этом отношении является уникальным художественным центром. Это город, где жил и работал «король акварели» Николай Демьянович Грицюк и где самый большой процент сибирских участников всесоюзных и всероссийских (новейшего времени) выставок акварели, а также участников первых передвижных пленэров – выставок по стране. Именно поэтому проект с названием «Акварель. Традиции и современность» уже давным-давно должен был появиться в Новосибирске. Основу выставки составили современные и ретроспективные произведения участников всесоюзных и всероссийских выставок акварели.

Несмотря на то, что организаторы называли выставку «Традиции и современность», все же современного на выставке гораздо больше. Это касается не только самих работ, среди которых немало примеров нефигуративного искусства, но и продемонстрированных возможностей акварели как художественной техники. Организация выставки в залах Галереи изобразительных искусств г. Новосибирска показала, что акварель «может все», и главный критерий ее возможностей как техники – это личность художника.

Сама суть акварели как живописной техники в ее легкости, лиризме и внутренней сдержанности раскрыта в работах выдающегося сибирского художника Н.Д. Грицюка. Особенно отличаются его практически монохромные работы «Купола» (1967), «На Неве» (1971), «Мост» (1966). В достаточно масштабных работах В.В. Иванкина, посвященных евангельской тематике, где художник обращается к образам русской иконописи, техника акварели раскрыта фактически как фресковая живопись с ее локальным насыщенным цветом. Хотя в пейзажных работах того же художника («Старый причал», 1987; «Свет уходящий», 1987) мы видим, насколько пластичен и насыщен цвет, близкий к живописи маслом. Интересен вариант акварели по мокрому, представленный в ряде работ А.В. Жукова. Текучие очертания и контрастные цветовые отношения создают устойчивое ощущение света. А в работе «Листва и солнце» (2014) прослеживаются изобразительные переключки с пейзажем «Березовая роща» А.И. Куинджи, выдающегося живописца, мастерски передающего свет во всех его проявлениях. Хотя на выставке можно увидеть и очень тонкие по цвету и линиям абстрактные композиции А.В. Жукова («Человек над землей», 2007), что, с одной стороны, демонстрирует разнообразие тем и сюжетов, волнующих художника, а с другой, снова раскрывает богатейшую выразительность акварельной живописи. Обращают на себя внимание работы В.С. Бухарова. Художник использует интересный прием: короткие, разнонаправленные мазки то легкие пастельные по цвету, то яркие и насыщенные, словно вышивают композицию, оставляя свечение белой бумаги и формируя удивительную светоносную среду. Такова, например, работа «Весеннее состояние» (1978). В работе «Родители в саду» (1979–1982), выполненной в той же характерной для художника технике, весь лист погружен не то в глубокую тень, не то в сумрак. И постепенно мы начинаем различать лица и фигуры двух стариков. Мы не видим сада, но чувствуем его прохладу, вечернюю свежесть и покой именно благодаря этим теням, скрывающим сидящих. В серии работ В.И. Беляева, посвященных традиционной культуре Севера (серии «Орнаменты Севера», 2011–2012; «Петроглифы Пегтымеля», 1991–1995), акварель проявляет свои декоративные свойства. Тончайшая проработка сложных орнаментов вызывает ассоциации с этнографическими зарисовками Г.И. Чорос-Гуркина. Мы назвали лишь нескольких художников, но этот

ряд может быть продолжен. О масштабе проекта говорит и внушительный каталог, содержащий репродукции работ, не включенных в выставку.

По словам организаторов выставки, нынешний проект – это первая проба и потенциальная заявка на организацию в дальнейшем серьезного всероссийского акварельного форума в пространстве сибирского региона. Следует отметить, что первая проба оказалась удачной, поскольку зрителю раскрылась во многом новая акварель, многоплановая, интересная техника, которая требует не только зрительского, но и исследовательского внимания. Выставка показала, насколько по-разному может быть организована творческая работа художника-акварелиста, насколько разнообразны поиски средств художественной выразительности.

Литература

1. Акварель. Традиции и современность. Межрегиональная художественная выставка-конференция: альбом / автор-составитель В.В. Иванкин. – Новосибирск, 2015. – 184 с.

2. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства [Электронный ресурс]: URL: <http://www.likebook.ru/books/view/8328> (дата обращения 30.10.2015).



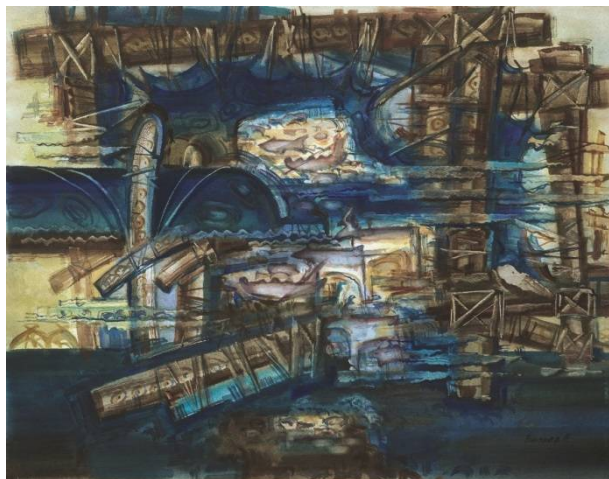
Беляев А.И. Юбилейная плавка. 1985.
Бумага, акварель. 68 x 82,9.



Беляев А.И. Площадь. Рынок. 1989. Бумага,
акварель. 63,1 x 78,2.



Беляев В.И. Серия «Орнаменты Севера». 2011.
Бумага, акварель. 54,6 x 68,1.



Беляев В.И. Петроглифы Пегтымеля. Серия по
Чукотке. 2012. Бумага, акварель. 54,3 x 70,5.



Беляев В.И. Из серии «Орнаменты». 2012. Бумага, акварель. 55 x 70.



Беляев А.И. Из серии «Лики». 1989. Бумага, акварель. 80 x 60,8.



Бухаров В.С. Из серии «Мастерская». Облачко. 2009. Бумага, акварель. 47 x 62.



Бухаров В.С. Из серии «Мастерская». Взгляд. 2009. Бумага, акварель. 47 x 62.



Бухаров В.С. Ощущение древнерусской земли. 1998. Бумага, акварель. 73 x 100.



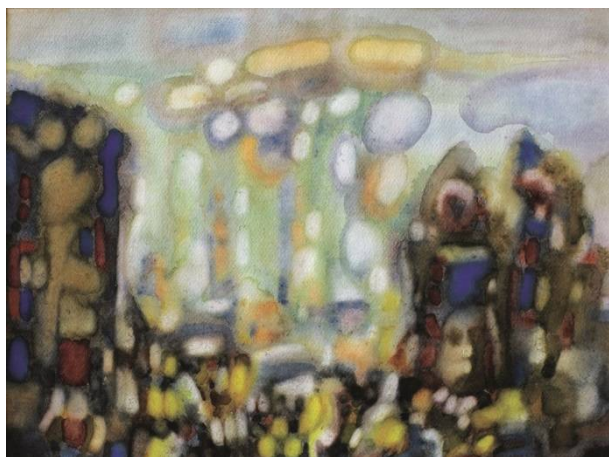
Бухаров В.С. Из серии «Мастерская». Молчание. 2009. Бумага, акварель. 47 x 62.



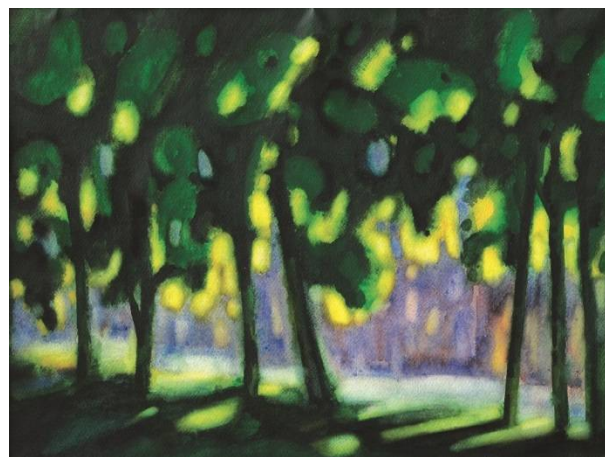
Бухаров В.С. Из серии «Мастерская».
Наблюдение за моделью. 2009. Бумага,
акварель. 47 x 62.



Бухаров В.С. Ощущение древнерусской земли.
1998. Бумага, акварель. 73 x 100.



Жуков А.В. Проспект. 2014. Бумага, акварель.
37 x 49.



Жуков А.В. Листья и солнце. 2014. Бумага,
акварель. 34 x 49.



Лямкин М.П. Вечерние встречи. 2000. Бумага,
акварель. 50 x 70.



Лямкин М.П. Курганские мотивы. 2002.
Бумага, акварель. 50 x 70.



Лямкин М.П. Тобольск. 2005. Бумага, акварель.
50 x 70.



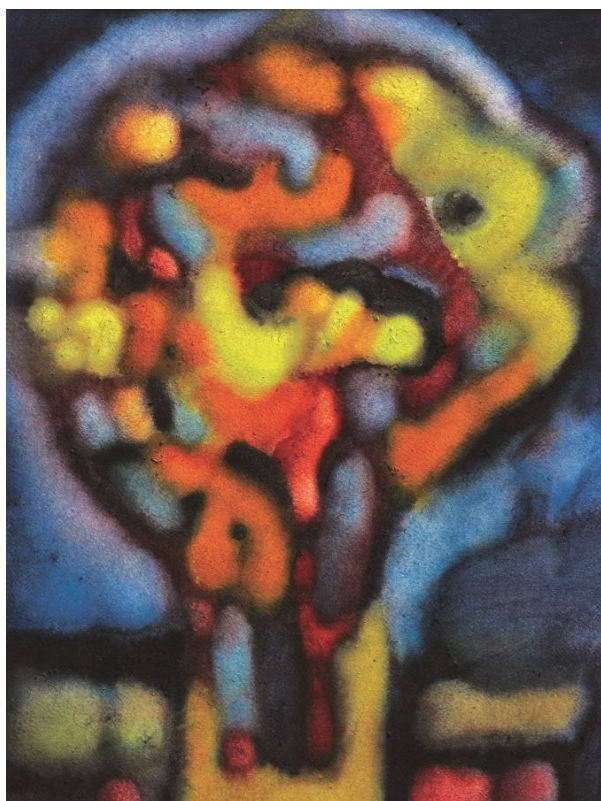
Меньшиков С.М. Сон. 1990. Бумага, акварель.
60 x 80.



Третьяков Ю.П. Гулянка. 2012. Бумага,
акварель. 58,6 x 81,4.



Третьяков Ю.П. Застольная. 2012. Бумага,
акварель. 58,5 x 82,4.



Жуков А.В. Букет. 2014. Бумага, акварель.
48 x 36.

Статья поступила в редакцию 09.11.2015 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.012

«WATERCOLOUR. TRADITIONS AND MODERNITY»: EXHIBITION REVIEW

Belokurova Sophia Mikhailovna
PhD in Philosophical sciences,
associate Professor,
Director of the Mongolian Center for
Language and Culture,
Altai State Technical University.
Russia, Barnaul.
belle.sonet312@gmail.com

The article was written with the support
of the grant of the RHSF and the Ministry
of Science and Technology of Mongolia «The
fine art of Siberia and Mongolia of the XX –
the beginning of the XXI centuries:
cross-cultural interaction and the influence
of artistic traditions» No. 15-24-03002.

Abstract

The article presents a review of the exhibition «Watercolor. Traditions and modernity» (Novosibirsk, 2015). The exhibition was organized by the Novosibirsk State Art Museum, the Regional Department of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, the Union of Artists of Russia.

Keywords: Siberian art, exhibition, watercolor, technique, artistic expression.

Bibliographic description for citation:

Belokurova S.M. «Watercolour. Traditions and modernity»: exhibition review. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2015, No. 1 (1), pp. 142-151. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2015.01.012. Available at: <https://readymag.com/u50070366/416035/30/> (In Russian & English).

«Watercolor seems to be a very simple technique: a sheet of paper, watercolors, water and a brush... In fact, it is the superfine means of expression of an artist internal sensation their outer world observation. Watercolor Complexity and delicacy lie in the finest picturesque grace of reflection color nuances. The most important role in this tout ensemble belongs to the paper. It is like a tuning-fork in the flow sound clearness. To carry lightness through the whole work touching slightly snow-white paper with the brush and trying not to dry it is a very complicated both technically and psychologically task, demanding huge work and vast artist's experience. But the result is worth trying», [1, p. 7] says watercolor artist Alexander Zhukov. He is one of the members of the exhibition «Watercolor. Traditions and modernity», which took place this autumn in Novosibirsk, characterized the drawing technique that he has chosen. Our review is devoted to the watercolor peculiarities as the technique and to the one of the bright events of Siberian artistic life.

Watercolor is the technique, which is placed on the edge of art. On the one hand, it is accepted to be referred to the graphic techniques, though B.R. Vippper considers watercolor as the kind of painting in his study «Introduction to the historical studying of art». According to it, the watercolor advantage is in its difficulties as the technique. It demands quick working, but its attractiveness right in the freshness and fluency of impression. The main stylistic

watercolor effects are in the white or colorful background, which is shone through a thin layer of paint, in the areas of white paper, which are left intentionally while drawing, in the fluid, gentle, light blend of tones [2].

Interestingly, that the watercolor historical way, as a painting technique, is quite long. It was known in ancient China and ancient Egypt, and there can be marked outstanding watercolor paintings of Jean Foucquet, Albrecht Durer and other European artists. However, up to the second half of the 18th century watercolor painting technique did not have its self-sufficient value and was used for the illustrations and thumbnails.

In recent times in Russia and earlier in the Soviet Union there were fascinating artistic processes connected with watercolor paintings. Many Moscow and Leningrad artists presented their paintings on various exhibitions quite actively. And of course the main initiator and organizer of the Soviet watercolor movement was the Union of Artists of the USSR, which started organizing of the transportable watercolorists groups for the creative trips throughout the country. There were presented all the watercolorists of the Union of Artists of the USSR in these groups – from Baltics to all the Central Asian Republics and Russia. These creative groups gave artists new contacts and knowledge. There were both skilled artists of the Soviet watercolor paintings, who determined the general artists' attitude in these groups, and the young watercolorists. Upon completing of such trips the reporting exhibitions were always organized in the cities, where the itinerary passed. Certainly, it was always a great artistic event both for the city and for the republic and for the artists.

Novosibirsk for that matter is the unique artistic center. It the city, where lived and worked the «king of watercolor» Nicholay Demyanovich Gritsyuk, and where is the highest percent of Siberian participants of the All-Union and All-Russian (contemporary history) watercolor exhibitions and the participants of the first transportable plein air exhibitions in the country. That is why the project under the name «Watercolor. Traditions and modernity» was to appear in Novosibirsk a long time ago. The basis for the exhibition was modern and retrospective works of the participants of the All-Union and All-Russian watercolor exhibitions.

In spite of the fact, that organizers named this exhibition «Watercolor. Traditions and modernity», there were presented most part of the modern paintings. This is the case of not only paintings, among which were the examples of the non-figurative art, but also the demonstrated opportunities of the watercolor as the painting technique. The exhibition organization in the halls of the Novosibirsk Visual Arts Gallery showed, that watercolor «can do everything» and the main criterion of its opportunities as the painting technique is an artist's personality.

The very essence of the watercolor as the painting technique is in its lightness, lyricism and inner moderation and is disclosed in the outstanding Siberian artist N.D. Gritsyuk's paintings. His almost monochrome paintings «Domes» (1967), «On the Neva» (1971) and «Bridge» (1966) are particularly different. The watercolor painting technique is presented as fresco painting with its local saturated color in the sufficiently scale V.V. Ivankin's paintings devoted to the evangelic theme, where he approached to the figures of the Russian icon-painting. Although in his landscapes («Old berth», 1987; «Light outgoing», 1987) we can see how plastic and intense color is close to the oil painting. Quite interesting is the kind of watercolor on damp paper, presented in the series of A.V. Zhukov's works. Fluid shapes and contrast color score create stable feeling of the light. And in the painting «Foliage and the sun» (2014) figurative connotations are observed with the landscape «Birch grove»

by A.I. Kuindzhi, an outstanding painter, artistically depicted light in all its varieties. Though we can see very delicate in colors and lines abstract paintings of A.V. Zhukov («Man above the Earth», 2007) on the exhibition, that demonstrates the variety of topics and plots, exciting artist on the one hand and again discloses the richest emphasis of the watercolor painting on the other hand. The V.S. Bukharov's works make you to pay attention on them. The artist uses an interesting method: short, differently directed brushstrokes now are light and pastel in color, then are bright and intense as if they stitch the composition, leaving areas of white paper and forming wonderful lightful environment. In this way the painting «Spring state» (1978) is done. In the painting «Parents in the garden» (1979–1982), made in the same manner, the entire surface is dipped either into the heavy shadow or into the twilight. And gradually we start noticing faces and figures of two old men. We do not see the garden, but feel its coolness, evening freshness and quietness just thanks to these shadows which hide these sitting men. In the series of V.I. Belyaev's works, devoted to the traditional culture of North (the series «Ornaments of the North», 2011–2012: «Petroglyphs of Pegtymel», 1991–1995), watercolor shows its decorative features. The finest study of the complex ornament evokes associations with G.I. Choros-Gurkin's ethnographic sketches. We named just some artists, but their enumeration can be continued. Magnificent catalogue shows the size of the project and includes works reproductions, which were not presented on the exhibition.

According to the exhibition organizers, the present project is the first trial and a potential request for the organization of the serious All-Russian watercolor forum within the Siberian region in the future. It should be noted, that the first trial turned out to be successful, as new watercolor, multifaceted and interesting technique, demanding not only lookers', but and researchers' attention, was opened to spectators. The exhibition showed different organizations of the watercolorists' creative work and different searches of the artistic means of expression.

References

1. *Akvarel'. Traditsii i sovremennost'. Mezhhregional'naya khudozhestvennaya vystavka-konferentsiya: al'bom* [Watercolor. Traditions and modernity. Interregional art exhibition-conference: album. Compiler V.V. Ivankin]. Novosibirsk, 2015. 184 p.
2. Vipper B.R. *Vvedeniye v istoricheskoye izucheniye iskusstva* [Introduction to the historical study of art]. Available at: <http://www.likebook.ru/books/view/8328> (accessed 30.10.2015). (In Russian).

Received: November 09, 2015.

Вестник Академии

ACADEMY NEWS



ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА ХАНТА СЛОНЕМА В РОССИИ

Российская академия художеств, Московский музей современного искусства и Serge Sorokko Gallery (Сан-Франциско, США) представляют масштабный выставочный проект Ханта Слонема, одного из самых ярких представителей американского неоэкспрессионизма с конца 1970-х годов.

В рамках первой выставки Слонема в России будут показаны 34 работы из важнейших циклов художника, созданные за последние десять лет.

Доставку произведений Слонема в Москву осуществляет Serge Sorokko Gallery, сыгравшая ключевую роль в организации первых культурных обменов между США и постсоветской Россией, в том числе в проведении выставки нью-йоркских художников в Москве в 1989 году.

О художнике

Хант Слонем родился в Киттери, штат Мэн, в 1951 году. Он рос в художественной среде: любовь к живописи ему привил дед – художник-любитель. Отец Слонема был морским офицером, и мировоззрение будущего художника было сформировано в частых переездах по Америке. Так, например, жизнь с семьей на Гавайских островах существенно повлияла на его восприятие цвета и природы.

В шестнадцать лет Слонем принял участие в программе студенческих обменов и провел 6 месяцев в Никарагуа. Вернувшись в США, он поступил в Университет Вандербильта в Нэшвилле, но вскоре переехал в Мексику, где продолжил обучение в Университете Лас Америкас города Чолула. Степень бакалавра искусств факультета живописи и истории искусств Слонем получил в Тулейнском университете в Новом

Орлеане. Однако наибольшее влияние на дальнейшую карьеру художника оказала Академия живописи и скульптуры в Скаухигене, штат Мэн – там Слоном познакомился и подружился с такими мастерами американского искусства, как Луиза Невельсон, Алекс Кац, Ричард Эстес и Джек Левин. Примерно в это же время из соображений, связанных с нумерологией, Слоном поменял в своей фамилии букву «и» на букву «е» и в 1973 году переехал на Манхэттен, где он и живет по сей день.

Творческая карьера Слонома началась в Нью-Йорке в середине 1970-х. Однажды, когда начинающий художник подрабатывал уроками живописи, ему позвонила приятельница – художница Дженет Фишп. Она сообщила ему, что уезжает на все лето, и предложила на три месяца свою мастерскую бесплатно. Слоном немедленно согласился; вскоре он получил грант для живописцев от монреальского фонда Elizabeth Greenshields и полностью погрузился в живопись. Его первая персональная выставка состоялась в нью-йоркской Harold Reed Gallery в 1977 году. Вслед за ней последовал проект в престижной манхэттенской Fischbach Gallery. Ждать успеха у критиков Слоному пришлось недолго. Он был принят в окружение таких представителей американской творческой элиты, как Энди Уорхол, Лайза Миннелли, Сильвия Майлз, Трумен Капоте, Моника ван Вурен, Генри Гельдцалер и Тама Яновиц.

Несмотря на жизнь в центре Манхэттена, Слоном сохранил свою любовь к «экзотике», навеянную детскими и юношескими впечатлениями от путешествий. Его влечет ко всему таинственному, незнакомому, и он по-прежнему смотрит на мир свежим взглядом. В его мастерской живет больше 100 тропических птиц. Творчество Слонома отождествляют с экзотикой, и в ней же художник находит свое вдохновение.

Этой осенью московскому зрителю на выставке будут представлены картины из самых знаменитых его циклов: бабочки, птицы, цветы и кролики – чудесные образцы его творчества, сочетающие в себе элементы поп-арта и фигуративного экспрессионизма. Многократно повторяющиеся, яркие и чувственные образы – прием, переходящий для Слонома в наваждение.

Начиная с 1977 года, персональные выставки Ханта Слонома проходили в музеях и галереях многих стран. Его работы можно было увидеть в Париже, Стокгольме, Мадриде, Осло, Кельне, Венеции, Токио и Гонконге. Он выставлял свои произведения в Museo Diocesano d'arte sacra Sant'Apollonia в Италии, Художественном музее Олбани, Александрийском музее искусства, Художественном музее Полка, Галерее Марлборо и Галерее Сержа Сорокко в США, Стамбульском музее современного искусства в Турции, Художественном музее Сальвадора.

Работы Ханта Слонома представлены в важнейших мировых музеях и галереях, таких как Метрополитен-музей, Музей Соломона Гуттенхайма и Музей американского искусства Уитни (Нью-Йорк, США), Smithsonian American Art Museum и Национальная галерея искусства (Вашингтон, США), Музей изящных искусств (Бостон, США), Художественный музей Нового Орлеана (США), Фонд Жоана Миро (Барселона, Испания), Musée d'Art Moderne (Париж, Франция), Würth Museum (Кюнцельзау, Германия), Стамбульский музей современного искусства (Турция), Museo de Arte de El Salvador (Сан-Сальвадор, Сальвадор).

Среди многочисленных частных коллекционеров произведений Слонома – непропорционально большое количество представителей Голливуда, включая Шэрон Стоун, Джину Гершон, Брук Шилдс, Джулианну Мур, Мэнди Мур и Кейт Хадсон.

Управление информации (пресс-служба) РАХ



МАСТЕР-КЛАСС ЗУРАБА ЦЕРЕТЕЛИ В ПАРИЖЕ

В Париже в Российском центре науки и культуры Президент Российской академии художеств, посол доброй воли ЮНЕСКО З.К. Церетели провел в июне 2015 года мастер-класс для учеников русских и французских школ Парижа.

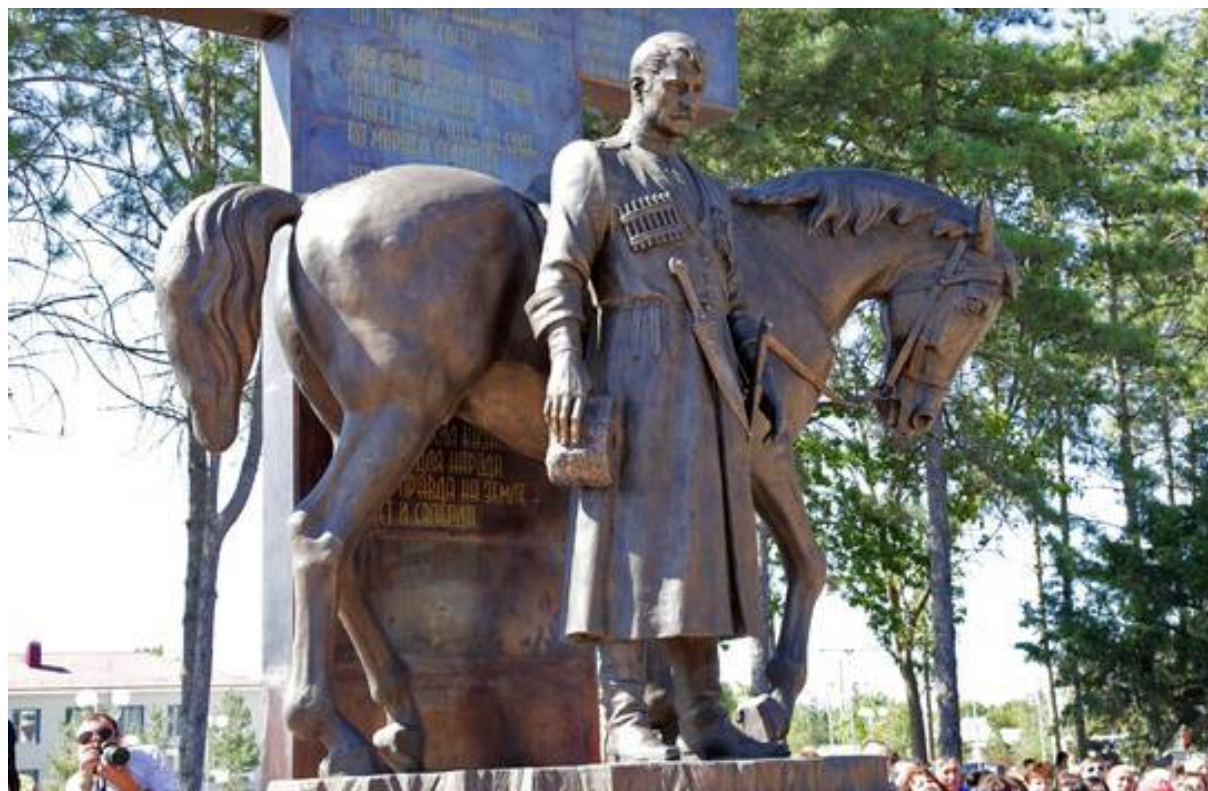
В занятии участвовали дети в возрасте от 5 до 14 лет. Церетели во время мастер-класса писал натюрморт с яркими летними цветами, а юным художникам предложил полную свободу творчества. Дети, внимательно наблюдавшие за работой маэстро, копировали художественные приемы и цветовую гамму произведения. По окончании мастер-класса каждая детская работа получила одобрительную оценку мастера.

Мастер-класс в РЦНК стал традиционным мероприятием, которое проводится в рамках ежегодных встреч с русским искусством в Париже.

В этом году под эгидой Российской академии художеств галереей «Русский Мир» при поддержке РЦНК в Париже была организована выставка произведений современных российских художников, в состав которой вошли работы президента РАХ З.К. Церетели – скульптурная композиция «Добро побеждает зло», а также натюрморт с цветами, созданный им на мастер-классе.

Мастер-классы президента Российской академии художеств Зураба Константиновича Церетели, которые он регулярно проводит в Галерее искусств, давно пользуются большой популярностью как в России, так и за рубежом. Для многих одаренных детей они стали неотъемлемой частью их творческих дерзаний. Мастер-класс – это шанс для каждого ребенка раскрыть свои возможности, пообщаться с маэстро и обрести новый художественный опыт, а также это – свобода творчества без всяких ограничений и полное самовыражение.

Управление информации (пресс-служба) РАХ



ПАМЯТНИК КАЗАЧЕСТВУ В СТАНИЦЕ КРАСНОДАРСКОГО КРАЯ

В станице Бриньковской Приморско-Ахтарского района Краснодарского края состоялось открытие памятника казачеству. Открытие памятника прошло в рамках празднования 200-летия станицы. Автор монумента – народный художник СССР и РФ, посол доброй воли ЮНЕСКО, Президент Российской академии художеств Зураб Церетели.

В церемонии открытия приняли участие председатель Российского военно-исторического общества, Министр культуры Российской Федерации Владимир Мединский, генеральный прокурор Российской Федерации Юрий Чайка, председатель Совета при президенте по делам казачества Александр Беглов, генеральный прокурор Белоруссии Александр Конюк, атаман Кубанского казачьего войска Николай Долуда и автор монумента Зураб Церетели.

С инициативой создания монумента, который бы увековечил память казаков в честь 200-летия станицы Бриньковской, к мастеру обратилась местная общественность. Над памятником скульптор работал около двух лет. Общая высота монументальной композиции – 5 м 30 см. Монумент выполнен сразу из нескольких материалов – бронзы (в технике литья), меди (техника – выколотка), гранита (основание).

«Казакам станицы Бриньковской – хранителям веры, людям мужественным и сильным духом» – гласит памятная надпись на постаменте. Как отмечает сам автор, в этой фразе заложен и основной смысл композиции, стремление раскрыть лучшие качества казачества, благородство, смелость, свободолюбие, преданность отчизне, все лучшее, что отличает казачество как явление во многом уникальное.

Управление информации (пресс-служба) РАХ



ВЫСТАВКА КОСТАНТИНА ХУДЯКОВА

С 7 сентября по 4 октября 2015 года Галерея Елены Громовой (Саввинская наб., 23/1) представляет ретроспективную экспозицию Константина Худякова в эксклюзивном формате зеркальных стерео-лайт-панелей, трактующих эсхатологическую проблематику с позиций человека, живущего в медиапространстве.

Современность Худякова напоминает своего рода компьютерный квест, посвященный глобальным трансформациям, переживаемым всякий раз индивидуально. Таким образом, он предлагает зрителю пережить «личное зазеркалье», выводя стандартную, казалось бы, игровую ситуацию на новый возвышенно-драматический уровень. В этом проекте как бы распадается связь времен: прошлое, настоящее и будущее начинают меняться местами перед каждым зрителем по-своему. Зритель вступает в контакт с самым, что ни на есть «ЗАЗЕРКАЛЬЕМ», особой формой реально-виртуальной жизни – возможно, антимира.

Худяков синтезирует пространство зазеркалья с реальностью, создавая параллельный мир. В прошлые времена люди связывали зеркала с потусторонним миром. Считалось, что зеркала «помнят» все, что с ними и вокруг них происходило. Более того, они могут не только отражать, но и впитывать энергетику и чувства смотрящего в них. Некоторые современные физики считают, что в зеркалах на молекулярном уровне застывают все изображения, и когда-нибудь человек научится считывать эту информацию. Художник, сам того не подозревая, научился как бы останавливать часть времени.

Высокотехнологичное цифровое искусство Худякова находит идеальное отражение, в прямом и переносном смысле, в его удивительных зеркальных композициях с 3D-

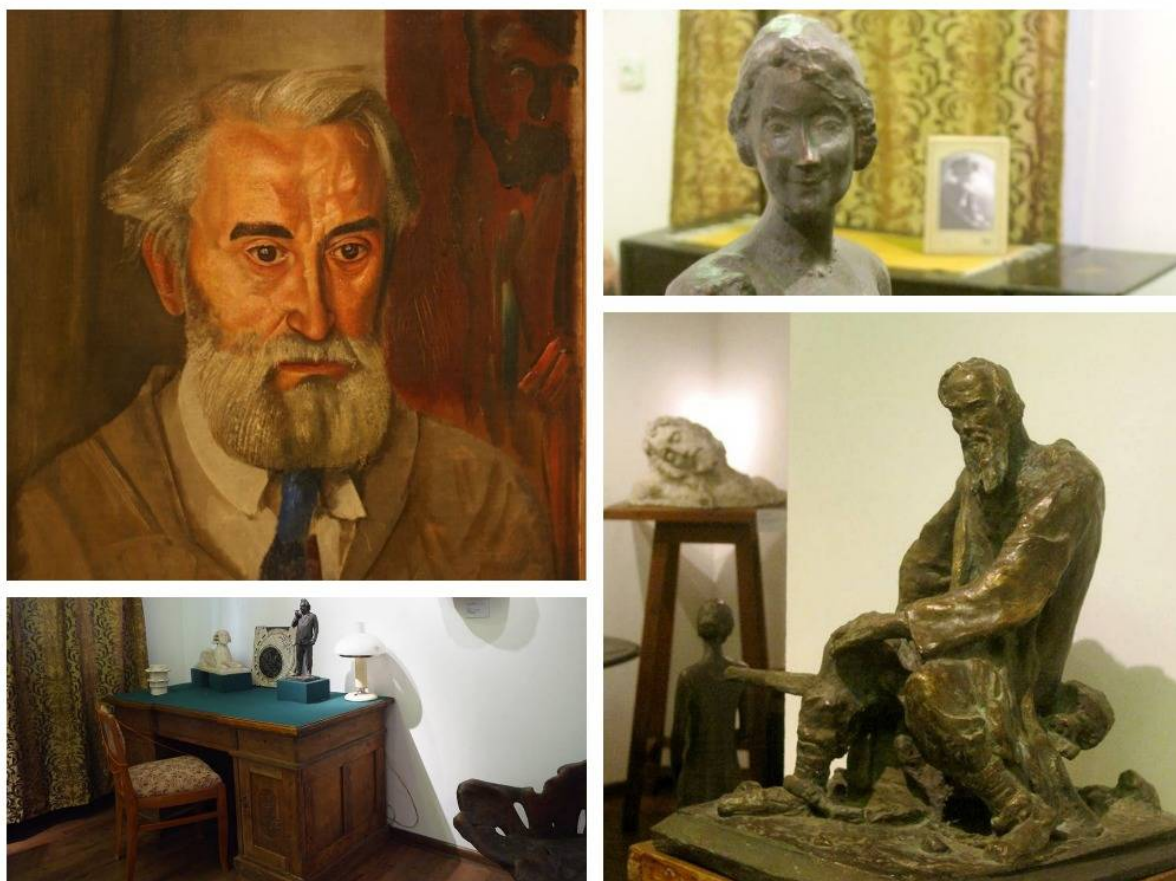
эффектом. Художник рассматривает использование технологии стерео-лайт в качестве подлинно революционного медиа в визуальном искусстве, позволяющего придать композициям, созданным в компьютерных 3D-программах (3-DMax, Cinema-4-D и т.п.), принципиально новые выразительные качества: пространственные, световые, динамичные и объемные эффекты, не сопоставимые по своему воздействию ни с какими другими средствами.

Технически стереозеркало Константина Худякова состоит из световой панели, уникального пакета с синтезированным из 220 файлов изображением, полупрозрачного зеркала (стекло Mirror View) и вертикально-линзового пластика (стерео-технолог Алексей Горяев).

Нельзя не упомянуть также и об интересе Константина Худякова к 3D-прототипированию – технологии трехмерного моделирования на компьютере, дающей возможности создания цифрового изображения, способного быть переведенным в реальный объем. По сути, Худяков заслуживает права именоваться первопроходцем российской цифровой скульптуры – 3D-ваятелем, заменившим мрамор и резец на 3D Studio Max, AutoCad и 3D-принтер. Технологии объемной послойной печати активно используются многими современными студиями дизайна, но использовать это новшество в скульптуре до сих пор решались лишь единицы. Творческие идеи Худякова с легкостью реализуются на этой территории, всякий раз обретая неожиданное воплощение и обогащая выразительные возможности пластики компьютерной эпохи.

Константин Худяков родился в 1945 году в Саратовской области. Выпускник МАРХИ, президент Творческого союза художников России, председатель Поволжского отделения Российской академии художеств, действительный член и член Президиума РАХ, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова, заслуженный художник России.

Управление информации (пресс-служба) РАХ



СЕРГЕЙ КОНЕНКОВ И НЬЮ-ЙОРК

В мемориальном музее «Творческая мастерская С.Т. Коненкова» к 140-летию со дня рождения скульптора открыта новая экспозиция – реконструкция рабочего кабинета Коненкова 1930–1940-х годов. Организаторам показалось интересным попытаться воссоздать обстановку того кабинета и мастерской, которые были у Сергея Тимофеевича в Нью-Йорке, где они с женой прожили почти четверть века – с 1924 по 1945 годы. Этот период до сих пор малоизучен, так как значительная часть творческого наследия осталась в США и недоступна для исследователей, а сам Коненков не так часто касался в своих воспоминаниях тех лет, что провел в Америке. Выставка в музее – форма исследования этого периода. Реконструкция кабинета художника – это, прежде всего, воссоздание некоего виртуального пространства. Особенное внимание уделялось воссозданию быта и имитации «присутствия» художника, которую создают его личные вещи, мебель, сделанная руками мастера, кабинетная мебель в стиле ар-деко из нью-йоркской квартиры, уникальные фотографии. Здесь можно впервые увидеть портреты скульптора, выполненные его великими современниками – Николаем Фешиним, Борисом Григорьевым и Борисом Шаляпиным. Сын знаменитого певца был блистательным графиком, главным художником американского журнала «Life». На стенах расположены предметы американской мастерской – карта звездного неба (у скульптора была замечательная коллекция таких карт), календарь мая, космогоническая карта России. На письменном столе стоит гипсовое изображение египетского сфинкса. Коненков показывает внутреннее строение сфинкса,

представляющее, по его мнению, сложное переплетение внутренних коридоров и переходов, ряд колонн и погребальных камер. Скульптор в США серьезно увлекся теософией... Стену кабинета украшает наградной лист. В 1926 году на престижной международной выставке, проходившей в Филадельфии, Коненков получает серебряную медаль. После этого он становится одним из самых популярных скульпторов и модным портретистом. Вскоре скульптор получает большой заказ от Института Высших исследований в Нью-Йорке (сейчас Рокфеллеровского университета), где работал тогда весь цвет мировой науки. Он создает знаменитые портреты Альберта Эйнштейна, антрополога Франца Боаса, бактериологов Саймона Флекснера и Хидго Ногучи. В это же время у него появляется большой заказ от Верховного суда в Вашингтоне. Он делает знаменитый портрет Сергея Рахманинова по заказу музыкальной фирмы Steinway, который до сих пор украшает холл ее корпоративного здания в Нью-Йорке, портрет певицы Надежды Плевицкой и, конечно, частные заказы.

Кабинет Коненкова помогает погрузиться в творческий мир скульптора и почувствовать атмосферу времени далеких 1930-х годов.

Управление информации (пресс-служба) РАХ

Искусство Евразии

№ 1 (1), 2015

научное сетевое издание

Адрес редакции:

656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
e-mail: eurasia-art@yandex.ru

Адрес страницы в сети Интернет:

www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.

Ответственность за достоверность изложенной в статьях информации несут авторы.

Работы публикуются в авторской редакции.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2015

© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2015